

## OS GÊNEROS LITERÁRIOS EM “MENTIRAS E VERDADES NO MESMO CHÃO”, DE MARIA LÚCIA MEDEIROS

### THE LITERARY GENRES IN MARIA LÚCIA MEDEIROS’ “MENTIRAS E VERDADES NO MESMO CHÃO”

Lídia Carla Holanda ALCANTARA\*

Resumo: Os contos da escritora paraense Maria Lúcia Medeiros podem ser considerados híbridos em relação aos gêneros literários, pois possuem traços poéticos ou líricos, configurando-se ora em prosa poética, ora em verdadeiros poemas em prosa. Os textos da contista caracterizam-se pelo lirismo, na fusão entre o eu-poético e o objeto de contemplação, como preconizava Emil Staiger. Partindo, assim, da hipótese de que os textos de Maria Lúcia Medeiros são híbridos quanto à presença dos gêneros clássicos, este estudo tem como objeto de análise o conto “Mentiras e verdades no mesmo chão”. Pretende-se mostrar como se encontram entrelaçados, em um texto em prosa, elementos genéricos diversos, mostrando a transformação e hibridização dos gêneros, conceituando-os e interpretando-os. Na leitura crítica do texto, portanto, utilizaremos teóricos que falaram sobre os gêneros literários, como Northrop Frye, Emil Staiger, Kate Hamburger

Palavras – chave: Maria Lúcia Medeiros; Gêneros literários; Mentiras e verdades no mesmo chão.

65

---

Abstract: The short stories of the Brazilian writer Maria Lúcia Medeiros can be considered hybrid when we talk about literary genres, since they have lyric or poetic traits, being characterized sometimes as a poetic prose and other times as true poems in prose. The texts of the writer can be characterized according to the lyric traits and in the fusion between the poetic self and the contemplation object, as Emil Staiger said. Therefore, considering that the short stories of Maria Lúcia Medeiros are hybrid when classic genres are considered, this study has as its main object of analysis the short story “Mentiras e verdades no mesmo chão”. We intend to interpret and show how the diverse genres’ elements are intertwined in a prose text. In the critical reading of the text we will use the theoretical that studied about literary genres, such as Northrop Frye, Emil Staiger, Kate Hamburger.

Keywords: Maria Lúcia Medeiros; Literary genres; Mentiras e verdades no mesmo chão.

### Introdução

Ao ler o título deste trabalho, o leitor eventualmente se perguntará, em primeiro lugar, o que ainda há a dizer sobre gêneros. Trata-se, evidentemente, dos gêneros literários no sentido (em princípio) de um agrupamento de formas literárias que têm função de ordenar e classificar a literatura por tipos de organização e estruturas, não por época ou lugar (WELLEK; WARREN, 1971). Realmente, pode ser considerada inútil a retomada de uma discussão tão antiga, que remonta a Platão e a Aristóteles e tem sido

---

\* Aluna do programa de pós graduação em Letras a nível de Doutorado da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). E-mail: lidiaxxalcantara@hotmail.com

revista pelos estudiosos da literatura. No entanto, o assunto sempre provocou os teóricos ao longo dos séculos, chegando até os dias atuais. Mas, por quê? Pela própria complexidade artística [ou da arte] e humana, imutavelmente em evolução, estando o objeto de seu estudo também em constante transformação. E, mesmo que muitas vezes tenha sido “banida”, tanto pelos teóricos quanto pelos próprios escritores – os criadores das obras de arte –, a noção de gênero volta sempre ao palco dos estudos literários. Portanto, longe de ser um tema simples, a discussão sobre os gêneros da literatura parece nunca chegar a um desfecho. Ainda mais se pensarmos o assunto em uma discussão acerca de uma escritora paraense tão pouco estudada: Maria Lúcia Medeiros.

Gêneros literários são, portanto, o ponto de partida teórico para o desenvolvimento deste trabalho, em que se pretende discutir as possíveis relações entre a poesia, o teatro e a prosa, tendo como foco o conto da escritora paraense Maria Lúcia Medeiros intitulado “Mentiras e verdades no mesmo chão”. Para isso se fará o estudo, nesse conto, dessa espécie de transformação da linguagem, que acrescenta, muitas vezes à referência objetiva do conto narrativo tradicional, a caracterização própria da narrativa poética. Para tanto, também estudaremos o diálogo do conto em questão com outros textos poéticos, o que reafirma nossa hipótese de que o texto da escritora paraense é híbrido no que diz respeito aos gêneros literários.

Sendo assim, primeiramente faremos uma abordagem, de forma breve, de alguns teóricos que trataram sobre os gêneros literários, para depois seguir para a análise do conto propriamente dita. Vejamos, a seguir, a parte teórica deste artigo.

### **Os gêneros literários: uma breve discussão**

Diversos teóricos e estudiosos trataram sobre os gêneros literários, como já dissemos antes. Seria impossível, então, elencar e explorar todos neste trabalho. Escolhemos, portanto, alguns dos quais julgamos mais relevantes para a análise do conto de Maria Lúcia Medeiros. Iniciaremos com uma das mais inovadoras teorias – no sentido de propor uma categorização (mais clara) dos gêneros –, a proposta por Emil Staiger (1908-1987), em sua obra *Grundbegriffe der Poetik* [*Conceitos Fundamentais da Poética*], publicada em 1946. O princípio defendido por Staiger (1997, p. 140) é o de que “qualquer obra poética participa de todos os gêneros”. Para o teórico, cada gênero literário possui certas características que o determinam, certos fenômenos de estilo, ou ainda, uma essência que o torna peculiar e único. Cada texto possui traços, ou fenômenos estilísticos, predominantemente de um dos gêneros, o que o fará ser

classificado em um deles. No entanto, confirmando o que já dizia Victor Hugo, no início dos anos 1800, Staiger mostra que esses traços predominantes não impedem que a obra partilhe da essência, ou das características dos outros gêneros.

Retomando a tradicional tripartição de lírica, épica e drama, Staiger substitui as formas substantivas pelos adjetivos e pelos conceitos estilísticos lírico, épico e dramático, e divide seu livro, basicamente, em três partes: o estilo lírico, o estilo épico e o estilo dramático. Vejamos o que caracteriza cada um deles.

O estilo lírico é definido logo como a recordação:

O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o eu acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele ‘recorda’. ‘Recordar’ deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o *um-no-outro* lírico. Fatos presentes, passados e até futuros podem ser recordados na criação lírica (STAIGER, 1997, p. 59-60).

A recordação não é a memória, mas indica o passado como objeto de narração. Recordação indica que a poesia lírica, apesar de escrita na maioria das vezes no presente, é atemporal, e caracteriza-se pelo que Staiger chama de o *um-no-outro*, ou seja, objeto e autor se confundem. A afetividade, a emotividade, a poesia de solidão, o não distanciamento, o íntimo, o sentimento e, por conseguinte, a fusão entre ‘eu’ e ‘mundo’, são características da lírica.

