

# Uma leitura do conto “Um peixe”, de Luiz Vilela

Rauer Ribeiro Rodrigues

Universidade Federal do Mato do Grosso do Sul

Waleska Rodrigues Martins

Universidade Estadual Paulista – Araraquara

RESUMO: A ficção de Luiz Vilela, centrada no cotidiano do homem comum, construída com linguagem coloquial, sintaxe simples e enredos de aparência trivial, tem, sob águas que parecem plácidas, subtextos que elaboram significados, aprofundam sentidos, questionam verdades, satirizam o senso comum e discutem – abordando, entre outros temas, questões filosóficas e do âmbito religioso – o homem, ser ontológico e ser histórico. Este trabalho mostra esses aspectos na obra do ficcionista mineiro tendo por *corpus* o conto “Um peixe”, da coletânea *Tarde da noite* (1970). A partir de enredo que narra, na noite de um domingo qualquer, os desdobramentos de uma pescaria, estudamos a relação entre Eros e Tânatos, entre Princípio de Prazer e Princípio de Realidade. Nosso referencial é composto por estudos sobre o tema da morte, como *História da morte no Ocidente* e *O homem diante da morte*, ambos de Philippe Ariès, e de estudos que abordam os símbolos e os arquétipos inconscientes, tais como, por exemplo, os de Bachelard, de *A água e os sonhos*. Valemo-nos também de estudos sobre a ficção de Luiz Vilela, para descrever a obra do escritor em suas linhas gerais e para homologar nossas conclusões. Desvelamos o homem como um ser conflitivo, em que grandes temas universais permeiam o cotidiano mesquinho, impedindo-o de realizar seus desejos, arrojando-o, fraturado e sem forças, em existência banal.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa Brasileira Contemporânea. Luiz Vilela – “Um peixe”. Tânatos – Tema Literário. Eros – Tema literário.

ABSTRACT: Luiz Vilela's fiction, centered in the daily of the common man, built with colloquial language, simple syntax and plots of trivial appearance, it has under water that seem placid, subtexts that elaborate meanings, deepen senses, question true, satirizes the common sense and discuss – approaching, among other themes, philosophical subjects and the religious extent – the man to be ontological and historical. This work shows these aspects in the work of fictionist Vilela, having as corpus the story “Um peixe”, of the collection *Tarde da noite* (1970). Start from plot that narrates, in the night of any Sunday, the the unfolding of a fishery, we studied the relationship between Eros and Thanatos, between Pleasure principle and Reality principle. Our referential is composed by studies on the theme of the death, as History of the death in the Occident and The man facing the death, both of Philippe Aries, and the studies that approach the symbols and the unconscious archetypes, such as, for example, Bachelard of *The water and the dreams*. We were worth also of studies on Luiz Vilela's work, to describe the work the writer's work in their general lines and to ratify our conclusions. We revealed the man as a being conflicting, in that great universal themes permeate daily mean, impeding him of accomplishing their desires, throwing him, fractured and without forces, in banal existence.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Narrative. Luiz Vilela – “Um peixe”. Thanatos – Literary Theme. Eros – Literary Theme.

## Introdução

Luiz Vilela, em contos que abordam pessoas comuns em acontecimentos corriqueiros, fratura o cotidiano e o senso comum. Tal peculiar aspecto da poética do escritor mineiro, já anotado em diversos estudos (RAUER, 2006), também está presente em “Um peixe”, narrativa de poucas páginas da coletânea *Tarde da noite*, lançada em 1970. O presente estudo trata da presença da Morte<sup>1</sup>, na perspectiva relacional entre Princípio de Realidade e Princípio de Prazer, Eros *versus* Tânatos, em “Um peixe”, conto no qual Luiz Vilela, a partir de fatos do dia-a-dia, discute questões existenciais e filosóficas sem enveredar por jargões tecnicistas ou digressões inescrutáveis. Nossa leitura parte da percepção de que o jogo contraditório **vida x morte / vida x desistência**, sempre em proveito da primeira, permeia a sociedade, da Idade Média aos dias atuais. No entanto, a morte, a desistência, os confrontos cotidianos instituem o próprio ser, constituem a trama que delinea a existência do homem.

Nosso objetivo inicial é perceber a ideia da Morte e suas figurações, confrontando com a perspectiva da Vida e seu princípio de ilusão. A apreensão das dimensões que envolvem as figuratividades da Morte e da Vida permeiam as minúcias do ser humano: a angústia, a projeção, a fé, a desistência, a expectativa, a transformação constituem – a nosso ver – a ambiência da trama narrativa de “Um peixe”. Nossa leitura caminha para a percepção dos princípios freudianos

---

<sup>1</sup> Utilizaremos, a título de simplificação terminológica, a palavra **Morte** e **Vida** (com inicial em maiúsculas) para designar o amplo conceito filosófico-existencial universalista; e **morte** e **vida** (com letras iniciais minúsculas) para modelar a finitude física (morte) e inauguração ou continuação existencial cotidiana (vida) do ser.

de Prazer e Realidade<sup>2</sup>, de tal modo que o empreendimento permita mergulho nos abismos discursivos do ser, percebendo-o como um constructo da linguagem. Tal discussão ressalta a sensibilidade do discurso narrativo e valoriza a dimensão significativa que joga com a perspectiva do leitor. Vilela, enxadrista do processo discursivo, coloca diante do leitor a pescaria como ato banal cotidiano (ou mesmo como fuga da futilidade cidadina), mas, no entanto, ao se aprofundar na trama, o ambiente transforma-se em palco para o teatro da vida, e a vida se apresenta, internamente, em silêncio, em resignação.

