

Tecido narrativo em *O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela

Narrative fabric in O inferno é aqui mesmo, by Luiz Vilela

Marcos Rogério Heck Dorneles¹

Resumo: Estabelecido em algumas contribuições teóricas e críticas dos estudos literários sobre tempo (GENETTE, 1979), personagem (ROSENFELD, 2002), narrador (REIS; LOPES, 1989; GINZBURG, 2012) e espaço (LINS, 1976), este artigo constitui-se da proposição de detectar parte dos elementos que contribuem para a criação do romance *O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela (1979), e de avaliar seus possíveis desdobramentos na dinâmica interna do universo ficcional. Em especial, são destacados: o elevado grau de ação recíproca entre a composição das personagens e a variação dos espaços; a extraordinária capacidade expressiva dos diálogos na configuração de momentos de tensão na narrativa; o contraste resultante da tendência a confluir o tipo de escrita e a divergir a visão de mundo entre a atividade jornalística e a prática literária.

Palavras-chave: Luiz Vilela; romance; universo ficcional.

Resumen: Establecido en algunas contribuciones teóricas y críticas de los estudios literarios acerca de tiempo (GENETTE, 1979), personaje (ROSENFELD, 2002), narrador (REIS; LOPES, 1989; GINZBURG, 2012) y espacio (LINS, 1976), este artículo se constituye de la proposición de detectar parte de los elementos que contribuyen para la creación de la novela *O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela (1979), e de evaluar sus posibles desdoblamiento en la dinámica interna del universo ficcional. Especialmente, se destacan: el elevado grado de acción recíproca entre la composición de los personajes y la variación de los espacios; la extraordinaria capacidad expresiva de los diálogos en la configuración de momentos de tensión en la narrativa; el contraste resultante de la tendencia a confluir el tipo de escrita y a divergir la visión de mundo entre la actividad periodística y la práctica literaria.

Palabras-clave: Luiz Vilela; novela; universo ficcional.

INTRODUÇÃO

Como te contar tudo o que houve? Te contar que o rapaz de talento foi, viu, e venceu, e agora não sabe o que fazer com isso, o que fazer consigo mesmo, o que fazer com as pessoas e com a vida.
(Luiz Vilela)

A literatura de ficção está disposta nos processos de desenvolvimento, prolongamento e subdivisão das formas principais do conto, da novela e do romance. Constituída pela propensão a se contar uma história, a literatura de ficção se caracteriza pela necessidade de se modelar e simular situações, e pela atribuição indireta de se refletir sobre a sociedade (COUTINHO, 1987). Os limites, os condicionamentos e as primazias a que está sujeito o universo ficcional podem servir de restrição ou de estímulo

¹ Doutorando em Letras (UFMS). Professor efetivo da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: marcos.dorneles@ufms.br.

ao processo de composição literária. Assim, por exemplo, os traços comuns entre gêneros literários e as afinidades entre distintas áreas de atividades profissionais funcionam umas vezes como empecilho à escrita, outras vezes como estímulo ao ato criativo.

A natureza, a configuração e os princípios que regem a produção literária do escritor Luiz Vilela transitam por alguns espinhos próprios à investigação das relações e estruturas linguísticas dos textos criativos. Dentre as dificuldades a que está sujeita a poética de Vilela estão: a proximidade com a linguagem do texto jornalístico, a intersecção com aspectos do gênero dramático e o impasse entre as fronteiras da verossimilhança ficcional e do registro documental.

O romance *O inferno é aqui mesmo*, publicado em 1979, denota partes dessa controvérsia ao ser situado como um tipo de narrativa designada *Roman à clef*. Quer dizer, essa obra capta em profundidade a situação difícil da discussão acerca dos predicados que deveriam ser inerentes ao texto ficcional e aqueles que poderiam ser excluídos. Massaud Moisés aponta a seguinte definição para *Roman à clef* (2004, p. 399): “Expressão francesa para designar romance ou novela com uma chave, ou seja, em que personagens e acontecimentos reais aparecem sob nomes fictícios”. Juntas a essa problemática estão presentes algumas obras já conhecidas da literatura brasileira, como *Recordações do escrivão Isaias Caminha*, de Lima Barreto (1995), e *Chá das cinco com o vampiro*, de Miguel Sanches Neto (2010). Nesses romances, pode-se tornar tentador sair à busca das chaves que movimentem as linguetas das fechaduras das situações contextuais, e perder o compasso da composição literária. Ou, de outra parte, pode-se, ultrapassando essa disposição, envolver-se no diálogo entre a seleção da diegese e os processos ficcionais. Reverberando a problemática das narrativas à chave, em seu estudo sobre a Função-autor, Pauliane Amaral pontua alguns procedimentos e temas da produção de Luiz Vilela:

A respeito da relação de *O inferno é aqui mesmo* com os contos, novelas e outros romances que compõe a obra de Luiz Vilela, é notável que o livro contenha uma crítica ao jornalismo, tema recorrente da obra do escritor, e que a personagem narradora apresente uma natureza insular, característica presente em outras narrativas, além de outras marcas que formam a poética do escritor mineiro, como a retomada autobiográfica e

a crítica social, em especial à classe média brasileira feita, sobretudo, através do sarcasmo e da ironia. (AMARAL, 2013, p.114)

Assim, no fragmento, salientam-se os desdobramentos que a literatura de ficção pode apontar, como a apreciação crítica de atividades profissionais e de camadas sociais; o exame acerca da elaboração de personagens; e a utilização de reminiscências autobiográficas.

Com o intuito de evidenciar as bases que dão sustentação ao romance, este artigo procura estabelecer vínculos de solidariedade entre os elementos constitutivos da narrativa e o arcabouço crítico que as escolhas adotadas evidenciam. Nesse sentido, propomos um levantamento e interpretação dos procedimentos à luz da dinâmica ficcional de composição, ou seja, um estudo que avalie a importância da progressão das nuances que se articulam no romance na superação da dicotomia entre ficção e documento.

ASPECTOS DISTINTIVOS

O romance *O inferno é aqui mesmo* vem a público em 1979, no entanto, os acontecimentos relacionados aos lances narrativos se vinculam ao ano de 1968, quando Luiz Vilela desempenhou temporariamente trabalhos no *Jornal da Tarde* em São Paulo. Contextualmente, o livro se insere nos momentos anteriores ao recrudescimento da ditadura militar, isto é, está fixado no período anterior à edição do AI-5 (Blogue GPLV, 2016). No plano dos costumes e das expressões culturais, o romance se situa numa etapa de início de liberação sexual e de expansão da música popular.

No universo ficcional, a narrativa expõe a proposição do protagonista Edgar de partir da capital mineira, Belo Horizonte, para a capital paulista a fim de experimentar o anseio por coisas novas. Assim, Edgar começa a trabalhar na redação do jornal *O Vespertino* numa redação repleta de focas, repórteres, redatores e copidesques.

O romance é dividido em cinco capítulos e possui um total de 224 páginas. Os capítulos possuem em torno de quarenta a cinquenta páginas, com exceção do último capítulo, com cerca de vinte e poucas páginas. No primeiro capítulo é relatado o início da jornada do protagonista, como repórter numa matéria em São Paulo para um jornal de Belo Horizonte, passando pelo começo dos trabalhos no jornal *O Vespertino* até a

contratação definitiva e uma pequena desilusão com o ofício de jornalista. No capítulo dois é disposto o percurso que vai da rotina e normalização do trabalho no jornal, passa pela necessidade da realização dos plantões e serões na redação, pela irrupção da rebeldia diante do descaso aos funcionários, até a insatisfação e o desânimo. O capítulo três retribui o desalento do protagonista com o surgimento da bela repórter Vanessa. Porém, esse prêmio vem associado à vacuidade de um constante cortejo da redação em cima da linda jornalista. Além disso, o prestígio de Edgar junto ao jornal cresce após uma cobertura de um festival de música popular em Brasília. O quarto capítulo evidencia a paixão e decepção que o protagonista começa a desenvolver por Vanessa; um Natal melancólico, e um breve passeio em Belo Horizonte. No último capítulo, dá-se uma mudança na situação, e Edgar se relaciona amorosamente com Vanessa. Em seguida, Edgar pede demissão do jornal e, ao final, Vanessa morre em desastre de automóvel.