De acordo com Staiger, as palavras da poesia lírica procuram traduzir a verdadeira essência dessa última. “Uma poesia lírica ao contrário, justamente porque se trata de um poema, não pode ser exclusivamente lírica. Participa em diversos graus e modos de todos os gêneros, e apenas a *primazia* do lírico nos autoriza chamar os versos de líricos” (STAIGER, 1997, p. 161). Musicalidade, rima, ritmo e melodia dão o tom da poesia lírica. “Nem somente a música das palavras, nem somente sua significação perfazem o milagre da lírica, mas sim ambos unidos em um” (STAIGER, 1997, p. 24).

O autor também classifica a falta de lógica e a curta extensão do texto como características desse gênero, e destaca a preferência por orações coordenadas, visto que o uso excessivo de conjunções quebraria a fluidez lírica e a tornaria demasiadamente racional. A coordenação mostra melhor adequação ao clima de lirismo.

Para Emil Staiger, o épico, por sua vez, tem como principal traço a apresentação. Isso porque o escritor épico é, de fato, um narrador, um apresentador que mostra, que aponta tudo sem alterar seu ânimo, sem se envolver. Como é constante, distancia-se de seu objeto. A obra épica caracteriza-se pelo distanciamento entre o ‘eu’ e o mundo, diferentemente da lírica. Há um defrontar. Normalmente possui uma longa extensão,

“raramente escolhe o caminho mais rápido. Não lhe aborrece absolutamente fazer divagações ou até voltar atrás e recuperar isso ou aquilo” (STAIGER, 1997, p. 93).

Um dos principais traços da poesia épica é a “autonomia das partes”, opondo-a à lírica, que possui toda sua estrutura intimamente ligada. Isso não implica dizer que não há coesão na obra épica, pelo contrário. Mas, pelo desenrolar da trama, que ocorre de maneira progressiva, os episódios acabam se desenvolvendo de maneira autônoma. Daí Staiger dizer que a adição é traço importante da épica, pois os episódios vão se adicionando uns aos outros.

Certamente, esses são traços de um tipo de texto que era comum há muitos anos: a epopeia. Hoje, tem-se o que se pode considerar, *grosso modo*, como se fossem uma evolução desse tipo de escrita, os textos em prosa, como os romances e contos. Pode-se dizer, assim, que várias características do épico se mantêm nos gêneros em prosa:

A situação não se alterou na evolução da epopeia para o romance ou o conto, em que o autor narra um acontecimento ou entrelaçamento de ocorrências destinadas não a um auditório e sim aos leitores.

O relato, na epopeia ou no romance, pressupõe invariavelmente a situação de confronto, propiciada pelo distanciamento, inexistente na atmosfera lírica, em que tudo se dissolve na transitoriedade das coisas e nas mutações do estado interior do eu, que nada observa nem fixa com nitidez (CUNHA, 1979, p. 107).

O último estilo descrito por Emil Staiger é o dramático, o qual é caracterizado pela tensão. Isso porque, nesse gênero, a atenção deve ser voltada para um elemento: o desfecho. A ação é rápida, concentrada, sem delongas. Ações menores não são importantes, logo, não são desperdiçadas nos escritos. A ação é instigada e tudo leva ao final. Tudo é concatenado, os personagens, a ação, cada elemento depende um do outro, estão ligados e não são autônomos, diferente do épico. Aqui, não há autonomia das partes, mas sim, a unidade, a coesão.

Outra característica marcante do drama é a ausência de narrador. Tudo se desenvolve sem a presença deste último. Para tanto, há um elemento fundamental, para que as personagens desenvolvam sua ação: o diálogo (ou monólogo).

O fato é que os gêneros e suas características especificados por Staiger não estão isolados, mas dialogam, segundo ele, nas obras literárias. A predominância de certas características é que fariam um texto ser classificado de acordo com seu gêneros, nunca sendo abolidos, no entanto, traços dos demais.

Já o crítico Northrop Frye (1912-1991), em sua *Anatomia da Crítica*, publicada em 1957, destina um ensaio desse livro, o quarto, ao estudo dos gêneros literários, chamado “Crítica retórica: teoria dos gêneros”. Frye afirma que:

A origem, porém, dos termos drama, epopeia e lírica sugere que é bastante simples a ideia básica de gênero. O fundamento das distinções de gênero em literatura parece ser o princípio da apresentação. As palavras podem ser representadas diante de um espectador; podem ser cantadas ou entoadas; ou podem ser escritas para um leitor (FRYE, 1973, p. 242).

Percebe-se que no trecho acima destacado, Frye faz referência, respectivamente, aos gêneros conhecidos como drama, épico e lírico, e à representação deles, respectivamente, diante de um público, por meio de recitação e por meio de leitura. Sendo assim, o épos – como é chamado por Frye o épico – abrange as obras que preservam o modo da recitação e de um público que ouve, além de ter o predomínio de alguma característica métrica. Já o drama é caracterizado por ser imitação externa de sons e imagens e também pelo ocultamento do escritor, que se esconde da audiência, a qual é confrontada pelas personagens (atores). O lírico, por outro lado, é classificado como imitação interna de sons e imagens, além de trazer um poeta que fala consigo ou com outra pessoa, separando-se de seu auditório. Há, ainda, um quarto gênero, referido pelo autor de *Anatomia da Crítica*: o gênero impresso, a página impressa, que é escrito para ser lido, em que o escritor se dirige ao leitor por intermédio do livro. Frye (1973, p. 246) classifica esse último gênero como ficção, em que a prosa prevalece por ter “o ritmo contínuo apropriado à forma contínua do livro”.

Frye segue em sua teoria expondo algumas características particulares a cada um dos gêneros expostos por ele. O *épos*, por exemplo, tem como características marcantes a acentuação, a onomatopeia e a métrica. A prosa é definida como o “ritmo da continuidade”, fato claramente visto no corte estritamente mecânico e convencional das linhas quando chega ao final da página e que tem, de sua própria maneira, um ritmo particular. Já o drama é visto como o ritmo do decoro:

Num romance percebemos um problema de complicação maior: o diálogo tem de falar com a voz das personagens internas, não com a do autor, e às vezes o diálogo e a narração separam-se a ponto de dividir o livro em duas linguagens diversas. A adequação do estilo a uma personagem interna é conhecida como decoro ou acomodação do estilo ao conteúdo (FRYE, 1973, p. 264).

É por essa adequação de personagens ser bem caracterizada no drama, que Frye a considera como principal característica desse gênero. Por fim, o lírico está extremamente ligado à música e à entonação, que são as bases do ritmo lírico. Além disso, esse gênero também pode ser associado ao pictórico, visto que muitos poemas líricos possuem imagens visuais, quase pinturas. Afinal, sobre isso já falava Horácio com sua afirmação no verso 361 de sua *Ars poética*: “ut pictura poesis” (como a pintura,

a poesia). Tal afirmação já implicava uma comparação, um símile entre a pintura e a poesia.