Nossa estratégia de leitura, em termos gerais, é delinear as oposições, por vezes complementares, entre paradigmas de euforia/disforia, eu/alteridade, morte/vida. Uma vez que tais questões permeiam o cerne da concepção identitária do ser, o conto “O peixe” serve de palco para metáforas comparativas, para projeções profundas das sutis simetrias entre o real e o ilusório.

## 1. Tânatos: a Morte

Falar sobre a Morte é perturbador ou curioso. Esse tema é apresentado (na cultura, na filosofia, no cotidiano) de maneira oscilante: ora próximo e familiar, ora distante e medonho. Pensar sobre o assunto é encarar um processo que nasce e complementa a Vida. Fenômeno único, a Morte assinala, em muitas culturas e religiões, o fechamento de um ciclo, a inauguração de uma outra verdade, o seguimento da vida em outro plano, o mediúnico, ou o final de uma jornada.

---

<sup>2</sup> Freud menciona pela primeira vez os dois conceitos em *A interpretação dos sonhos*, de 1900, volta a eles em diversos escritos nas duas décadas seguintes, e os apresenta em formulação completa em *Além do Princípio de Prazer*, obra de 1920.

Segundo Ariès (1977, p. 587), durante muito tempo, em quase todo território da civilização ocidental, a funcionalidade da Morte, bem como a representação do seu momento ritualístico, praticamente não mudavam entre as diferentes culturas. Contudo, no início do século XX, durante a Primeira Guerra Mundial, a Morte ganhou dimensões diferenciadas em cada cultura, o que rompe com as atitudes tradicionalistas de culto ao morto. Ao mesmo tempo em que se apresentava essa ruptura de comportamento, a população rural, predominantemente católica, mostrava-se arraigada nas bases religiosas e ritualísticas do luto. Diante desse embate, entre a modernização e o prosaico, e a discrepância de ritos, o individualismo tornou-se ferramenta para assegurar a continuidade de crenças e culturas.

O período de grande industrialização e modernidade tecnológica, permeado pelas crises culturais, políticas e sociais da década de sessenta, chamado por Lipovetsky de “neo-narcisismo”, no livro *A era do vazio* (1989, p. 49), alimentava a individualidade social, principalmente no que dizia respeito ao Outro. Para Lipovetsky, há, para se limitar apenas nos séculos XIX e XX, um aprofundamento de um deserto interior, um vazio que, ao mesmo tempo, preenche o ser:

Neste tempo, em que as formas do aniquilamento assumem dimensões planetárias, o deserto, fim e meio da civilização, designa essa figura trágica que a modernidade substitui à reflexão metafísica sobre o nada. O deserto cresce, lemos nele a ameaça absoluta, a potência do negativo, o símbolo do trabalho mortífero dos tempos modernos até ao seu termo apocalíptico (LIPOVETSKY, 1989, p. 34).

Ainda que para o autor tal sentimento de aniquilação persista por tempo indeterminado, o sujeito rejeita o que o envolve e a si próprio.

O deserto interior e a falta de perspectiva no futuro engendram elemento basilar do “neo-narcisismo”. Tais constituições intensificam a angústia da morte, e, para o autor de *A era do vazio*, o desinteresse pelas gerações futuras e o afastamento do Outro ressaltam ainda mais as tensões da atual perspectiva. Sendo assim, a concepção da morte também altera seus ritos. Afastava-se o *Outro*, o morto, isolava-se da presença o que lhe era estranho. A influência deste período de intensa industrialização foi a força motriz que instaurou novos tempos. Segundo Lipovetsky, essa movimentação assinalava o nascimento de renovadas perspectivas sociais, culturais, políticas e econômicas, que salientava uma mudança direcional, uma reorganização nas estruturas de uma sociedade que se via frente à rápida expansão do consumismo, à desenfreada individualização e contextos ditatoriais que ora se tornavam dominantes ora se enfraqueciam. Individualizar, excluir, isolar. A percepção da morte, por mais coletivizada que pareça, é sempre uma individualidade, é sempre uma exclusão.

Ainda conforme Ariès (1977), tão próxima da realidade civil e cotidiana, a Morte foi “afastada” das casas urbanas e tratada de maneira impessoal. Hospitais eram popularizados para que a ocultação da morte fosse o mais natural e afastado possível, para que a vida daqueles que circundavam o moribundo prosseguisse. Para Ariès (1990, p. 613), “[a] sociedade já não faz uma pausa: o desaparecimento de um indivíduo não mais lhe afeta a continuidade. Tudo se passa na cidade como se ninguém morresse mais”. Essa indiferença, no entanto, camufla um sentimento de impotência diante da única certeza que se tem: da morte.