A interação entre a diegese e a estrutura narrativa pode ser observada, por exemplo, nas relações de duração e de ordem (GENETTE, 1979). Em relação à vinculação da duração, no romance, são alternados fragmentos de sumário e de cena. Para o primeiro procedimento, destacamos o trecho a seguir:

Chegava no hotel, pegava a chave do balcão, subia no elevador, entrava no quarto, mijava, puxava as cortinas, punha o pijama e caía na cama; dormia logo e pesadamente, acordando no começo da tarde. Tomava um banho, punha a roupa, descia no elevador, entregava a chave, saía, comia e bebia alguma coisa num bar, chegava no jornal e começava a trabalhar, indo até a outra madrugada. (VILELA, 1979, p. 62-63)

Vemos no excerto a propensão para a repetição da rotina monótona em momentos de desânimo e desalento do protagonista em relação aos trabalhos na redação do jornal. Por outro lado, a predominância da utilização da cena evidencia a articulação de vários momentos de tensão na narrativa, como neste diálogo entre Edgar e Marcelo, editor de Arte:

– Onde você vai?
– Embora.
– Embora? Mas ainda temos uma porção de coisas pra fazer, olha aqui
– e pegou uma papelada que estava na mesa.
– Eu vou embora – tornei a dizer. – Te entreguei a minha matéria, agora já vou. (VILELA, 1979, p. 63)

Para a relação entre a ordem dos acontecimentos na diegese e a disposição no romance, além da condução normal da narrativa são adotados os recursos de analepse e prolepse (GENETTE, 1979). Respectivamente, no romance, são utilizados recuos e avanços no andamento narrativo. Situações de evocação de eventos já passados podem ser vistas em momentos em que o protagonista desenvolve um laço afetivo maior com as demais personagens, como nas conversas com Bosco, repórter da Arte (VILELA, 1979, p.71-73), ou com Joaquim, repórter do Esporte (VILELA, 1979, p. 56-57). De outra parte, as prolepses ocorrem ao anteciparem determinados eventos no romance, como nos trechos a seguir:

No começo fiquei meio aturdido: era uma sala imensa (mais tarde veria que não era tão grande assim), intensamente iluminada de luz fluorescente, com uma porção de mesas, gente batendo máquina, conversando, andando.

[...] Janeiro estava realmente próximo, mais algumas semanas e estaríamos nele, no novo ano. Mas nem eu nem ninguém veria as modificações de Henrique. (VILELA, 1979, p. 11-185)

Nesses fragmentos a antecipação obedece a um caráter de desalento em relação às perspectivas quanto ao trabalho na redação do jornal. Entretanto, prolepses mais sutis e refinadas se dão por meio de pequenas indicações no decorrer do romance. Para ilustrar, podemos apontar: a associação entre um acidente de carro que ocorre discretamente no capítulo 1, na página 55 (VILELA, 1979), e a morte de Vanessa por acidente automobilístico que acontece no capítulo 5, na página 224 (VILELA, 1979); e a antecipação da tempestade que vai se abater na vida de Henrique, repórter amigo de Edgar, no capítulo quatro, na página 187 (VILELA, 1979), com a sua fala displicente no capítulo dois:

– Console-se, é como na vida mesmo: muitas vezes a tempestade chega de repente, sem que possamos prever. Achamos que é tempo bom e já as nuvens estão se formando no céu, bem em cima de nossas cabeças; e quando menos se espera, uma tempestade desaba. (VILELA, 1979, p.93)

Nesses dois exemplos, vemos, assim, situações que preparam discretamente o leitor para eventos de maior porte que surgirão no decorrer da narrativa.

Papel de fundamental importância na construção de *O inferno é aqui mesmo* é dado ao diálogo com outros textos, isto é, à constituição da intertextualidade no desenvolvimento do romance. Nessa vereda, Julia Kristeva discorre sobre a sobreposição de textos numa obra literária, destacando, nesse processo, o proveito resultante da associação entre estrutura literária e o âmbito cultural, e adequação entre a evolução e os estágios linguísticos:

[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética se vê como pelo menos *dupla*.