Outra estudiosa a falar dos gêneros literários foi a linguista alemã Käte Hamburger (1896-1992), na sua *Die Logik der Dichtung [Lógica da Criação Literária]* (1957), em que aproxima sua teoria de uma teoria da enunciação. Como exemplo de que os teóricos continuam a buscar suporte nos que primeiro trataram do assunto, Käte Hamburger reinterpreta a tríade aristotélica (narrativo, dramático e lírico), dividindo-a de acordo com o que chama de ficção e não-ficção. A linguista propõe, então, para os gêneros da literatura, uma teoria da enunciação, distinguindo três sujeitos da enunciação: histórico, teórico e pragmático. O primeiro se faz presente quando a individualidade do sujeito entra em questão; o segundo se caracteriza quando a individualidade de quem narra não está em jogo; já o terceiro se caracteriza quando, diferente dos dois primeiros, o sujeito quer, interroga, pede alguma coisa a alguém. Esses sujeitos são associados às características de ficção e não-ficção para, de acordo com a linguista, caracterizar os gêneros.

A tão conhecida tripartição lírica, épica e dramática é mantida, de certa maneira, mas sob outras denominações: gênero lírico, ficcional ou mimético e misto. Antes de mostrar como Käte via a questão genérica de fato, vale dizer que ela define o sujeito da enunciação de um texto como “Ich-Origin”, ou “Eu-Origem”, que é de onde parte o discurso, ou seja, é o próprio narrador do discurso. Quanto à divisão genérica proposta pela estudiosa, atentemos, primeiramente, para a ficção épica e dramática, que fazem parte do gênero ficcional. O “Ich-Origin”, nesse caso, assim como o próprio mundo do texto, não pode ser considerado real, mas sim, fictício, irreal – ou vários “Ich-Origin” fictícios, se levarmos em consideração todos os personagens de um texto. O sujeito da enunciação, ou qualquer um dos personagens, é fictício, tanto no que se conhece por épica como por dramática. Para Käte, a ficção épica é a narrativa em terceira pessoa (incluindo aí, o romance e suas variações): “iniciamos a descrição do sistema literário com a narração na terceira pessoa, isto é, a ficção épica” (HAMBURGER, 1986, p. 42). Quanto ao gênero lírico, Hamburger o enquadra na teoria não-ficcional, pois o “Ich-Origin” seria real, traria um enunciado real e não fictício. Essa afirmação pode parecer um pouco confusa, pois sabemos que, de maneira geral, o escritor, o ser histórico, não deve ser confundido com o criador da trama. As emoções, experiências, juízos de valor do eu-lírico não podem ser confundidos com os de quem assina vivencialmente o texto. Mesmo em uma biografia ou em um romance autobiográfico, o eu-lírico da trama não

deve ser visto como o escritor. Sobre isso, Käte manifesta-se dizendo que a experiência presente no texto pode ser fictícia, mas o sujeito da enunciação (o eu-lírico) é real, ainda que não seja, necessariamente, o autor. “A vivência pode ser “fictícia” no sentido de invencionada, mas o sujeito vivencial e com ele o sujeito-de-enunciação, o eu-lírico, pode existir somente como um real e nunca fictício” (HAMBURGER, 1986, p. 199). Nesse caso, o eu-lírico permite que o leitor se identifique com ele por meio da leitura do que a teórica chamou reexperiência (lembramos da recordação de Staiger). Os leitores veriam, assim, o “Ich-Origin”, segundo Hamburger (1986, p. 195), como “um sujeito-de-enunciação real, autêntico”, diferente da ficção, em que os leitores teriam consciência do caráter imaginativo e ilusório do texto. O lírico, então, lembraria o sujeito histórico da enunciação.

Os gêneros mistos referidos pela autora associam ficção e lirismo. Esse pode ser o caso, por exemplo, das narrativas em primeira pessoa. Quando isso acontece, não significa, necessariamente, que se esteja lidando com um sujeito real da enunciação, mas com uma “ficcionalização do lírico”. Essa ideia de Hamburger firma a noção de poema em prosa ou romance poético (e, por que não, conto poético?).

Como já dissemos antes, esses são apenas alguns dos teóricos que exploraram esse tema milenar: os gêneros literários. Mas foram eles que deram o suporte teórico para a realização dessa pesquisa. Passemos, então, para a análise do conto.

### **“Mentiras e verdades no mesmo chão”: uma travessia**

O conto “Mentiras e Verdades no mesmo chão”, de Maria Lúcia Medeiros, foi publicado em 1994, no livro *Quarto de hora*, pela editora CEJUP. Essa coletânea é formada por duas partes: “Quarto de hora” e “Horas”. A primeira é uma novela – a única da escritora. Já a segunda é composta por catorze contos. O conto a ser analisado neste artigo, “Mentiras e verdades no mesmo chão”, é composto apenas de três curtos parágrafos, que não ocupam uma página completa. Como ler um conto de três parágrafos apenas? Um conto cujo título poderia ser um verso que em seis palavras condensa os mais variados mistérios da vida? É justamente o que tentaremos fazer a seguir: interpretar esse conto pleno de significados latentes, esperando para serem desvendados.

O texto de Maria Lúcia Medeiros, cujo narrador – um *Ich-Origin*, para utilizar um termo de Käte Hamburger (1986) – usa a primeira pessoa e, como já dissemos anteriormente, é bastante curto – a curta extensão, para Emil Staiger (1997), bem como

para Combe (1992) seria já uma característica lírica, pois quanto mais curto, mais fácil manter a poeticidade. É aparentemente simples, quase ingênuo, mas sua simplicidade é enganosa. Logo se nota a polissemia intensa que torna o texto ao mesmo tempo transparente e opaco. E se presente de maneira confusa que o narrador diz outra coisa do que parece realmente dizer.

O conto inicia com uma negação: “Não me negues a palavra” (QH, p. 53), que, por ser repetida várias vezes ao longo do texto, pode ser considerada uma espécie de refrão, o que já é uma característica de seu traço poético. Apenas essa frase já é o suficiente para incitar inúmeros questionamentos, visto que pode ter vários significados: não me deixe sem voz, sem opinião, sem fala, sem expressar o que penso, ou pode ser, ainda, não me negues o poema, a literatura (seja escrita ou lida). Vale ressaltar que o personagem que narra fala, logo na primeira linha do conto, em “artes de uma palavra”: “Pelas artes de uma palavra segui sozinho ouvindo o grito de outros companheiros a percorrer outro caminho” (QH, p. 53). Ora, o que se conhece como “arte da palavra” é a própria Literatura:

A literatura é uma arte, a arte da palavra, isto é, produto da imaginação criadora, cujo meio específico é a palavra e cuja finalidade é despertar no leitor ouvinte o prazer estético e sua crítica deve obedecer a esses elementos intrínsecos (COUTINHO, 2003, p. 46).

O que às vezes também é conhecido como “arte” é alguma “traquinagem”, “danadice” ou então algo que não deveria ser feito. Segundo um dos conceitos do *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1999, p. 204), uma das definições de arte é justamente essa: “traquinada, travessura”. Poderíamos, assim, lembrar do famoso Pedro Malasartes ou Pedro Malazarte, um personagem da cultura portuguesa incorporado também à cultura brasileira (como exemplo disso, vale citar Murilo Mendes, que possui um poema chamado “Cantiga de Malazarte”, ou ainda a ópera brasileira *Pedro Malazarte*, de Mário de Andrade e Mozart Camargo Guarnieri) que tem como principal característica seu jeito astuto e malandro de conseguir o que quer. Pedro Malasartes é, assim, um homem “arteiro”, esperto e dono de inúmeras artimanhas. No Brasil, temos registro de seis aventuras de Pedro Malazarte, no livro intitulado *Contos Tradicionais do Brasil*, de Luis da Câmara Cascudo.