De acordo com a filosofia heideggeriana, esse convívio gera um sentimento, por vezes, angustiante, e tal sentimento impulsiona uma busca pela verdade. Segundo Morin (1976, p. 277), a “angústia tornar-se-á o grande detector, o sexto sentido com que o filósofo da existência pressentirá o seu próprio destino e a sua própria morte”. Em outra passagem, Morin enfatiza a percepção que, em *Ser e tempo*, Heidegger apresenta sobre a Morte:

Assim, a angústia, e por consequência a própria morte, é o fundamento mais certo da individualidade. Tanto mais que é impossível dividir a sua morte, pô-la em comum: toda a morte é solitária e única. Nenhuma filosofia fora até então directamente centrada na morte, ninguém a descobrira a tal ponto no coração do SER, no movimento do Tempo, na osatura da individualidade humana. [...]. Pode-se dizer que a angústia heideggeriana abrange em parte o que chamamos a inadaptação antropológica (MORIN, 1976, p. 277).

Para Heidegger (2005, § 51, p. 34), o homem apresenta-se como um “ser-para-a-morte”, ou seja, o nascimento é, ao mesmo tempo, um duplo movimento de vida e de morte. Contudo, é preciso compreender que a morte, nesse processo, não existe por si só. Assumir sua presença, seu “ser-no-mundo”, envolve a não presença do próprio ser. A angústia gerada pela consciência de que se caminha para o fim (ou recomeço, como sugerem outras crenças) e o sofrimento causado pela incerteza do futuro são fatores que redimensionam o posicionamento do ser-no-mundo quanto à sua finitude. A angústia produzida pela percepção da morte possui uma natureza incógnita,

mas totalmente perceptível e familiar. Sua estranheza (quase poderíamos dizer seu *unheimlich*) é sua expressão existencial.

Sempre que o ser humano se depara com a instabilidade da sua existência, ou com a inerência de sua condição inconstante, o sentimento de medo (ou angústia) impulsiona uma mudança de paradigma individual. A angústia, na verdade, é uma morte silenciosa e diária. Sartre, já no título de sua obra filosófica mais conhecida, diria que é o ser e o nada.

A literatura (referimo-nos a poemas e a narrativas ficcionais), por seu lado, em alguns momentos vê a Morte como sublime, digna de idealizações românticas e de escapismos perfeitos; em outros momentos, apresenta enfoque natural, com uma visão realista de suas atribuições, nem agonizante, nem dramática. Segundo Luiz Carlos Lisboa (1992), a Morte é o único fenômeno que não possui uma experimentação de suas faculdades, sendo fenômeno tão só especulativo.

Na perspectiva mitológica<sup>3</sup>, Tântatos, irmão gêmeo de Hypnos (o deus do Sono), e filho da Noite, seria o mensageiro e o executor do sono profundo e eterno: a morte. Temido por todos os mortais, a figura mítica, muitas vezes relacionada em oposição a Eros, empresta à psicanálise de Freud elementos necessários para apreender aspectos do inconsciente humano. Os princípios antagônicos que sustentam a complementaridade do ser são posicionados em duas diretrizes: sob o signo de Eros (vida) x Tântatos (morte) e do Princípio de prazer x Princípio de realidade. Eros, também conhecido como deus do Amor, assume os contornos que, segundo Freud, o ligaria à pulsão de vida. Tal perspectiva impulsiona, quando não ao embate, ao contato direto

---

<sup>3</sup> Para detalhes sobre “[o]s deuses dos Ínferos”, ver Gustav Schwab (1994, p. 327-328).

com o outro e sistematicamente com a realidade que o cerca. A vida, que é cenário de tensões permanentes e conflitos que não se resolvem no imediatismo do homem moderno, escancara as relações e o interior dos afetos. Tânatos relaciona-se com o desejo profundo de aniquilação de tais tensões. Ou seja, vincula-se, nesse sentido, com a paz eterna, o equilíbrio que leva à morte. Tão necessário quanto a pulsão de vida, o princípio da pulsão da morte seria a satisfação do repouso.

Nesse caminho, o Princípio de Prazer avulta o desejo do querer imediato e excessivamente prolongado. Há um estreitamento de não se querer nada além do que seja satisfatório, nem do mundo real, nem do outro com o qual se relaciona. Para Chauí (1985), tal princípio não se liga diretamente com a figura de Eros, mas, de maneira aparentemente contraditória e íntima, com Tânatos, pois, “se o desejo do homem for o repouso, o imutável, a fuga do conflito, somente a morte (Thanatos) poderá satisfazer tal desejo” (CHAUÍ, 1985, p. 63). Já o Princípio de Realidade, segundo a autora, é o limitador das relações internas e externas, é a parte que faz “compreender e aceitar que nem tudo o que se deseja é possível, que se for possível nem sempre é imediato, que nem sempre pode ser conservado e muitas vezes não pode ser aumentado” (CHAUÍ, 1985, p. 63).

Aos olhos da psicanálise de Freud, a Arte é uma dimensão privilegiada que reconcilia os dois princípios: o de Realidade e o de Prazer. Desse modo, a literatura apresenta características em que cada princípio, de modo reciprocamente complementar, direciona o ser de maneira intensa. O equilíbrio, aparentemente frágil, sustenta impulsos reprimidos. Marcuse, em *A dimensão estética*, mostra a arte sobre esse aspecto, inter-relacionando Eros, Tânatos e a repressão (social e sexual, pública e íntima) ao caráter libertador da literatura.

