

## **CORPÓREO SUSSURRO DAS MARGENS**

**Francigelda Ribeiro<sup>1</sup>**

### **RESUMO:**

Este artigo apresenta uma análise do conto *Duas margens*, de Rinaldo de Fernandes, publicado no livro *Contos cruéis*. No processo analítico, duas figuras míticas, Penélope e Medeia, são tomadas como parâmetros para analisar o posicionamento das personagens que figuram como centro da narrativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Luz e sombra; Conto; Medeia; Penélope.

### **ABSTRACT:**

This paper analyses the short story *Duas margens*, by Rinaldo de Fernandes, published in the book *Contos cruéis*. In the analytic process, two mythical characters, Penelope and Medea, are taken as parameter to investigate the position of the central characters in the narrative.

**KEYWORDS:** Light and darkness; Short story; Medea; Penelope.

### **Apresentação**

O conto *Duas margens* apresenta estrutura interna tributária do chamado conto moderno, cujos valores artísticos se prendem a um flagrante, como bem o revelaram grandes mestres da narrativa curta, como Anton Tchecov e Machado de Assis, para citar dois nomes. Nesse domínio, faz-se imperativo aludir aos nomes de Edgar Allan Poe e Guy Maupassant pelo que legaram ao referido gênero. Aquele deixou uma contribuição indispensável tanto no que diz respeito à teoria, quanto à práxis do conto. Sua teoria *da unidade de efeito* remete à escrita em processo de automutilação. Não foi Baudelaire que aludiu ao corte ardente que é dado à linguagem pela ideia geratriz nos contos de Poe? Aliam-se a Poe, os escritos de Tchecov, cuja contribuição para o gênero é antológica, pela peculiaridade dos registros em aberto, sem final, apenas flagrantes em representações marcantes. Mas como não temos, aqui, intenção alguma de percorrer uma teoria do conto, vale o salto para Julio Cortázar, que, na linha protagonizada por Allan Poe, defende que

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura Brasileira pela UFMG

o conto deve ser só acontecimento e não alegoria. O conto, conforme lembra Assis Brasil, “sofreu modificações. Do conto tradicional, com enredo concatenado, linear, passou-se ao conto de flagrante, de situação, de ‘estados’ de espírito...” (BRASIL, 1979, p. 46).

### 1. Crepúsculo retalhado: errância e fuga

Esse intróito nos fornece apoio para iniciarmos uma reflexão acerca do conto *Duas margens* de Rinaldo de Fernandes. Não utilizaremos o termo flash, tão caro às análises acerca do gênero, posto que tal termo pressupõe luz, luz intensa, ainda que breve, e esse aspecto inviabiliza o seu uso nas páginas que seguem. Temos um conto de flagrante e, no máximo, podemos contar com restos de uma luminosidade profana que flagra um episódio que é só acontecimento e não alegoria, para retomarmos Cortázar. Assinalamos que na narrativa em questão se delineia um fluxo turvo e revoltado canalizado por duas margens. Duas margens seria, até mesmo no universo literário, uma expressão que remeteria ao óbvio não fosse Guimarães Rosa nos apontar para uma terceira margem, temível, pelo que lança à obscuridade e à evasão.

É por via de evasão que a narradora sai do seu trabalho, no final da tarde, e inicia um percurso sem destino previsto. Segue por uma estrada vazia, onde tudo é ermo, “o sol já vai descendo sobre os matos ao fundo da pista [...], algo me conduzindo para a beira do rio, onde alguns turistas vêm ver o pôr-do-sol”(FERNANDES, 2006, p. 345). Por entre as vagas do conto, deambula a narradora anônima, por um espaço escuro, recoberto pelo céu flamejante que se estendia agônico. A natureza parecia gritar, como em Edvard Munch por entre os riscos ígneos do crepúsculo. A personagem se move pelo exílio de si mesma. À deriva, ela persegue o tom lúgubre dos restos de sol em espiral de solidão. O tom avermelhado ofuscava qualquer direção que não fosse espólio insular e as sombras se avassalavam na sua errância. Ela segue sem buscas ou com desejo de algum encontro, improvável que o fosse, porém só o fim da tarde se estampa à sua frente. Por todo o céu, a angústia encarnada do seu abandono.