Mas, afinal, qual a relação entre “arte” e “travessura”? Ambas necessitam imaginação, ousadia, dão prazer e despertam inúmeros sentimentos nas pessoas, sejam eles de revolta, alegria, tristeza. Levando tudo isso em conta, é possível, então, que “as artes de uma palavra” a que se refere o narrador do conto de Maria Lúcia Medeiros,



esteja relacionada a algo que ele próprio falou, escreveu ou expressou, mas, por algum motivo, talvez não devesse ter feito, ou seja, fez ou falou alguma “arte” – no sentido de travessura.

Não poderia ser, então, a “palavra” referência à voz? Se considerarmos que o texto é, na verdade, um texto de amor disfarçado, sutil, pode ser que ao dizer “não me negues a palavra”, o narrador esteja pedindo para sua amada não lhe negar a voz. Talvez seja um pedido aflito para que a amada fale com o personagem, um pedido de perdão, um narrador arrependido por ter feito “arte”. Trata-se de um narrador anti-conformista, que não aceita o afastamento de quem ama, de sua “senhora”. Dizemos “senhora”, pois, logo depois, há a presença de uma interlocutora do sexo feminino: “Naquele tempo, senhora, os pântanos me atraíam e os arrepios do meu corpo aumentavam à visão dos esverdeados, meu corpo fremia. Não me negues a palavra” (QH, p. 53).

Uma das hipóteses possíveis, então, é a de que essa “senhora” seja a amada do eu que narra, inconformado, para quem ele desabafa. Um texto de amor, talvez, em que o enredo é dissolvido na narrativa poética, narrativa simbólica. O narrador está, então, em uma posição de subserviência em relação à “senhora”, como nas cantigas de amor trovadorescas. Escritas em galego-português, nas cantigas de amor a voz lírica era masculina, como no conto. O poema trovadoresco era dedicado à senhora, à amada, figura distante e normalmente idealizada. As damas eram geralmente referidas como “senhora” ou “minha senhora” (“senhor” ou “mia senhor” em galego-português), como forma de mostrar a vassalagem amorosa, o homem à disposição de sua amada. Sendo assim, há a possibilidade de relacionar o conto “Mentiras e Verdades no Mesmo Chão” com as cantigas medievais, o que reitera o caráter híbrido dos textos de Maria Lúcia.

Percebemos, também, que o conto é narrado, em sua maioria, no tempo passado: “Pelas artes de uma palavra segui sozinho [...]. Ouvia meus companheiros rirem e chorarem [...]. Eu vencia distâncias tão pequenas [...]” (QH, p. 53). No entanto, o pedido “Não me negues a palavra” é feito no presente. É como se o narrador utilizasse o passado para justificar ou para respaldar o seu pedido presente, pedido feito à “senhora”.

Ainda no que diz respeito ao amor no conto da escritora paraense, pode ser que haja algo de erótico no texto: “Poderá algum coração, senhora, saber das tantas vezes que estive à beira da morte pelas ânsias de saciar o meu desejo?” (QH, p. 53). O narrador faz menção à sua ânsia de saciar seu desejo. O desejo pode estar relacionado ao afastamento da amada, o qual o privou de saciá-lo, desejo da carne, da consumação do

amor, desejo dito apenas implicitamente no conto, como é característica dos textos poéticos. Talvez, em uma interpretação que lembre os poetas ultra-românticos, o narrador tenha pensado em cometer suicídio, pois diz ter estado “à beira da morte”. A privação da pessoa amada, o amor inatingível, podem ter feito com que o narrador do conto tenha tido pensamentos obscuros, suicidas. Lembremos do trágico poema do ultra romântico Álvares de Azevedo (1831-1852): “[...] Meus tristes ais vão revelando/ Que peno e morro de amorosas dores.../ Morro, morro por ti! [...]”<sup>†</sup>.

Ambos os narradores (o do conto e do poema) sentem a ausência da amada, o do poema mais explicitamente. Justamente por não estarem explícitos os significados do texto é que é possível fazer essas inferências, que não são as únicas possíveis. Vejamos outras leituras a seguir.

### O exílio e outras leituras

Uma característica marcante do conto é a menção ao exílio: “Não me negues a palavra de cujas artes se nutriu tanto exílio pois se assim o fizeres estarás negando a permissão e as promessas” (QH, p. 53). Segundo Queiroz, (1998, p. 4), “o exílio sempre foi, para todos, o castigo por excelência [...]”, pois implica o não retorno e a privação ao lar. Vejamos Ulisses em *Odisseia*, por exemplo. Ao sair de Ítaca para a guerra de Troia, Ulisses passa anos longe de seu lar, de sua pátria. Após dez anos de batalha em Troia, vitorioso, embarca para a longa viagem de regresso, que dura nove anos, e passa por diversas provações, enfrentando a fúria dos deuses, perdendo sua tripulação, mas nunca desistindo do desejo de retornar à Ítaca e aos braços de sua esposa, Penélope. Durante seu exílio, Ulisses não esconde sua ânsia de retornar ao lar, declinando, inclusive, a oferta de imortalidade e juventude eterna oferecida a ele pela deusa Calipso, a qual se apaixona pelo herói mortal.

Como falar em exílio e não lembrar, também, da “Canção do exílio” de Gonçalves Dias (1823-1864), escrita em 1843:

Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá;  
As aves, que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,  
Nossas várzeas têm mais flores,

<sup>†</sup> Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/avz7.html>. Acesso em 12 de fev. 2011.

Nossos bosques têm mais vida,  
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,  
Mais prazer eu encontro lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,  
Que tais não encontro eu cá;  
Em cismar –sozinho, à noite–  
Mais prazer eu encontro lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,  
Sem que eu volte para lá;  
Sem que disfrute os primores  
Que não encontro por cá;  
Sem qu'inda aviste as palmeiras,  
Onde canta o Sabiá (DIAS, 1944, p. 21-22).

Percebemos que o poema de Gonçalves Dias é marcado pela idealização da pátria – tema presente no ideal Romântico – pelo desejo de retorno ao lar – que no caso do poema, é o Brasil - explicitamente marcado nos versos “Não permita Deus que eu morra / sem que eu volte para lá”.

O que se percebe nos exemplos acima citados é o castigo maior, a privação do lar e o afastamento da pátria, com conseguinte desejo de retorno, o qual em *Odisseia* é concretizado ao final. No texto de Maria Lúcia Medeiros, “Mentiras e verdades no mesmo chão”, falar em exílio, em palavras que não deveriam ter sido ditas - “artes de uma palavra” - e pedidos de expressar opinião e pensamentos - “Não me negues a palavra” -, pode nos remeter à época da ditadura militar no Brasil (1964-1985), período em que muitos artistas - entre poetas, escritores, cantores - foram punidos e exilados por seus escritos os quais, ainda que muitas vezes sutilmente, criticavam o regime do governo.