## 2. A Vida, a Morte: metáforas

Segundo Rafael Cordeiro Silva (2005), Marcuse, em *Eros e civilização*, baseado nos “princípios” de Freud, apresenta a manifestação opositora da existência da realidade concreta: a arte. Para Silva,

[s]e a civilização fragmenta o indivíduo, a imaginação reivindica o indivíduo total, se a realidade caracteriza-se pela não liberdade, a fantasia nega a não liberdade. A fantasia ou imaginação encontra uma expressão no sonho, mas concretiza-se na arte, na literatura e nos mitos, que constituem meios pelos quais a linguagem do sonho ganha uma dimensão ao mesmo tempo objetiva e subjetiva. Neles vêm à tona tudo aquilo que o princípio de realidade reprimiu. (SILVA, 2005).

A arte é, então, entendida como “veículo privilegiado de comunicação desta verdade reprimida”, uma atitude de reconciliação. Citando Marcuse, Rafael Silva expõe a essência da dialogia dessimétrica da atitude reconciliatória investida na imaginação. Vamos a Marcuse:

A imaginação vislumbra a reconciliação do indivíduo com o todo, do desejo com a realização, da felicidade com a razão. Conquanto esta harmonia tenha sido removida para a utopia pelo princípio de realidade estabelecido, a fantasia insiste em que ela deve e pode tornar-se real [...] (MARCUSE, 1978, p. 134).

Assim, a arte reconcilia os princípios freudianos de Prazer e de Realidade (MARCUSE, 1978, p. 171), uma vez que “[a]ssim que ganhar ascendência como um princípio da civilização, o impulso lúdico [provindo da arte] transformará literalmente a realidade” (p. 168).

Nesse sentido, as oposições que se misturam na busca incessante de satisfação prolongada encontram, no discurso de Luiz Vilela, o desconforto e também a tentativa de reconciliação. E a mimese do banal ganha foros de discussão, de denúncia e de confronto com a normalidade mediana, exaltada no que tenha de equilíbrio, questionada no que se tornou reificação.

Luiz Vilela<sup>4</sup> nasceu em Ituiutaba, MG, em 31 de dezembro de 1942. O livro de estreia tremeu com os alicerces da ficção brasileira ao receber o Prêmio Nacional de Ficção, em Brasília – o título não poderia ser outro, *Tremor de terra* (1967). Sua obra, conforme depreendemos, por exemplo, em *Faces do conto de Luiz Vilela* (RAUER, 2006), é como um turbilhão em fúria, um esboçar minucioso da vida cotidiana, um diagnóstico da interioridade do ser, tempestades filosóficas e acontecimentos ironicamente perturbadores, que fazem emergir o ser no mundo e sua incompreensão como humano. Nesse universo ficcional, a linguagem de Luiz Vilela desnuda os valores sociais, arrepiava os puritanos, escancara mentiras e despedaça falsas verdades. A ironia é o tom escolhido para as mais diversas ocasiões: seja na morte sentida, seja no estupro consentido, seja na mudança radical da vida e dos sentimentos, seja na conversa despropositada de freiras – em tudo, o fio cortante do sarcasmo perpassa seus romances, novelas e contos.

---

<sup>4</sup> Em <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/noticias.html>, estão informações biobibliográficas completas e atualizadas sobre Luiz Vilela.

Capaz de narrar a mais leve perturbação que subjaz em singelas conversas entre amigos, Vilela expõe de maneira enviesada, mas sóbria, as verdades incomodativas mascaradas pela humanizada convivência social, em tudo sórdida e desumana. Nesse diapasão, Luiz Vilela – do ponto de vista do leitor comum e também do ponto de vista do estudioso – desconcerta o transcurso do cotidiano, ressalta o imagético e potencializa o discurso narrativo como instrumento sociopolítico e cultural.

Os contos do livro *Tarde da noite* são breves e centrados em poucas personagens. As ações são reduzidas e criam expectativas para o final, que circunda o inesperado. A ambiência dos contos permeia, quase que na sua maioria, o quiasmo Vida x Morte. A miséria que domina o cotidiano aparece nos entremeios dos discursos. As personagens transitam no mundo despoetizado, cujas imagens desgastadas ostentam o tédio, a perversidade, a incompreensão, o medo e as incertezas do ser. O conto “Um peixe” expõe a incompreensão dos atos e a desistência da racionalidade.

A narrativa começa com um jovem rapaz<sup>5</sup> que volta da pescaria em um domingo. Ao descarregar a “capanga” repleta de peixes, o jovem repara em um único peixe que ainda possui um fio de vida. Curioso e animado, abre, cuidadosamente, a torneira da pia e vê a ressurreição do peixe traíra. A reação é de contentamento e euforia. A traíra, peixe muito presente em todas as regiões do Brasil, carnívoro e agressivo por natureza, possui aspecto pouco atrativo: dentes caninos e coloração amarela com marrom – “E logo um peixe feio como traíra, isso é que era o mais engraçado” (VILELA, 1983, p. 38).