Assim, o estatuto da palavra como unidade minimal do texto revela-se como o *mediador* que liga o modelo estrutural ao ambiente cultural (histórico), assim como o *regulador* da mutação da diacronia em sincronia (em estrutura literária). (KRISTEVA, 1974, p.64, grifo do autor)

Nesse romance de Luiz Vilela vários intertextos se dispõem. São alusões aos universos do cinema (Humphrey Bogart, Nosferatu, Marcelo Mastroianni, Eisenstein), da música, da política, da filosofia e, principalmente, da literatura. Em conversas do protagonista com os personagens Raimundo, editor da Local, e Nelinho, um dos mandachucas do jornal, constata-se uma aproximação das atividades literárias e jornalísticas. Raimundo é fã das novelas de Rex Stout e dos grandes nomes da chamada literatura policial (Hammet, Chandler, Wallace, Ambler, Simenon, Gardner). Já Nelinho nutre uma paixão por teatro de bonecos e por dramaturgos como Shakespeare, Calderón, Pirandello e Shaw.

Uma possibilidade de diálogo intertextual ocorre também no título do romance de Vilela, pois, pode-se inferir uma transformação de uma frase consagrada de um texto dramático de Jean-Paul Sartre (2007), *Huis clos* (*Entre quatro paredes*, em português): “O inferno são os outros”. No texto francês, a frase decorre da forte carga da filosofia existencialista nas proposições de Sartre frente ao engajamento pela liberdade. Ao passo que, no texto de Vilela, o protagonista atravessa a noite em seus pensamentos:

Aquela noite custei a dormir; não sentia a menor necessidade de dormir; parecia-me mesmo que jamais voltaria a dormir como antes. Minha cabeça estava mais acesa do que nunca, pensando sem parar. Uma das coisas que eu pensei foi sobre o inferno. Eu já não tinha mais religião e fazia tempo que eu não pensava mais nessas coisas. Àquela hora eu pensei. Eu pensei: o céu eu sei que não existe, mas o inferno eu sei: o inferno existe — o inferno é aqui mesmo. Só que ele não era como ensinavam: no inferno não havia fogo; ao contrário: o inferno era frio, terrivelmente frio; e não havia também choro, nem rilhar de dentes, nem gritos; havia silêncio e imobilidade: o inferno era totalmente silencioso e pavorosamente imóvel. O inferno era parecido com a morte. (VILELA, 1979, p. 155)

Desalentado com as perspectivas em São Paulo e com a indiferença de Vanessa, Edgar lucubra acerca do inferno terrestre: frieza, mutismo, imobilidade; grandes paradoxos das metrópoles, famosas por seu apelo, barulho e velocidade.

PERSONA GRATA

A composição das personagens em *O inferno é aqui mesmo* se assenta sobre imperativos que, simultaneamente, possibilitam a limitação e a expansão de suas configurações, dentre eles: os poucos recursos descritivos; as pequenas instruções indicativas às personagens; a inserção quase imediata à ação e ao diálogo; os momentos de equivalência entre a condição da diegese e o plano do discurso. Baseado nessas premissas, o texto de Vilela não dispõe tempo extra para realizar uma configuração das características das personagens. Em *Inferno*, num plano mais homogêneo estão figuras nomeadas de forma breve [uma menina (bar, hotel); rapaz magrinho e cabeludo; uma menina (festa); o “rapaz de Botucatu”; a loirinha de cabelo curto (festa); uma ruiva muito bonitinha (bar); o gordinho (dono de barzinho); um crioulo (freguês); mulher do Lima; filha do Lima; amigo de Tarcísio etc]. Num patamar um pouco diferenciado estão as personagens em dois grupos: os jornalistas de Belo Horizonte e os jornalistas, funcionários e familiares de São Paulo. Nesse segundo grande grupo, as personagens de mais destaque são realçadas por algumas caracterizações, como no caso de Raimundo (VILELA, 1979, p.180: “[...] que era tão sólido, independente, e rigoroso, [...]”), mas, principalmente, pelo seu desempenho e pela torrente dos diálogos, por exemplo, na conversa com o novato Lucimar:

- Não vai me dizer que você nunca viu um morto?
- Já, respondeu Lucimar, numa voz débil: – mas assim, uma porção de meninos...
- Morto é tudo a mesma coisa: qual a diferença entre um adulto e um menino?
- Certo; mas as mães...
- As mães? Porra, mas as mães são exatamente o melhor da festa, elas é que vão dar o clima da reportagem, não percebeu isso ainda? (VILELA, 1979, p.183)

Assim, impossibilitado de registrar mais detalhes acerca das personagens, esse romance, por conta do tipo de fatura textual, abre mão de processos cognitivos, como classificação e reconhecimento. Nesse sentido, Anatol Rosenfeld disserta sobre o grande contraste entre a realidade e a sua apreensão:

A diferença profunda entre a realidade e as objectualidades puramente intencionais – imaginárias ou não, de um escrito, quadro, foto apresentação teatral etc – reside no fato de que as últimas nunca alcançam a determinação completa da primeira. As pessoas reais, assim como todos os objetos reais, são totalmente determinadas, apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser ‘colhidos’ e ‘retirados’ por meio de operações cognoscitivas especiais. Tais operações são sempre finitas, não podendo por isso nunca esgotar a multiplicidade infinita do ser real, individual, que é ‘inefável’. Isso se refere naturalmente em particular a seres humanos, seres psicofísicos, seres espirituais, que se desenvolvem e atuam. A nossa visão da realidade em geral, e em particular dos seres humanos individuais é extremamente fragmentária e limitada. (ROSENFELD, 2002, p. 32)

Uma das características marcantes dos textos de Luiz Vilela é o grande número de diálogos nas suas narrativas; e, decorrente disso, uma reconfiguração dos atributos das personagens: mais próximos do leitor, mais vulneráveis às ciladas do cotidiano. Anatol Rosenfeld pontua a feição inescapável das falas nos gêneros literários:

[...] as personagens, ao falarem, revelam-se de um modo bem mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira. O próprio disfarce costuma patentear o seu cunho de disfarce. Esta ‘franqueza’ quase total e essa

transparência do próprio disfarce (pense-se no aparte teatral) são índices evidentes da onisciência ficcional. (ROSENFELD, 2002, p. 29)

No romance, podemos exemplificar esse índice de “franqueza” no momento em que Edgar retorna de Brasília após fazer a cobertura de uma festival de música popular e, no bar, recebe os cumprimentos dos colegas de redação do jornal. No entanto, a sua maior surpresa se dá pela constatação da maneira pela qual ocorreu a “censura” da sua segunda reportagem:

– Puxa, nego, aperte os ossos; estava do caralho sua reportagem; pena que aquele cagão tenha fodido a melhor parte.
[...]
– Nelinho?
– Claro.
– Ele me disse que foi a censura.
– Censura? ... – Lazão fez uma cara de espanto: – ele te disse isso?...
– Disse.
Abanou a cabeça:
– Vou te dizer: cada vez me dá mais nojo trabalhar nesse jornal... (VILELA, 1979, p.139)

Nesse diálogo entre Edgar e Lazão (editor do Esporte) não há espaço para uma dissimulação, pois a adoção de frases curtas, o uso acentuado de gírias e a presença do clima despojado do bar inviabilizam um afastamento desleal.

Situadas num contexto de liberação dos costumes e de contraposição às personagens masculinas, as personagens femininas desempenham uma atuação bastante acentuada no romance, no plano da tomada de atitude em relação ao desejo sexual; destacam-se Heloísa, esposa de Henrique, e Vanessa, repórter da Local. Vanessa, bela, fugaz e cobiçada, muitas vezes, funciona como metonímia da cidade de São Paulo. Ademais dos jornalistas incumbidos da realização das reportagens do jornal, dispõem-se os membros do jornal responsáveis pelos bastidores administrativos da empresa: Lara, Nelinho e Marcelo. São caracterizados, muitas vezes, como personagens insondáveis e ambíguos, e, algumas vezes, imprevisíveis.

Por fim, Edgar, além de exercer as ações como protagonista do romance, evidencia-se também pelo atributo de narrador, qualificado a exercer o seu filtro afetivo

e a efetuar a seleção do material narrativo. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes sobre narrador:

A expressão *narrador autodiegético* [...] designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história. Essa atitude narrativa (distinta da que caracteriza o *narrador homodiegético* (v.) e, mais radicalmente ainda, da que é própria do *narrador heterodiegético* (v)) arrasta importantes consequências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como o *narrador autodiegético* estrutura a *perspectiva narrativa*, organiza o *tempo*, manipula diversos tipos de *distância*, etc [...]. (REIS; LOPES, 1989, p. 118, grifo do autor)

Assim, enquanto uma entidade responsável pela transmissão dos acontecimentos e habilitado a manejar os recursos e procedimentos narrativos, o narrador autodiegético situa-se como uma criatura intermediária entre as demais personagens e a figura do leitor. Não obstante, a escolha do perfil do narrador autodiegético pode ser limitada ao seu poder de visão e às determinações de sua mundividência. Nesse caminho, a limitação do alcance do narrador se estreita por meio do desconhecimento de vários fatos sobre outras personagens e da opção por uma cosmovisão direcionada pela negatividade, conforme assevera Jaime Ginzburg:

É comum encontrar na narrativa brasileira contemporânea a constituição de imagens da vida humana pautadas pela negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e determinar seu sentido. (GINZBURG, 2012, p. 200)

No caso do narrador protagonista, Edgar, além da delimitação do seu alcance visual e informativo sobre o universo das demais personagens, irrompe um impasse por meio do conflito entre os paradigmas de liberdade de vivência e de escrita e os padrões de submissão aos ditames do funcionamento da engrenagem jornalística².

² Apesar do romance *O inferno é aqui mesmo* ser apontado como *Roman à clef*, a dimensão individual de escritor de Luiz Vilela (já contista) não vem à baila durante as ações desenvolvidas na narrativa. Porém, pode-se dizer que ocorre certa confluência na cosmovisão do protagonista com a do autor.

Contraopondo o caráter indagativo de Edgar, situam-se alguns narradores homodiegéticos circunstanciais, como Bosco e Joaquim. Bosco rememora com a nostalgia do passado as lembranças da infância e da adolescência no Acre. Já Joaquim possibilita a revelação de um elemento de transição entre gerações que ainda não sabem ao certo quais são os contornos da nova liberdade sexual, advinda dos avanços dos métodos contraceptivos, das lutas pela ampliação dos direitos da mulher e das mudanças de comportamentos:

– Calma, ainda não acabou não: agora é que vem o melhor. Chegamos lá no meu apartamento, batemos um papo, e tal, aí tiramos a roupa e eu fui direto atrás. Ela me afastou; falei: ‘Quê que há agora?’ ela estava puta de raiva. ‘Quê que foi?’, perguntei. ‘Eu vou embora’, ela falou e foi pegar as roupas. Eu já estava naquele ponto e dessa vez queimei: ‘Não vai não; diabo, quê que há? Quê você quer, hem?’ Ela ficou parada na minha frente, enfurecida como uma onça: ‘Imbecil, você nunca chupou?’ (VILELA, 1979, p. 56)

MODULAÇÕES ESPACIAIS

Refletindo acerca da amplitude e das propriedades da categoria do espaço, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes estipulam alguns parâmetros pelos quais se estende a questão espacial:

O *espaço* constitui uma das mais importantes categorias da *narrativa*, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da *história* (v), o *espaço* integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da *ação* (v) e à movimentação das *personagens*(v): cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de *espaço* pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (*espaço social*) como até as psicológicas (*espaço psicológico*). (REIS; LOPES, 1989, p. 204, grifo do autor)

Como vemos, a categoria do espaço exerce forte influxo na constituição de uma obra literária, pois instala interações com outros elementos constitutivos, reverbera na

significação dos signos e se desdobra em atmosferas setoriais. Essa potencialidade pode ser examinada, por exemplo, na ação recíproca entre espaço e personagens.

As variações da constituição do espaço que ocorrem em *O inferno é aqui mesmo* estão vinculadas à progressão da caracterização e da percepção das personagens, e aos desenvolvimentos da trama. Os espaços percorridos no romance de uma maneira geral se atêm a quatro grandes cidades, Belo Horizonte, São Paulo, Santos e Brasília, e à cidade natal do protagonista no interior de Minas Gerais. Além disso, há, também, referências à zona rural do interior do estado do Acre (lembranças de Bosco); à área urbana de Recife e Olinda (recordações de Raimundo); e aos confins do interior brasileiro (memória de Tarcísio).

Em São Paulo, os principais espaços explorados no decorrer do romance são: a redação do jornal *O Vespertino*; diversos tipos de bares; as residências de funcionários do jornal; alguns restaurantes e lanchonetes; quartos de hotéis; uma praia em uma galeria de pintura; um pequeno teatro; um hospital psiquiátrico; e uma floresta de eucaliptos junto a uma rodovia. Em Belo Horizonte, o percurso dos espaços se limita à rodoviária, à casa do protagonista, ao jornal, a um bar e à casa do Lima (amigo de Edgar e redator-chefe de um jornal). Já em Brasília, às ruas da cidade, ao estádio, ao hotel, a um bar, e à sucursal do jornal paulistano.