Essas evidências no texto de Maria Lúcia Medeiros se tornam mais fortes ao lermos o seguinte trecho: “Pelas artes de uma palavra segui sozinho ouvindo o grito de outros companheiros a percorrer outro caminho” (*QH*, p. 53). Além da referência ao modo como os militantes contra a ditadura chamavam uns aos outros (“companheiro[a]”), percebemos também que o narrador pode ter sido separado de seus companheiros e os ouvisse sendo talvez torturados em outro local, visto que era comum, na época da ditadura, os prisioneiros passarem por torturas como maneira de entregarem seus companheiros. No trecho “Imposto o sossego me faltarão os sons articulados, os

ruídos para que não percamos a memória” (QH, p.53), o sossego pode ser a ausência de perseguição por parte do governo militar. É interessante notar o uso da palavra “imposto” ao lado de “sossego”, já que esse último geralmente é desfrutado, aproveitado, e “imposição” nos remete a algo feito à força, provavelmente contra a vontade de alguém. Em uma interpretação possível, se o narrador foi preso na época da ditadura e utilizava as palavras para expressar seu descontentamento com o regime vigente, pode ser que esse personagem espere ser forçado a deixar de escrever seus protestos, e em troca seria deixado em paz. No entanto, essa não parece ser uma situação agradável a quem narra, pois diz que “faltarão os sons articulados, os ruídos para que não percamos a memória”. A memória pode estar aí representando a lembrança da causa a ser defendida, que não deveria ser esquecida.

Podemos relacionar o conto à vida da própria escritora, que viveu a ditadura no Brasil, assim como seu marido na época. Sabemos aqui que Literatura é ficção e não possui compromisso com a realidade. Mas o que pensar de romances e contos que se dizem, ainda que em parte, autobiográficos? Amarilis Tupiassú, no prefácio de *Céu Caótico*, dá sua opinião sobre a obra de Maria Lúcia Medeiros:

[...] Essa estratégia de infundir o real histórico no vagão da arte salta à vista. A narrativa se desdobra no ritmo da organização fictícia centrada num timbre de rememoração, para iluminar cenas antigas, tocadas pela névoa das idades. A narradora em primeira pessoa avança nos fatos e é então que, envergando seu próprio nome, apodera-se da cena, para pôr em circulação suas dúvidas sobre verdade e invenção [...]

O certo é que o trabalho da enunciação estética e de qualquer enunciação, aliás, envolve sempre a reordenação e o rearranjo de acontecimentos históricos, a transposição de elementos, de sonhos, expectativas, traços faciais, ainda que o enunciador se queira estritamente preso à realidade vivida (TUPIASSÚ, 2005, p. 6).

Fazemo-nos valer das afirmações de Amarilis Tupiassú, e interpretamos o conto entremeando fatos da vida de Maria Lúcia com sua ficção, o que a própria escritora pode ter feito em seu texto. O fato é que, em 1964, os militares tomaram o poder no Brasil e permaneceram por 20 anos, efetuando prisões e perseguindo os que reagiam contra o governo. Maria Lúcia Medeiros não participou diretamente da resistência ao regime, mas sim indiretamente, pois seu companheiro na época era filiado ao Partido Comunista e precisou se esconder para não ser preso. Para tanto, precisaram deixar os filhos e sair de Belém. Pelo fato de ele precisar se refugiar, muitas vezes permaneciam separados, mas trocavam cartas, pelas quais era possível saber o quanto ele sofria por fugir e viver escondido, por viver em exílio.

Voltando ao conto “Mentiras e Verdades no Mesmo Chão”, sabe-se que o narrador é masculino, pois o texto, já na segunda linha, apresenta a seguinte frase: “[...] segui sozinho ouvindo o grito de outros companheiros” (QH, p. 53). O adjetivo “sozinho” com o marcador “-o” ao final, indica o masculino. Além disso, há uma interlocutora, como já foi dito anteriormente, pela repetição do vocativo “senhora”. Em outra interpretação - pois o texto poético permite diversas interpretações - talvez ela seja uma torturadora ou alguém que esteja proibindo o narrador de escrever ou de expressar o que pensa, visto que o locutor segue pedindo para que a senhora não lhe “negue a palavra”.

Mas, afinal, será que essas são as únicas possibilidades de quem possa ser essa senhora? Poderá ser ela de carne e osso? Poderá ser um ser encantado? As possibilidades são inúmeras. Em uma visão mais “encantatória”, para utilizar uma das palavras do conto, a senhora poderia ser a musa inspiradora do poeta. Na mitologia grega, acreditava-se que as musas eram deusas inspiradoras, e que os poetas deveriam pedir inspiração a elas antes de escrever. Assim o fez, por exemplo, Luis de Camões em *Os Lusíadas*, no Canto I, ao pedir inspiração às ninfas do rio Tejo (as Tágides):

E vós, Tágides minhas, pois criado  
Tendes em mi um novo engenho ardente,  
Se sempre em verso humilde celebrado  
Foi de mi vosso rio alegremente,  
Dai-me agora um som alto e sublimado,  
Um estilo grandíloco e corrente,  
Por que de vossas águas Febo ordene  
Que não tenham inveja às de Hipocrene.

Dai-me uma fúria grande e sonora,  
E não de agreste avena ou flauta ruda,  
Mas de tuba canora e belicosa,  
Que o peito acende e a cor ao gesto muda;  
Dai-me igual canto aos feitos da famosa  
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda [...] (CAMÕES, 2003, p. 14).

Platão já definia a poesia como algo extrínseco ao poeta, visto que seria um dom divino, uma graça dos deuses, um dom das musas. Aristóteles também, como seu mentor, acreditava na concepção da poesia como fruto da inspiração divina. Talvez o próprio personagem que narra o conto esteja pedindo para a musa da inspiração não lhe abandonar, com o intuito de não parar de escrever: “Não me negues a palavra de cujas artes se nutriu tanto exílio [...]” (QH, p. 53).

Além da possível semelhança com as cantigas trovadorescas e com o poema clássico de Camões, é percebida uma semelhança com outra conhecida obra literária: *Grande Sertão: Veredas*. Assim como Riobaldo, o narrador de “Mentiras e verdades no

mesmo chão” conta algo a um interlocutor que não se sabe quem é, um interlocutor “mudo”, que – pelo menos explicitamente transcrito no texto – não fala, não emite opinião, apenas escuta. Ambos os textos são escritos na primeira pessoa e iniciam com uma negação: o conto com a frase “Não me negues a palavra” e o romance com a palavra “Nonada”. No *Dicionário Aurélio* (1999, p. 1414) está registrado que a palavra com a qual inicia *Grande sertão: veredas* significa “ninharia” e é, na verdade, uma junção de “não + nada”, ou seja, uma negação. Citando Benedito Nunes (2009, p. 149) em *A chave do poético*, *Grande sertão: veredas* pode ser visto “sob o paradigma da escolha entre o Bem e o Mal, entre Deus e o Demônio”. De fato, Riobaldo passa grande parte do romance refletindo, inclusive, sobre a existência do diabo e da maldade humana, como é possível verificar ao final da narrativa: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano” (ROSA, 2001, p. 624). De forma diferente da de Riobaldo, o narrador do conto da escritora paraense parece também se localizar no meio da luta entre o bem e o mal, sendo que o mal pode estar representado nos pântanos, na morte e até mesmo no desejo, como é possível ver nos trechos a seguir: “Poderá algum coração, senhora, saber das tantas vezes que estive à beira da morte pelas ânsias de saciar meu desejo?”. [...] “Naquele tempo, senhora, os pântanos me atraíam [...]” (QH, p. 53).