---

<sup>5</sup> Não há elementos para discernir se é uma criança, um adolescente, um jovem adulto ou um homem feito; a nós, nos parece ser um rapaz.

Ambos, o homem e a traíra (tendo um pouco mais de um palmo, sinalizando que também é um jovem peixe), comunicam-se. Inicia-se um diálogo através do olhar e do gesto com o peixe: “E agora? – falou para o peixe. – Quê que eu faço com você?” (VILELA, 1983, p. 37). O peixe parece entender e escutar a conversa: “O peixe, quieto num canto, parecia escutar” (p. 38). Os mistérios da vida começam a perturbar a mente do jovem e ele se sente responsável pelo outro, pela outra vida, pelo peixe.

Sai, mesmo sujo de barro, e vai à padaria comprar alimento para sua mais nova “aquisição”. A volta para casa é repleta de planos e projeções para a traíra. Ele se projeta na vida do peixe e contempla a ambos, no futuro. Ao chegar ao portão de sua casa, o cenário, antes de vida, abastada de projeções felizes, muda drasticamente. A empregada, de modo corriqueiro e banal, anuncia a luta para matar o peixe, antes muito vivo. Sem compreender e nem buscar parâmetro de concretização do enunciado, o jovem é lançado ao mundo da realidade sem uma pré-anúnciação. Há, ao final do conto, a desconstrução do universo construído com as imagens projetadas pela divagação do pensamento: “Acendeu a luz da sala. Deixou o pão em cima da mesa e sentou-se. Só então notou que estava cansado” (VILELA, 1983, p. 39).

A narrativa de Luiz Vilela parece comunicar-se com “O acontecimento”, conto de Tchekhov (2005), no qual duas crianças ficam maravilhadas com o nascimento dos gatinhos. Planejam, sonham, criam expectativas. Contudo, um cão, Nero, devora os filhotes e destrói o universo criado pelos infantes. Inconformadas com o “acontecimento”, as crianças esperam a condenação do criminoso. De maneira insensível, a mãe as manda para o quarto. No caso do conto

“Um peixe”, a dilaceração do universo criado e das expectativas concebidas no imaginário foi narrada, em detalhes, pela empregada da casa, que mata o animal de forma corriqueira. Numa leitura superficial, a ação centraliza-se na banalidade, no plano de qualquer acontecimento do dia. Contudo, nas profundezas do discurso é possível aquilatar que as ações do enunciador estão dispostas em dois momentos da narrativa: a ressurreição e a desistência; ou, no plano freudiano, no Princípio de Prazer e no Princípio de Realidade. Em meio ao domingo movimentado, de pessoas vivendo cada uma a sua casualidade, o homem planeja e recria um mundo de possibilidades para ele e para a traíra. No entanto, entre a previsibilidade e o fato da morte, o homem pensa e antecipa a situação mortuária de sua amiga. Reflete sobre a morte como princípio de negação, não da vida, mas do próprio ato de ressurreição quase mística: “Matá-la não ia; não, não faria isso. Se ela estivesse morta, era diferente, mas ela estava viva, e ele não queria matá-la” (VILELA, 1983, p. 38). A personagem pensa na morte de maneira distante, algo fora de seu alcance, fora de suas projeções. Mas, ao mesmo tempo, ela se apresenta próxima. Há um jogo de contrariedades até na própria personagem: ao indefinir sua idade, Vilela abre inúmeras outras possibilidades de mortes. Caso a personagem fosse um adolescente, ter-se-ia, talvez, a dolorosa passagem da vida juvenil para a adulta. No universo infantil, caso a consideremos como mais próximo de ser criança, temos alguém que se sente dono do universo da criação. A morte torna-se objeto distante, mas plausível, desde que não seja pelas próprias mãos que ressuscita. Se alguém de mais idade, temos o prenúncio da própria finitude, uma prolepse do irremediável que se aproxima.

As imagens que contrapõem a dicotomia Vida e Morte, Prazer e Realidade, são postas em cristalizações sutis. O início do conto revela a abundância, a amplitude das ações e dos acontecimentos, relacionando-se com a Vida e o Prazer: “Virou a capanga de cabeça para baixo e os peixes espalharam-se pela pia”; “E então abriu; a água espalhou-se, e quando cobriu a traíra, ela deu uma rabanada e disparou, ele levou um susto – estava muito mais viva do que ele pensara, muito mais” (VILELA, 1983, p. 37).

Percebe-se que as figurações iniciais ditam um ritmo discursivo alegre, festivo, vivaz. No entanto, a pergunta que paira é: “Por que o peixe que vive é justamente a traíra?”. Ao se pensar na ambiguidade da palavra “traíra” (nome popular dado a um peixe e designação popular de quem trai a confiança), tem-se a quase enunciação de que algo, mais adiante, mudará o rumo da narrativa. Porém, a construção de um clima ameno e de projeção utópica, por parte da personagem, imputa no leitor não a desconfiança, mas uma ambiência confortável de perspectiva.