Desses espaços mencionados, exercem maior influência na determinação das personagens o espaço amplo da cidade de São Paulo; o espaço circunscrito do jornal *O Vespertino*; os bares. A relação com a capital paulista mantém-se estável para algumas personagens (seja de forma positiva ou negativa), ao passo que para outras decorre uma modificação na apreciação e na convivência. Heloísa (considera a cidade um lugar “frio”) e Tarcísio, artista plástico (tem ojeriza ao caráter cinza da cidade), mantêm uma apreciação negativa da cidade de São Paulo; enquanto Sandro (o último jornalista mineiro que veio para *O Vespertino* antes de Edgar) altera sua apreciação da cidade de algo positivo para alguma coisa insuportável:

— São Paulo é outro mundo, Edgar; outro mundo. Não tem jeito de dizer.
 — [...] As pessoas, as coisas, tudo. Amizade?... Isso não existe, é tudo mentira.
 Eu não disse nada.
 — Sabe quê que esse pessoal quer? Subir. Só. E para isso eles fazem tudo, mas tudo mesmo.

Não é só aqui no jornal, é a cidade inteira. Agora é que eu estou descobrindo quê que é realmente São Paulo. Puxa, como eu estava ingênuo; eu não sabia de nada, Edgar, nada. Agora é que eu estou vendo como as coisas realmente são. (VILELA, 1979, p. 30-48)

Heloísa e Tarcísio sucumbem aos tentáculos da cidade, e suas inaptidões à metrópole de São Paulo ecoam no âmbito emocional e mental, respectivamente. Já em Sandro o movimento tem caráter centrífugo, ou seja, a sua contínua desilusão pelo jornal leva-o a rejeitar sistematicamente a cidade paulistana.

O espaço circunscrito do jornal *O Vespertino*, a partir do momento em que a diegese insere Edgar no plano do discurso do romance, apresenta variações na dinâmica das personagens. Fatores como a disputas por cargos e funções, sobrecarga de trabalho, intrigas amorosas, trapaças etc, configuram novas relações das personagens com o jornal. Por exemplo, Henrique se transporta de um clima de otimismo para desolação; Sandro se desloca de uma atitude proativa para uma percepção rancorosa do meio. Osman Lins infere nesse clima perpetrado em personagens por conta de associações espaciais de caráter humano como a criação de uma atmosfera:

Diremos, finalizando, que a atmosfera, designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. -, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (LINS, 1976, p. 76)

Assim, as conjunções de caráter abstrato como relações profissionais, afetivas e de amizade conduzem a propiciação de determinadas atmosferas, muitas vezes, superiores aos espaços físicos. No entanto, a relação desenvolvida pelas personagens nesse processo espacial pode variar. Ao contrário de Henrique e de Sandro, Edgar também sofre o influxo dessa atmosfera, no entanto, sua compreensão da situação é diversa não partindo para a retração das potencialidades, mas, para a busca de novas relações espaciais em novos lugares. De configuração diferente está a situação de algumas personagens “imunes” à atmosfera de angústia e ardil, como, por exemplo, por um lado, Raimundo e Lazão (já calejados na prática da redação); e, por outro, Lara, Nelinho e Marcelo (pactuários de certo *modus faciendi* adotado no jornal).

Por fim, os espaços dos bares. Esses espaços dispõem-se contíguos a ações anteriores realizadas em trabalhos no jornal, em encontros com amigos, em sequência de viagens etc. Neles, dão-se conspirações, diversões, esquecimento de si, revelações, alienação, sexo, brigas, anulação, recomeço. Algumas situações de destaque no romance decorrem nos mais diversos bares encontrados na narrativa, do boteco ao bar sofisticado. Como por exemplo, a briga entre Giancarlo (repórter da polícia) e Pires (repórter da Local), e as revelações artísticas de Nelinho a Edgar.