O bem, por outro lado, pode estar na palavra, na saída do pântano, no bosque, nas promessas e perspectivas, os quais, para se concretizarem, parecem depender da senhora:

Não me negues a palavra de cujas artes se nutriu tanto exílio pois se assim o fizeres estarás negando a permissão e as promessas.

[...]

Não me negues a palavra para que a trilha não se altere nem as perspectivas sejam removidas (QH, p. 53).

Utilizamos, aqui, as palavras de Victor Hugo (2001), ao dizer que o homem é um ser dual, duplo, dividido entre corpo e espírito, matéria e alma e, como Riobaldo e o narrador não nomeado de “Mentiras e Verdades no Mesmo Chão”, bem e mal.

### **“A visão dos esverdeados”: do bosque ao pântano**

Retomamos, aqui, a reflexão sobre quem seriam os “companheiros” mencionados no conto: “Pelas artes de uma palavra segui sozinho ouvindo o grito de outros companheiros a percorrer outro caminho” (QH, p. 53). À primeira vista, os “companheiros” da personagem que narra parecem estar sofrendo, até mesmo

torturados, como já dissemos no tópico anterior, pois são ouvidos gritos e, normalmente, os gritos indicam sofrimento, tortura, agonia. No entanto, ao continuarmos lendo o conto, é possível perceber que os companheiros podem estar, na verdade, felizes, fascinados com os “frutos ao alcance das mãos”: “Ouvia meus companheiros rirem e chorarem fascinados com as veredas, os frutos ao alcance das mãos” (QH, p. 53). Talvez seja possível inferir que a personagem que narra tenha escolhido um caminho diferente de seus companheiros, o caminho mais difícil na vida, abrindo “picada diferente que não [...] levava ao bosque” (QH, p. 53). O bosque pode ser logo pensado como um local cheio de árvores, plantas, animais, frutos, ou seja, um local que simbolicamente pode nos remeter à paz, alegria. Ao contrário dos bosques, o narrador era atraído pelos pântanos, locais formados por águas paradas, normalmente densas, com vasta vegetação geralmente inundada. Por ser grande parte vegetação, os pântanos são conhecidos como lugares escuros e regiões de sombras. Segundo Gaston Bachelard (2002, p. 56) em *A água e os sonhos* mesmo as águas mais claras escurecem, ou seja, “a água vai escurecer. E para isso vai absorver materialmente sombras”. Talvez seja por isso que o narrador de “Mentiras e Verdades no Mesmo Chão” seja atraído para esses pântanos, pois a água pode ser associada à morte e tristeza:

[as] águas preencheram uma função psicológica essencial: absorver as sombras, oferecer um túmulo cotidiano a tudo o que, diariamente, morre em nós.

A água é assim um convite à morte. [...]

Cotidianamente, a tristeza nos mata; a tristeza é a sombra que cai na água (BACHELARD, 2002, p. 58).

Há várias referências no texto de Maria Lúcia Medeiros à floresta, selva, bosque, pântano. Impossível não lembrar a “selva escura” da *Divina Comédia* de Dante Alighieri:

Da nossa vida, em meio da jornada,  
Achei-me numa selva tenebrosa,  
Tendo perdido a verdadeira estrada (ALIGHIERI, 2003, p. 25).

Logo no início da obra, Dante encontra-se perdido em uma selva escura e vaga por ela durante toda a noite. Essa selva parece representar o lugar de perdição e sofrimento, de errância humana. Assim também pode ser vista a floresta do conto aqui em questão. Vejamos, a seguir, alguns trechos que exemplifiquem isso:

Pelas artes da palavra abri picada diferente que não me levava ao bosque.  
[...]

Não me negues a palavra de cujas artes se nutriu tanto exílio pois se assim o fizeres estarás negando a permissão e as promessas. Não é desse silêncio de que preciso para atravessar a floresta (QH, p. 53).

No primeiro parágrafo vemos que “as artes da palavra” possibilitaram ao eu-lírico explorar outros sentimentos, outros caminhos que não o levassem ao sofrimento ou ainda que possibilitassem uma espécie de fuga. Já no segundo, vemos que a negação da “palavra” faz com que o eu-lírico não consiga atravessar a floresta, a qual pode estar aí metaforizando o sofrimento. O exílio do narrador talvez tenha feito com que a poesia dele se desenvolvesse, germinasse (como foi o caso de muitos artistas exilados ou presos na época da ditadura). Além disso, quem sabe sua escrita tivesse sido sua companheira durante esse período de exílio.

Levando tudo isso em conta, pode-se dizer que, dentre muitas interpretações, uma delas é a de que o conto de Maria Lúcia Medeiros aborda a literatura como fuga, como um escape ao sofrimento. Um indício disso está no seguinte excerto: “O meu caminho, senhora, tinha reverberações encantatórias, mentiras e verdades no mesmo chão e o veneno das folhas eu só podia descobrir pelo exercício de meu paladar e do meu corpo” (*QH*, p. 53). O próprio título, “Mentiras e Verdades no Mesmo Chão”, contido nesse excerto, já é um indício da literatura, pois um livro, um romance, um poema, enfim, uma obra, pode ser ficção, ou seja, algo que não é real, que é mentira, e ser entremeada com fatos da realidade, como já dissemos neste trabalho. Afinal, como é possível saber o que é verdade ou não quando se trata de uma obra de ficção? Não é possível saber, já que ficção é, segundo o *Dicionário Aurélio* (1999, p. 899), “criação ou invenção de coisas imaginárias, fantasia”. O que há na obra literária é a verossimilhança, isto é, a semelhança com a vida real. Mas não é, afinal, essa a intenção da literatura? Sugerir sem dizer na verdade? Mascarar e modificar verdades, tornando-as inverdades? Transformar a ficção em verossímil? Afinal, é isso mesmo que busca a arte da palavra. Como já dizia Aristóteles, a imitação é algo intrínseco ao homem e a poesia, sendo produzida pelo homem, seria imitação da realidade, mas não cópia. E, afinal, se imitação e realidade andam juntos, por que não os gêneros? Como já disse Victor Hugo (2001), riso e pranto, sublime e grotesco convivem lado a lado, deve ser também assim na literatura.

Voltando à leitura do conto de Maria Lúcia Medeiros, é possível dizer que as reverberações encantatórias a que se refere o narrador podem se relacionar às próprias musas, ao mundo dos livros, das palavras, dos textos, que acompanharam o narrador em seu caminho. O próprio caminho a que se refere o narrador pode ser a vida, ou uma fase da vida. O veneno pode ser a volta à vida real, quando se tem que lidar com os problemas e deixar a fantasia, o encantamento de lado.