A personagem aproxima-se de seu “objeto” de curiosidade e tenta tocar o peixe. Este, muito arisco, “deu uma corrida assustada” (VILELA, 1983, p. 37). Eis a tentativa da personagem de experimentar do Princípio de Prazer. O sonho diurno apresenta-se como acesso à região do ser que é permitido apenas na imaginação. O senso comum, no plano das interpretações oníricas, prevê que ao sonhar com peixes fora da água tem-se a representação de uma vitalidade em queda, um ser que não se encontra em seu próprio ambiente. Ao encontrar a traíra entre a vida e a morte e ao optar por recolocá-la em vida ocorre uma inversão do consenso.

Vilela dilui figurações bíblicas de abundância: “Virou a capanga de cabeça para baixo e os peixes espalharam-se pela pia” (passagem da multiplicação dos peixes)<sup>6</sup>. O religioso, em especial o da liturgia do cristianismo Católico Romano, é muito presente na obra de Luiz Vilela, quase sempre em contexto derrisório, mas também, em muitas oportunidades, em intertexto que redimensiona os efeitos de sentido construídos pelas narrativas (RAUER, 2006; PEREIRA, 2010; FARIAS, 2011; FRANJOTTI, 2011).

A percepção bíblica do peixe – assim nos parece – preenche a trama narrativa com a simbologia de Jesus. O peixe, alimento frequente nas mesas judaicas, tornou-se figura essencial no cristianismo; o Novo Testamento menciona duas passagens em que o peixe é objeto de milagres<sup>7</sup>. Assim, ele é provisão divina, lembrado no milagre da multiplicação e na saciedade da fome. Como metáfora, essa saciedade é também a espiritual, contemplada pela fé nas narrativas bíblicas.

Em “Um peixe”, a traíra que vive é a esperança da fé que persiste em não morrer. O pescador, o homem jovem que traz para dentro de sua casa a renovação da fé, explora a vivência de ser ele mesmo um dos discípulos de Jesus. A palavra peixe traz, em seu interior, a própria existência de Jesus: peixe, em grego, é *ichthys*, e tornou-se símbolo de uma espécie de acróstico que evidencia a

---

<sup>6</sup> A passagem da multiplicação consta dos Evangelhos. Por exemplo, em Mateus, 14, 13:21. O mesmo episódio é também narrado por Marcos 6, 35:44, por Lucas 9, 12:17, e por João 6, 6:13. Há, ainda, uma segunda multiplicação dos pães, conforme Mateus 15, 32:38, e Marcos 8, 1:9.

<sup>7</sup> Além do episódio descrito conforme referências da Nota 6, há o da pesca abundante em período em que nada se pescava, conforme está em Lucas, 5, 1:11, e há um terceiro episódio, após a ressurreição, conforme está em João 21, 1:11.

passagem “Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador” (*Ieosus Christós, Theou hyiós, Soter – ichthys)*<sup>8</sup>.

A morte lhe acompanha na vida, dentro do ser, e é o outro que imputa a dor no sujeito, transformando seu corpo em ruína. Ao ouvir a empregada narrando o “peixecídio”, o sujeito-enunciador não crê nas palavras e, como se estivesse “caindo em si”, na realidade perceptível da morte, torna-se cada vez mais monossilábico:

– Traíra é duro de morrer, hem?

– Duro de morrer?

Ele parou.

– Uai, essa que você pegou estava vivinha na hora que eu cheguei, e você ainda esqueceu o tanque cheio d’água; quando eu cheguei ela estava toda folgada nadando. Não está acreditando? Juro. Ela estava toda folgada nadando.

– E aí.

– Aí? Uai, aí eu escorri a água pra ela morrer; mas pensa que ela morreu? Morreu nada! Traíra é duro de morrer, nunca vi um peixe assim. Eu soquei a ponta da faca naquelas coisas que faz o peixe nadar, sabe? Pois acredita que ela ainda ficou mexendo? Aí eu peguei o cabo da faca e esmaguei a cabeça dele, e foi aí que ele morreu. Mas custou, ô peixinho duro de morrer! Quê que você está me olhando?

– Nada.

– Você não está acreditando? Juro; pode ir lá na cozinha ver: ela

---

<sup>8</sup> Informações sintetizadas do site <http://pastoradaocarvalho.blogspot.com.br/2009/06/peixe-simbolo-do-cristianismo.html>.

está lá do jeitinho que eu deixei.

Ele foi caminhando para dentro.

– Vou ficar aqui mais um pouco — disse a empregada — depois vou arrumar os peixes, viu?

– Sei (VILELA, 1983, p. 39).

Sendo o peixe um animal comumente relacionado com a simbologia de vida, prosperidade e abundância, Vilela imprime a percepção da morte de maneira intensa, fortemente marcada pela morte que é manejada pelo Outro. A empregada realiza o ritual mortuário e constantemente indaga o “patrão” sobre a credulidade da ação. É ela a “portadora” e anunciadora da finitude. A empregada assume a personificação da maldade, da praticidade cotidiana, da ação lógica (cabe a ela, empregada, depois de uma pescaria, limpar o peixe que deveria estar morto pela ação da pesca) e injeta no homem a disforia. A morte da traíra é bruta, é imposta, mas, relutada, é um choque para a personagem que a queria sobrevivente.