O nome do marido, Marcos, sempre pronunciado em tom de lamento, contrapunha-se à sua anonimidade. Diante de si, agora, a beira de um rio, não fosse

ela própria tal beira, marcada da mesma forma pelo poente que tomava “toda a outra margem do rio, encardindo as águas e as lanchas com suas cordas presas às estacas fincadas na lama” (FERNANDES, 2006, p. 346). Estava diante de um bar,

de tábuas fendidas, o garçom cochilando numa cadeira à entrada, o bar de onde vejo sozinha, diante de um copo de cerveja (mas porque faço isso, se não posso beber?), o poente tomando toda a outra margem do rio, encardindo as águas e as lanchas com suas cordas presas às estacas fincadas na lama (FERNANDES, 2006, p. 346).

O bar solitário remetia-lhe a um não pertencimento eufórico. O que estava fazendo ali? Não sabia. Naquele lugar sentia a mesma agressividade do não-lugar que era agora a sua casa, porque tudo nela era desenraizamento, desintegração da unidade já perdida. No bar, maldizia “tudo que o peste do Marcos” (FERNANDES, 2006, p. 346) havia feito em sua vida. Ele a deixara pela Sílvia, esposa do Fernando, um casal de amigos? Marcos e Sílvia juntos e ela, ali. Recordava, de modo sísmico, a festa de aniversário da Sílvia, ela usava uma saia branca que tanto chamava a atenção do Marcos. A saia branca como uma nuvem que atraía o seu marido. Não havia beleza naquele ocaso, mas recordações homicidas, e seu olhar se esvaía em meio à “réstia vermelha de sol caindo no tampo da mesa perto da caixa-d’água emborcada” (FERNANDES, 2006, p. 346). O garçom cochilava e afastava de si os mosquitos.

Olhou mais detidamente o local e observou uma mulher que chorava em meio a uma escada de madeira, ela estava com um menino no colo. Esquiva, vestia uma saia – não era branca como a da Sílvia – mas velha e remendada. A mulher adentrou um pequeno quarto e reapareceu de vestido, cruzou o bar sem ser vista pelo garçom e, levando o menino enrolado em uma toalha, tomou a estrada. De quem estaria fugindo aquela mulher? “Mordo a batata e mando o Marcos ir pra puta que pariu – a água do rio treme” (FERNANDES, 2006, p. 346). Ela tremeu juntamente com as águas, pediu a conta e saiu, a cerveja a deixara um pouco tonta. Adiante, as lágrimas lhe fizeram parar o carro. Lembrou-se da filha, Juliana. “Marcos, você não disse que ama demais nossa filha?” (FERNANDES, 2006, p. 348). E, sob uma ponta alaranjada de sol, acariciou a barriga. A gravidez e a solidão que se alongava como a sombra, agora, arroxeadas que se deixava ver “lá pros lados do centro da cidade” (FERNANDES, 2006, p. 347).

Viu ao longe, a mulher com o menino. Ligou o carro e se aproximou dela que ainda tentou se esconder. A narradora seguiu a mãe que fugia, duas anônimas. A mãe, abraçada ao filho, permaneceu em silêncio, diante das primeiras indagações da grávida. As lágrimas marcaram a aproximação das duas. A noite começava a bordar o céu de um breu mórbido, a mãe declarou que seu filho estava morto. A narradora o tomou nos braços: “Este menino está morto? – tenho dúvida” (FERNANDES, 2006, p. 348). A mãe recobrou o choro e reafirmou a morte da criança.

O garçom era o pai, além de ter outra mulher, descuidou-se do lar, o menino morrerá. As lágrimas, fluxo que as interligava, regou o trabalho de fazer a cova. A narradora grávida, compadecida, inclinou-se e se pôs a auxiliar: “Nossas mãos se chocam, retiramos folhas deterioradas, umedecidas” (FERNANDES, 2006, p. 350). Como espelho da rejeição, o esforço da cova, de joelhos, uma diante da outra, o duplo, o reflexo do desprezo, do luto e do prato. “Ai, Marcos, você tinha necessidade de fazer isso comigo?”. A cova se delineava entre ambas e, sobre ela, as sombras simétricas projetadas por uma luminosidade que fenecia continuamente, enquanto elas viviam ali um breve momento de gozo da morte.