No entanto, essas não são as únicas interpretações possíveis, pois se trata de um texto poético, aberto a interpretações. Lembremos do fato de que pode ser que os “companheiros” seguissem felizes, rumo ao bosque, enquanto o narrador seguiu pelo pântano. Parece, assim, que para os companheiros era tudo mais fácil – como já foi dito no início deste tópico – os frutos estavam ao alcance das mãos, ao passo que, para o personagem que narra, havia o veneno das folhas:

Ouvia meus companheiros rirem e chorarem fascinados com as veredas, os frutos quase ao alcance das mãos. O meu caminho, senhora, tinha reverberações encantatórias, mentiras e verdades no mesmo chão e o veneno das folhas e só podia descobrir pelo exercício de meu paladar e do meu corpo (QH, p. 53).

Isso é reiterado pelo fato de que, enquanto seus companheiros seguiam alegres, em rodopios, sempre evoluindo, avançando, o narrador diz que dava passos curtos, quase estagnado, não saindo do lugar: “Enquanto meus companheiros avançavam em rodopios e encantamentos, eu vencida distâncias tão pequenas que me parecia estar sempre no mesmo lugar” (QH, p. 53). O narrador desse conto diz que seguia sozinho, o que exemplifica a poesia de solidão de Staiger (1997), vista como uma das características líricas.

É possível que, por ser atraído pelo lado obscuro da vida, o narrador tenha perdido ou se afastado de muitas pessoas, talvez inclusive, de sua amada, a possível “senhora”. Daí, como já foi dito antes, a possibilidade de o texto ser um desabafo a ela, um pedido de perdão ou de socorro.

No que diz respeito às “reverberações encantatórias”, podem ser, em uma outra leitura, algum tipo de alucinógeno, algum tipo de droga. Essa hipótese é reforçada ao lermos o trecho “o veneno das folhas”, visto que tantas drogas são feitas a partir de folhas, plantas. A cocaína, por exemplo, é feita a partir do arbusto *Erythroxylum coca*, a conhecida planta da coca; o haxixe, por outro lado, é extraído da planta conhecida como *Cannabis sativa* ou *Cannabis indica*, da onde é também feito o fumo da maconha; já o ópio é extraído do fruto das papoulas, que são flores da família *Papaveraceae*. Ao dizer, ainda, que “o veneno das folhas eu só podia descobrir pelo exercício de meu paladar e do meu corpo”, é possível pensar, novamente, no uso de substâncias ilícitas, pois seus efeitos são sentidos no corpo.

Talvez seja esse o motivo de seu caminho ser tão árduo e difícil, estrada trilhada pelo narrador. Talvez, inclusive, o desejo a ser saciado (“[...] tantas vezes que estive à beira da morte pelas ânsias de saciar o meu desejo [...]”) não seja erótico, como foi dito

no início desta análise, não seja carnal, mas sim, um desejo relacionado à abstinência e à vontade da personagem em tornar a fazer uso dessas substâncias. Daí a proximidade da morte.

Lembremos, então, de poetas como Jean-Arthur Rimbaud (1854-1891), que acreditavam na criação literária por meio da inspiração, da possessão, o poeta possuía, vidente, que penetrava na face oculta e conseguia revelar o mundo aos leitores. Para tanto, fazia-se uso de substâncias como o haxixe, o absinto (conhecido como a “fada verde” – *la fée verte*) e o ópio. Essas drogas aguçariam a sensibilidade e fariam aflorar o espírito criador do poeta, em uma espécie de não limitação dos sentidos, tornando-o, assim, verdadeiramente vidente. Charles Baudelaire também era adepto do uso de drogas como o haxixe e ópio, tendo, inclusive, escrito em 1858, *Les paradis artificiels* [*Paraísos Artificiais*], que reúne dois ensaios (“Um comedor de ópio” e “Poema do haxixe”), além de um poema (“Do vinho ao haxixe”), nos quais fala sobre suas experiências e as experiências de outros colegas com drogas. Como o próprio nome de seu livro sugere, para Baudelaire, por meio das drogas seria possível se elevar ao paraíso e, assim, criar. Poderia, então, no texto de Maria Lúcia Medeiros, as reverberações encantatórias, serem também uma referência ao processo de criação literária.

Sendo assim, ao constatarmos que são possíveis tantas interpretações, tantas leituras de um só texto - que, vale ressaltar, não estão esgotadas -, é possível afirmar que “Mentiras e verdades no mesmo chão” é aberto a diversas significações, como não poderia ser diferente em um texto poético. Trata-se, então, de uma narrativa em prosa que esbanja lirismo e poeticidade - ou, dizendo de outra maneira, uma narrativa poética - que transborda emotividade e subjetividade por meio de um personagem que desabafa e expõe seus íntimos sentimentos, mesmo que não explicitamente, com metáforas e jogos de palavras.

A narrativa poética é a forma que empresta ao poema seus meios de ação e seus efeitos. Por isso, esta análise levou em consideração, ao mesmo tempo, técnicas de descrição tanto do conto quanto do poema. Afinal, a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o [conto] e o poema (TADIÉ, 1994). A narrativa poética conserva a ficção, pois há personagens ao redor dos quais acontece uma história – vejamos “Miss Doris”, por exemplo, ou o narrador de “Mentiras e verdades no mesmo chão” -, mas, ao mesmo tempo, vários procedimentos de narração remetem ao poema. Há um conflito constante entre a função referencial com suas tarefas de evocação, e a função poética

que atrai a atenção sob a forma mesma da mensagem. Se reconhecermos, com Jakobson (2007), que a poesia começa com paralelismos, encontraremos na narrativa poética um sistema de ecos, de retomadas, de contras que são o equivalente das assonâncias das aliterações, das rimas. O que não implica nem elimina a procura das frases musicais.

Seguindo, assim à procura de frases musicais, temos vários exemplos delas no conto de *Quarto de Hora*. Vemos, por exemplo, a assonância, a repetição do fonema /o/ no trecho a seguir: “Pelas artes de uma palavra segui sozinho ouvindo o grito de outros companheiros a percorrer outro caminho” (*QH*, p. 53, grifo nosso). Talvez essa repetição ocorra para representar o grito dos companheiros. Já a aliteração percebida na repetição do fonema /s/ nos trechos a seguir, pode representar o próprio silêncio: “Não é esse o silêncio de que preciso para atravessar a floresta. Imposto o sossego me faltarão os sons articulados, os ruídos para que não percamos a memória” (*QH*, p. 53, grifo nosso). Há, ainda, a repetição do fonema /v/ em “[...] os arrepios do meu corpo aumentavam à visão dos esverdeados, meu corpo fremia” (*QH*, p. 53, grifo nosso). Essa repetição pode indicar o próprio tremer do corpo, os arrepios.

A quase ausência de conjunções, como já dizia Staiger (1997), também contribui para o clima lírico, trazendo à prosa a fluidez dos poemas:

A unidade e coesão do clima lírico é de suma importância num poema, pois o contexto lógico, que sempre esperamos de uma manifestação linguística, quase nunca é elaborado em tais casos, ou o é apenas imprecisamente. A linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza, - da construção paratática à hipotática, de advérbios a conjunções, de conjunções temporais a causais (STAIGER, 1997, p. 39).