A figura do peixe, sempre em movimentação, também remonta para a inquietude projetada no sujeito que sonha, que visualiza, que não se fixa em apenas uma perspectiva de realidade, que restaura uma nova vida. É o “espelhamento” que instaura a relação entre o sujeito e o animal. O peixe projeta os anseios, medos e desejos. Segundo Chevalier e Gheerbrandt (2008, p. 703), o peixe representa, entre outros significados, “o nascimento ou a restauração cíclica”. Assim como figurativizado no ato cíclico da vida e da morte na ressurreição cristã, a personagem projeta na existência do peixe toda a comunhão da alma, ligando-se diretamente à vivência do Outro, es-

pelhando-se na personagem que parece antropomorfizar: “O peixe, quieto num canto, parecia escutar” (VILELA, 1983, p. 38).

Tem-se uma anulação do ser através das imagens postas, uma a uma, no macabro filme executado e narrado pela empregada. O ser humano é devorado em ritualismo antropofágico no momento em que é consumido e devolvido como elemento integrante do cenário, morto para o mundo, sisudo em si, incomunicável com outros seres, pedra imóvel e cansado. Ao final, o enunciador pulveriza seu ser e desaba, mortalmente cansado. A elisão do homem empírico reforça a dimensão de nulidade que o sujeito enunciator sente, a incapacidade de agir diante do acontecido. Sendo assim, a percepção da morte acontece de maneira drástica, violenta em seu poder transformador: o jovem se torna um ser nulo de perspectivas.

A contraposição entre a Vida e a Desistência realoca o ser na realidade, agora imposta pela trágica morte do peixe. Nesse sentido, o peixe torna-se a metáfora da morte de uma parte de si através da desistência. Parte da inocência que rondava as projeções do homem, parte da sua fé, da sua crença na esperança das relações boas e afetivas morre diante do irremediável processo de morte. Um olhar que nega a morte constante que o cotidiano, por vezes, impõe; é o que, a propósito de nosso tempo, salienta Bauman: “A morte é agora uma presença permanente, invisível, mas vigilante e estritamente vigiada, em cada realização humana, profundamente sentida 24 horas por dia, sete dias por semana” (BAUMAN, 2007, p. 59).

Em termos gerais, segundo Morin, o que individualiza o ser é a própria natureza da Morte: a morte seria a experiência que comprovaria, juntamente com a linguagem, a mortalidade do ser (MORIN, 1976, p. 215). É a estranheza da sua incompreensão que altera os

sentidos da Vida. Ao se deparar com a inconstância da sua existência, o ser humano vê-se impulsionado pelo medo ou pelo sentimento de angústia e modifica seu paradigma existencial.

Outra posicionalidade relacional da figuratividade do peixe é o elemento água. Segundo Bachelard (1997, p. 77), “[a] Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. Partir é morrer um pouco: Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio.” No conto, a personagem ressuscita (outra passagem bíblica) o peixe elaborando um pequeno “aquário”, um outro ambiente. Mas é também pela água que se tenta matar o peixe. A água, como assinalou Bachelard (1997), é um elemento transitório e das misturas, ligado a um tipo de destino que se metamorfoseia incessantemente: “O ser ligado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (BACHELARD, 1997, p. 7). A morte cotidiana, aquela que flui naturalmente, sem exuberância e nem alardes, é a “morte da água”<sup>9</sup>.

Na perspectiva freudiana, o Princípio de Prazer repousa no desejo contínuo do homem pela vivência do novo amigo. No entanto, o Princípio que mais marca a narrativa é o de Realidade, que limita as relações internas e externas do ser e regula as leis sociais; e que demonstra que o possível não pode ser para sempre conservado, como no caso da traíra. A persistência do peixe em não morrer torna-se quase uma saga.

---

<sup>9</sup> Chevalier trata, entre outras configurações simbólicas, sobre a água como símbolo judaico-cristão. Ele diz: “A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora” (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2008, p. 16). Vale a pena ler todo o verbete, pois outras ligações e cristalizações – que estão além dos objetivos deste artigo – parecem latentes.

O Princípio de Prazer em contraposição ao Princípio de Realidade encontra no ambiente narrativo do “Peixe” o movimento temático de vida e morte. Os elementos que compõem o discurso de Vilela exploram a desistência do ser em planejar, em projetar perspectivas, em sentir prazer. As ressignificações construídas deflagram as tensões humanas dispostas no cotidiano. A imagem de revitalização que é comumente relacionada à simbologia do peixe é negatizada na figura da desistência, da morte. Assim como a morte está intrínseca na vida, o Princípio de Prazer e o Princípio de Realidade estruturam o ser. A função reguladora do Princípio de Realidade censura os impulsos. No conto, a morte regula as projeções, limita as dimensões do prazer. Vive-se em uma sociedade regida por leis e regulamentos morais. No plano textual de Vilela, a reguladora do Princípio de Prazer é a empregada.

O ser, em liberdade ou contração, tenta equilibrar-se nas tensões existenciais que perfazem seu cotidiano. Pensar a morte é, antes de tudo, morrer antecipadamente. Diante das limitações e desvios sociais, o indivíduo assimila as renúncias das possibilidades imediatas. O medo de morrer concorre com a própria vivência. Passa-se mais tempo com medo de viver e realizar escolhas erradas, do que com o viver. De maneira positiva ou negativa, as dicotomias dos Princípios desvela a própria dualidade do ser. Para além do social e do moral, Vilela acrescenta a tensiva contradição que ambienta o ser na sua cotidianidade. Uma simples história de pescador, pois sim. Um singular passeio pelos meandros do ser, certamente.