Nesse caminho, destacamos o elemento da ambientação, isto é, o modo pelo qual o ambiente é construído pelos recursos adotados pela figura do narrador. Sobre a diferença entre espaço e ambientação, Antonio Dimas pontua:

Em outras palavras: na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário etc) seja entrevisto em um quadro de significações mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras ainda: o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica. (DIMAS, 1987, p. 20)

Este recurso da ambientação pode ser utilizado de três maneiras: a franca, a reflexa e a dissimulada. Para ilustrarmos situações em que o ambiente é construído pelos procedimentos da ambientação, destacamos fragmentos do romance em que ocorre a ambientação reflexa, isto é, a configuração por meio da visão compartilhada das personagens na narrativa. No capítulo II, quando Edgar, Henrique e Heloísa vão a uma praia em Santos, dá-se uma discordância de interesses. Heloísa quer aproveitar ao máximo as águas do mar para se banhar, enquanto Henrique quer a praia somente para ficar deitado e descansar. Já Edgar no meio dessa divergência se encanta com os lindos atributos físicos de Heloísa. No entanto, o tempo meteorológico fecha e se inicia uma chuva intermitente. Henrique fica contente com essa situação, causando desagrado à Heloísa e mal-estar no grupo:

O tempo mudara rapidamente: estava escuro e ameaçador – era chuva na certa. Tivemos sorte em vagar uma mesa: mal a ocupamos, a chuva desabou.

[..] Pensei em olhar para Heloísa essa hora, mas não tive coragem. Houve então um sintomático silêncio – nem ela nem eu falamos nada durante algum tempo.

[...] **Ela** não lhe deu importância e voltou a **olhar**, com uma expressão chateada, **para a chuva** que batia com força no asfalto. **A praia estava quase vazia**, umas poucas pessoas continuavam lá, indiferentes à chuva. **A conversa morreu e ficamos os três a olhar para a chuva**. Ela não parou, nem estava com jeito de parar tão cedo. (VILELA, 1979, p.93-95, grifo nosso)

Nos fragmentos destacados tem-se a presença da ambientação de tipo reflexa, quer dizer, ocorre a construção de um ambiente de frustração entre as personagens que pode ser evidenciado na percepção dos olhares, em especial, da personagem Heloísa. Por conseguinte, os expedientes de seleção dos momentos da diegese e de ampliação do impacto das relações sociais reverberam exponencialmente na constituição do universo ficcional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo foi procurado estabelecer associações entre algumas contribuições teóricas e críticas sobre elementos constitutivos da narrativa, em especial, do narrador e do espaço, para análise e interpretação do romance *O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela. Durante a pesquisa, deu-se o exame de aspectos continuamente presentes nas narrativas de Vilela, como por exemplo: a utilização de poucos recursos descritivos; as pequenas instruções indicativas às personagens (espécie de didascálias); a inserção quase imediata à ação e ao diálogo; os momentos de equivalência entre a condição da diegese e o plano do discurso; a proximidade com a linguagem do texto jornalístico; a intersecção com aspectos do gênero dramático e o impasse entre as fronteiras da verossimilhança ficcional e do registro documental.

Quanto aos elementos constitutivos, destacamos: as relações de ordem e duração na categoria do tempo (com os recursos de prolepse e analepse e de cena e sumário); a transformação intertextual no texto de Vilela; a disposição dos diferentes grupos de personagens na narrativa e sua configuração aos diálogos; os desdobramentos da

adoção do narrador autodiegético; e o aproveitamento ficcional das variações espaciais por meio da reverberação nas personagens e na configuração do ambiente e da ambientação. Após, foi possível reiterar que a natureza, a configuração e os princípios que regem a produção literária do escritor Luiz Vilela se assentam numa poética da concisão e, de outra parte, a sua cosmovisão transita entre o olhar direcionado pela negatividade (um tanto quanto cético) e a apreciação das expansões vitais do ser humano.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Pauliane. *A função-autor no roman à clef: Um estudo sobre personagem e narrador em O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela. 2013. 177 f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2013.
- BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaias Caminha*. São Paulo: Ática, 1995.
- COUTINHO, Afrânio. *Crítica e teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1987.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, v. 2, p. 199-221, 2012.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semánlise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1989.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et. al. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. *Entre quatro paredes*. Trad. Alcione Araújo e Pedro Hussak. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- SANCHES NETO, Miguel. *Chá das cinco com o vampiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- VILELA, Luiz. *O inferno é aqui mesmo*. São Paulo: Ática, 1979.
- VILELA, Luiz. Biografia de Luiz Vilela. In: *GPLV, Grupo de Pesquisa Literatura e Vida 2016*. Disponível em: <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/noticias.html>. Acesso em 30 dez. 2016.

Recebido em: 04/07/2017

Aceito em: 31/07/2017