Certamente, reiteramos que se trata de um texto lírico, com recursos que imprimem musicalidade ao texto. Mas há, também, alguns traços dramáticos. Não se trata, talvez, de um diálogo, posto que a interlocutora, ao que parece, não responde. Mas pode se tratar de um monólogo. De acordo com o *Dicionário Aurélio* (1999, p. 1361), monólogo vem do teatro e é a “cena em que um só ator representa, interpretando um personagem que fala ao público ou consigo mesmo”. Solilóquio, por outro lado, ainda de acordo com o *Dicionário Aurélio* (1999, p. 1879) é a “forma dramática ou literária do discurso em que a personagem extravasa de maneira ordenada e lógica os seus pensamentos e emoções em monólogos, sem dirigir-se especificamente a qualquer ouvinte”.

De acordo com Massaud Moisés em seu *Dicionário de Termos Literários*, monólogo é “[...] falar sozinho. [...] Peça de teatro em torno de uma só figura [...]”. Como tal, o monólogo difere do monólogo dramático (*dramatic monologue*), que

consiste num poema que, graças à sua carga dramática, pede um intérprete e uma audiência” (MOISÉS, 2004, p. 307).

Ainda de acordo com Moisés, solilóquio é:

[...] acima de tudo, uma convenção teatral. Mas também pode ser encontrado nas formas narrativas de convenção literária. Consiste na situação em que a personagem está sozinha e profere em voz alta os seus pensamentos: fala para si própria, de modo a tornar-se sujeito e objeto da ação verbal.

Enquanto o solilóquio literário somente admite o leitor como ouvinte virtual da personagem, o solilóquio teatral pressupõe que a personagem fale como se estivesse sozinha e não fosse ouvida por ninguém. Mas como a fala se processa no palco, é evidente que se destina a ser ouvida pela plateia (MOISÉS, 2004, p. 431).

É possível perceber que a diferença entre monólogo e solilóquio é sutil, mas existente. Com base nos conceitos acima citados, pode-se dizer que o texto de Maria Lúcia Medeiros não pode ser considerado um solilóquio, visto que o narrador não fala sozinho, mas com uma interlocutora “muda”, a qual o narrador trata por “tu” e por “Senhora”, envolvendo o texto em um tom íntimo e paradoxalmente distante, quase solene. Não se pode dizer, ainda, que se trata completamente de um monólogo, mas sim, que é um texto com traços de um monólogo dramático, pois, além de girar em torno de um só personagem, fala a um público (ainda que de uma pessoa só), a uma audiência. De fato, isso não faz o texto ser exatamente dramático, mas confirma o que Staiger (1997) já dizia, que um texto pode partilhar da essência de todos os gêneros.

Sendo assim, ao lermos o conto de Maria Lúcia Medeiros, podemos lembrar das palavras de Northrop Frye (1973), e dizer que o corte nas linhas desse texto em prosa parece ser automático, puramente mecânico quando é alcançado o fim da página. O texto poderia ser desmembrado em versos que não perderia sua essência. Vê-se, então, o rompimento dos padrões, visto que o texto em questão é enquadrado no gênero narrativo, como conto – até mesmo porque foi republicado como parte integrante de um livro intitulado *Antologia de contos*, em 2003 – posto que é escrito em prosa, mas possui características poéticas e dramáticas.

Se a ideia de Brunetière estivesse correta, e os antigos gêneros morressem ou se transformassem, certamente “Mentiras e Verdades no Mesmo Chão” representaria o nascimento de um novo gênero, que não é inteiramente prosa, mas não é poesia; não é uma narrativa tradicional, mas não é completamente lírico; não é drama, mas poderia ser encenado. Poderia, então, ser o conto de Maria Lúcia uma representação de um híbrido na literatura? Um texto que, para utilizar as ideias dos irmãos Schlegel,

incorpora os três grandes gêneros? Acreditamos que sim. Um texto que se localiza na interseção dos gêneros literários, sem pender para um lado somente. Um texto híbrido.

### Considerações finais

O conto contemporâneo, nas palavras de Alfredo Bosi (2006), já desnorteou mais de um teórico da literatura que, ao estudar a forma-conto, procura enquadrá-la no interior de uma grade fixa de gêneros, pois a narrativa curta do conto condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção.

O contista, ao criar seu texto, precisa estar habituado a uma lida mais intensa com as técnicas de invenção, de composição da sintaxe, de uso da linguagem. E, pela sua forma breve de contar, na liberdade que lhe confere o momento histórico atual que, de certa maneira, retoma em uma espécie de *flashback* todo um passado teórico, o contista acaba por transpor as fronteiras que separam os diversos gêneros.

Maria Lúcia Medeiros escreveu narrativas que nem sempre parecem prosaicas. A menina de Bragança trabalhou as palavras com cuidado e delicadeza, criando textos originais, nos quais mesclou características genéricas diversas. Sua escrita joga com os princípios de composição artística moderna, seus textos apresentam a forma intensa e sintética que abraça, ao mesmo tempo, os mais variados matizes e concilia lírico e o dramático, o poema e a prosa.

Talvez mais que escritora prosaica, Maria Lúcia tenha sido verdadeiramente poeta, transcendendo os limites da simples narrativa. A contista deixou registrada, em cinco livros, sua paixão pelas palavras, escrevendo muitas vezes por meio de símbolos, metáforas bem estudadas e musicalidade. Deixou registrada, assim, um acervo que constitui, de acordo com Benedito Nunes (2002, p. 39), a “autêntica literatura”.

### Referências

ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

AZEVEDO, Álvares. **Perdoa-me, visão dos meus amores**. Disponível em: <<http://www.site-magister.com/travec5.htm>>. Acesso em 12 de fev. 2011.

BACHELARD, Gaston. **A água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAMÕES, Luís. **Os Lusíadas**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

- COMBE, Dominique. **Les Genres littéraires**. Paris: Hachette, 1992.
- DIAS, Antônio Gonçalves. Canção do Exílio. In: **Obras poéticas de Antônio Gonçalves Dias**. Rio de Janeiro: Nacional, 1944.
- FERREIRA, Aurélio. **Novo Aurélio: O Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.
- FRYE, NORTHROP. **Anatomia da Crítica**. São Paulo, Cultrix, 1973
- HAMBURGER, Käte. **A Lógica da Criação Literária**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- HUGO, Victor. **Préface de Cromwell**. Paris: Larousse, 2001.
- MEDEIROS, Maria Lúcia. **Quarto de Hora**. Belém: Cejup, 1994.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NUNES, Benedito. A quem interessar possa. In: TUPIASSU, Amarilis (org). **A ficção de Maria Lúcia Medeiros: leituras**. Belém: SECULT/IOE, 2002.
- NUNES, Benedito. **A Clave do Poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- TADIÉ, Jean-Yves. **Le Récit poétique**. Paris: Gallimard, 1994.
- TUPIASSÚ, Amarilis. A poética de Maria Lúcia Medeiros. In: MEDEIROS, Maria Lúcia. **Céu Caótico**. Belém: SECULT, 2005.
- WELLEK, Renée; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Trad.: José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

[Recebido: 06 ago. 2014 / Aceito: 13 nov. 2014]