## Conclusão

A perspectiva da Vida em contraposição complementar da Morte aproxima e torna visíveis as estruturas profundas do ser. O conto de Luiz Vilela fratura o cotidiano como se a narrativa fosse uma máquina que capta a interioridade dos sentidos. O ser é diluído no cenário citadino, uma implosão que tenta um espaço aberto de conciliação entre o mundo idealizado ou utópico, entre a Vida e a Desistência. A Morte impede a realização de desejos e projeções, estreita a existência das possibilidades, espreita a Vida.

A desistência diante das projeções limita o ser nas tensões entre o Princípio de Prazer e o Tânatos imerso no Princípio de Prazer.

No ambiente sacro, a fé atesta a fragilidade do homem que busca vivificar sua esperança em dias melhores. Contudo, a morte brutal da traíra reflete a inquietude do ser diante da banalidade do dia a dia. A convicção de que a fé – metaforizada na figura do peixe, flexionada na visão cristã de Jesus – atravessa o desafio de permanecer segura e forte nos dias atuais, morre na desistência do homem frente à maldade humana. O mal, ou a racionalidade, personificado na figura da “empregada”, é posto, no contexto do conto, de modo banalizado, em diálogo desprovido de sentimentalismo (pela empregada). É neste momento, diante da descrição mortuária e banal que a empregada faz da morte do peixe, que o ser, figurativizado no protagonista, percebe toda a nulidade dos esforços que sua projeção de futuro encontra na realidade. Tem-se a tensiva e, ao mesmo tempo, breve sensação do trânsito entre a euforia e a disforia do ser.

Diante do processo reflexivo e dual do ser, a traíra projeta a personagem e suas expectativas. O outro é o espelho que reflete a interioridade do protagonista, seus medos, suas fraquezas, suas alegrias,

sua fé, sua própria morte. Entre o eu e a alteridade, o diálogo é intenso. Silenciosamente, a conversa entre o homem, o peixe e as projeções circulam a ambiência textual.

Sendo assim, a equação *Eros versus Tânatos*, proposta logo no título do trabalho, resulta na brevidade dos acontecimentos, na instantaneidade do cotidiano. Ao encontro do movimento epifânico, a brevidade assinala o momento único da ação e do estado físico-mental do ser (Freud apresenta ambos os mitos, antagônicos em primeira medida, como relação dialética necessária e complementar do ser). É na brevidade de acontecimentos aparentemente triviais que Vilela desnuda o homem.

Os temas que envolvem a narrativa refletem a essência conflitiva do ser: vida x morte, projeção x desistência, real x imaginário, dor x utopia. O conto de Vilela expõe os elementos filosóficos que permeiam o cotidiano e a dualidade do indivíduo inserido no mundo das preocupações imediatas, muitas vezes impossibilitado de projetar desejos e de realizá-los. O ciclo de vida e morte apresentado pelo escritor silencia o ser e o faz retornar à sua cansativa jornada cotidiana, entre o banal cotidiano e o cotidiano no qual avultam grandes questões da existência humana.

## Referências

ARIËS, Philippe. *O homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

VILELA, Luiz. *Tarde da noite*. São Paulo: Ática, 1983.

- ARIËS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução e anotação do Pe. Matos Soares. 9. ed. São Paulo: Paulinas, 1955.
- CHAUI, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 3. ed. São Paulo: José Olympio, 2008.
- FARIAS, Isaias Leonidio. *O erotismo no romance Graça, de Luiz Vilela*. Campo Grande, 2011. 98 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2011.
- FRANJOTTI, Ronaldo Vinagre. *O mundo como GRAÇA e representação – epifania, polifonia e niilismo em Luiz Vilela*. Campo Grande, 2011, 123 fls. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 13. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio D'água, 1989.

LISBOA, Luiz Carlos. Prefácio. In: GOLDBERG, Jacob Pinheiro. *A chave da morte*. São Paulo: Maltese, 1992. p. 5-7.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Tradução de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1976.

PEREIRA, Londina da Cunha. O chiste epifânico em Luiz Vilela. Campo Grande, 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2010.

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. *Faces do conto de Luiz Vilela*. Araraquara, 2006. 2 v. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006. Disponível em: <<http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/fortuna-critica.html>>. Acesso em: 16 mai. 2012.

SCHWAB, Gustav. Metamorfoses e mitos menores. In: \_\_\_\_\_. *As mais belas histórias da Antiguidade clássica: os mitos da Grécia e de Roma*. Tradução de Luís Krausz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994. v. 1.

SILVA, Rafael Cordeiro. Arte e reconciliação em Herbert Marcuse. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 28, n. 1, 2005. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732005000100002>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

TCHÉKHOV, Anton. O acontecimento. In: \_\_\_\_\_. *A dama do cachorrinho*. Tradução de Boris Schnaidermann. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 35-38.

Recebido em 5 de fevereiro de 2013

Aprovado em 29 de maio de 2013