Todo o vermelho do céu cedeu à escuridão que não permitia nitidez à cruz improvisada sobre a sepultura em meio ao areal. Os galhos entrelaçados e o pranto da mãe que se encerrava. Ela pediu uma carona até a rodoviária. E foi, doravante, quem se pôs a interrogar. A narradora revelou que estava grávida de um menino. Ao final do trajeto, uma dúvida, então a narradora perguntou sobre o motivo da morte do menino, ao que a mãe respondeu que havia matado o filho. A narradora quis saber de que modo. A mãe sussurrou “- Enterrei vivo”. O sussurro, o curso individual e paralelo, podiam elas ainda se dissociarem? Se antes, os olhos da narradora promoviam uma quase simbiose entre as cores flamejantes do céu e sua melancolia; agora, eram seus ouvidos que estavam perturbados com o escorrer daquele sussurro de contorção venenífera.

Uma sombra de espasmo, ou mais amplamente, nas palavras de Freud (1919), o estranho assustador que remete ao familiar, no caso delas, a rejeição compartilhada. Na cova, o filho do casamento fracassado iria se decompor, como os sonhos de felicidade perdidos. No automóvel, talvez um útero-cova coberto por um sopro tanatônimo. Adentrara os ouvidos da grávida a onipotência da predição? O

fluxo transitivo e inquietante da confissão, em devir. Um sussurro – “atravessado por estranhos devires”, para citar Deleuze – segue por entre as duas margens.

Um fluxo escuro resvalou por entre assombro e desespero nas linhas da narrativa. Conforme Ricardo Piglia, o “conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um relato oculto que dependa de interpretação” (PIGLIA, 2004, p. 91). Para ele, um conto sempre conta duas histórias. Esclarece que a versão moderna do conto, que vem de Tchecov, investe na tensão dessas duas histórias sem nunca resolvê-la, posto que narradas como se apenas uma fosse. Desse modo, podemos dizer que o conto *Duas margens* carrega em sua essência o duplo; assim, inexoravelmente, recai no aberto, na infinitude de um quase-fim em adiamento pelo sussurro lançado.

Temos um escape no vácuo. O fluxo que uniu as mulheres-margens poderia minguar por bifurcações, fazendo surgir novas margens, mas haveria dissensão daquelas margens após o sussurro? Não seria um sopro unificador? A cumplicidade na cova talvez viesse assinalar coexistência e não dicotomia. Margens são tautôcronas, unidas por um fluxo uníssono. Embora o termo margens remeta a algo sólido, ou menos provisório, no conto, elas se configuram pelo que as interliga, que é fluido e as delinea como canal do devir. Trata-se de um flagrante (momento e não história) do intercurso de duas histórias em tensão contínua.

O sussurro se projetou como uma teia de perplexidade a moldar as paredes de um labirinto no qual não se podia contar com fio de Ariadne. Alongou-se imprecisamente, entrecruzando as vias de um passado comum. O labirinto, como esclarece Chevalier, circunscribe “no menor espaço possível o mais completo emaranhamento de veredas” (CHEVALIER, p. 530, 2003). Tal emaranhamento foi criado pelo sopro lançado, adentrando continuamente a mulher gestante, cuja solidão lhe ardia como formas criptas a devorarem o seu ânimo.

## **2. Penélope e Medeia: faces em simultâneas perspectivas**

A técnica utilizada no conto assoma deslocamento por toda a sua extensão. Mulheres em trânsito, que passam por situações extremas. Não há marcas de uma ancoragem estável, mas crises desestabilizadoras na vida de ambas; no entanto, há aspectos de suas condutas que esboçam posições distintas. A narradora advém do

seio da sociedade organizada sob a ótica burguesa de cariz patriarcalista e a mãe fugitiva, de uma classe, socialmente, menos favorecida. Para refletirmos acerca do modo de reação delas diante do conflito vivenciado, tomaremos duas figuras míticas, no que atendem ao nosso propósito: Penélope e Medeia. Válido esclarecer que uma imagem não se coloca como superior diante da outra, mas se configuram como possibilidades de reflexão acerca do posicionamento feminino diante de uma ordem na qual ainda sobressai a dominação masculina, a despeito do profundo questionamento que se processa no que tange aos os papéis desempenhados pelo homem e pela mulher.

Iniciaremos por lembrar que Penélope é o protótipo da mulher burguesa, assumindo um papel que lhe é concedido segundo a tutela do ser masculino. Sua postura de mãe e esposa fiel se acomoda segundo a ordem fixa do lar que segue os moldes consolidados pelo patriarcalismo. Ela tece e destece, a fim de não alterar sua identidade de esposa fiel. Até mesmo na cena do reconhecimento do esposo, conforme elucida Adorno e Horkheimer, na qual ela se utiliza de ardis (só se casaria com quem retesasse o arco do herói e, com a mesma habilidade, atravessasse os orifícios de doze lâminas de machado alinhadas), tal procedimento só é pensado para evitar o risco de cometer algum erro quanto ao verdadeiro marido. Assim, seus ardis terminam por assinalar uma espécie de sujeição,

Nenhuma emoção espontânea vem à tona, pois não quer cometer nenhum erro, que de mais a mais, sob a pressão da ordem que pesa sobre ela, dificilmente se poderia permitir. O jovem Telémaco, que ainda não se adaptou direito à sua futura posição, irrita-se com isso, mas já se sente homem o bastante para repreender a mãe (ADORNO; HORKHEIMER 1994, p. 76).

Penélope é censurada pelo próprio filho, o que reforça a estrutura fálica mantida por uma dominação cega. Penélope assegura tal ordem, quando devota toda sua inteligência, enchendo-se de artimanhas para manter a unidade familiar. Segundo Adorno e Horkheimer, o casamento é a via média que a sociedade segue para realçar esse modelo: “a mulher continua a ser impotente na medida em que o poder só lhe é concedido pela mediação do homem” (ADORNO; HORKHEIMER, 1994, p. 74). Não passa pelo curso mimético de Penélope o desencanto amoroso, não sente desespero pelo desamor do homem amado, resigna-se a esperá-lo, ainda que seu regresso parecesse improvável. De modo particular, uma mulher que existe

à sombra do marido, configurando um tipo adverso à feição que sobressai quando pensamos no mito Medeia, que foi contado de várias maneiras e em diversas fontes, porém duas delas “se centram na figura da feiticeira da Cólquida: a tragédia *Medeia*, de Eurípides, e o poema *Argonáutica*, de Apolónio de Rodes” (RODRIGUES, 2008, p. 31). A versão euripidiana é, por vezes, acusada de inventar o episódio do assassinato dos filhos, enfatizando a dessacralização da figura maternal em detrimento da feição cruel e vingativa de uma mãe que planeja e executa o assassinato dos filhos como forma de castigar o marido pela infidelidade cometida. Medeia julgou que, tendo sido ela quem deu a vida aos filhos, também ela poderia tirá-la deles. Sentindo-se ultrajada por Jasão, realizou o filicídio, conforme narrou Eurípides. Em seguida, ela voou em um carro flamejante, levando consigo os cadáveres. A vingança como forma de se impor e de culminância de um perfil violento que não se deixou abater pelo domínio falocêntrico, pois já houvera desafiado o próprio pai ao auxiliar Jasão na aquisição do velo de ouro, bem como esquartejara o irmão para garantir sua fuga para Corinto ao lado de Jasão.

Rodrigues (2008, p. 42) elucida que Medeia, nessa versão, conservou a força interior de qualquer deusa do panteão instituído, embora venha desempenhar “um papel hierarquicamente menor, contudo, não menos digno: o da mulher rejeitada, mas não resignada”. Vale acrescentar, nesse sentido, que há um registro da Medeia euripidiana, em um vaso que data de cerca de 400 a.C.. Nele, “vêm-se seres ofídios que puxam o carro solar de Medeia. Estas criaturas são também referidas por Apolodoro, que lhes chama dragões” (RODRIGUES, 2008, p. 36). Medeia comete o filicídio como forma de reação à infâmia e ao ultraje de Jasão. Tereza Virgínia Barbosa, em relação à cena do assassinato, esclarece que

Surpreendentemente, o coro de mulheres toma partido de Medeia e abre caminho para que se desenvolva a ação mais terrível do drama, o assassinato das crianças pela mãe [...]. O trecho será apenas a realização da ação que nos é vedado a assistir. A lamentação e o horror do coro preenchem esse vazio (BARBOSA, 1997, p. 194).

No conto *Duas margens*, assim como não há oposição entre luz e sombra, predomina o lusco-fusco, não observamos oposição entre as formas de manifestação dessas figurações míticas, mas a sua coexistência. Todos trazem consigo forças instintivas contraditórias que afloram segundo as circunstâncias com as quais se deparam. Podemos perceber, nas mulheres do conto, formas distintas

de respostas diante do desprezo que vivenciam. Ambas sofriam porque se dedicaram ao lar, à maternidade e, em dado momento, viram-se abandonadas por seus respectivos maridos. A narradora evocava os momentos ao lado do marido e lamentava:

viajamos juntos no verão, você disse que queria ir pro Rio ou então conhecer a Europa, fomos para a Europa, dei um jeito, financiei a maior parte, tudo muito bom na Espanha, o jogo do Real Madrid contra o Barcelona (no quarto do hotel você falou “que dia inesquecível”), como podia desconfiar de alguma coisa? Eu te dei carinho, cuidei bem de mim e de nossa filha, há um ano tenho em minhas costas a maior parte das despesas (FERNANDES, 2006, p. 347).

Ela se mantém com desejo de retorno, na espera de o marido desistir de sua nova investida e retomar o casamento. No caso da esposa do garçom, até aquele dia, pelo que se pode depreender da leitura, foi também uma mãe e uma esposa dedicada, duas mulheres devotadas ao lar e, como Penélope, suas histórias se davam à sombra da história de seus maridos. Todavia a esposa do garçom deixou-se envolver pelo sentimento de vingança e, desesperançada, permitiu vir à tona um impulso que devastou seus instintos maternos. Tal como Medeia, sacrificou o próprio filho. Talvez como forma de repúdio ao casamento; ou para se vingar do marido, privando-o da presença do filho, da sua descendência; ou, ainda, para extinguir qualquer marca do casamento fracassado. Tal ato de crueldade, segundo o pensamento civilizatório, desvelou seu lado sombrio, deixando os preceitos de cidadania sucumbirem diante de suas pulsões.

O título do conto – *Duas margens* – remete a uma simultaneidade, no caso, febril pelo arrastar escaldante da traição que as golpeava e, assim, elas serpentearam dores e desventuras. No âmago de ambas, houve a espera e o amor incansável de uma Penélope homérica. Mas uma fratura fez emergir do profundo a imagem de Medeia na mãe fugitiva, precipitando seu potencial para a maldade, potencial latente, que emergiu, porque há em cada alma espaço para a simultaneidade de sentimentos antagônicos. O marido infiel despertou o desejo de vingança na esposa e mutilou o cuidado maternal daquela que estava partindo para outra cidade, mas cujo registro não mais poderá se apagar da experiência da narradora que não somente presenciou o fato, mas auxiliou no ato do assassinio da criança, deixando de lado sua desconfiança sobre a morte do menino. Ecoou o grito



avassalador do castigo, prolongando-se na ebulição daquele curso noturno, não por meio de dualidades, mas pelos veios subterrâneos da tautocronia.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1994.

ASSIS BRASIL. *Vocabulário técnico de literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1979.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Uma “teoria” sobre a palavra “logos”na Medeia, no Hércules e nas Bacantes*. Belo Horizonte: Araraquara: UNESP, 1997. 407 f. Tese de Doutorado em Letras, Faculdade Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 4. São Paulo: Editora 34, 2004.

FERNANDES, Rinaldo de. Duas margens. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Contos Cruéis: os contos mais violentos da literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Geração editorial, 2006.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RODRIGUES, Nuno Simões. *Medeia, a deusa solar: Releitura de uma velha problemática*. Disponível em <[http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/3100/1/978-989-8281-16-6\\_00031-00042.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/3100/1/978-989-8281-16-6_00031-00042.pdf)>. Acesso em 03 de mai. 2011.