

> A construção de um livro de contos: estudo de *Em que coincidentemente se reincide*, de Leila de Souza Teixeira

> The construction of a book of short stories: a study on *Em que coincidentemente se reincide*, by Leila de Souza Teixeira

por Carolina Campos Pinto

Bacharel em Direito pela Universidade de São Paulo (USP) e licenciada em Letras-Português pela Universidade de Brasília (UnB). Atualmente, cursa mestrado no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Email: carolcp88@gmail.com. ORCID: 0000-0001-7772-5534.

Resumo

O presente artigo pretende analisar os elementos estéticos do livro de contos *Em que coincidentemente se reincide*, de Leila de Souza Teixeira, com o objetivo de encontrar seu princípio fundamental e o conhecimento que ele traz ao mundo, seguindo o referencial teórico da Epistemologia do Romance e recorrendo à disciplina filosófica da Estética. São examinadas a organização dos contos em pares, as reincidências constantes da narrativa de cada um dos textos, a ilustração da capa e parte do projeto gráfico da editora Dublinense, além da forma como a autora coordena todos esses elementos para criar um *livro de contos* e não apenas um *livro com contos*.

Palavras-chave: Leila de Souza Teixeira. Contos. Estética. Epistemologia do Romance. Conhecimento.

Abstract

The present article intends to analyze the aesthetic elements of the book of short stories *Em que coincidentemente se reincide*, by Leila de Souza Teixeira, in order to find its fundamental principle and the knowledge it brings to the world, following the theoretical framework of the Epistemology of Romance and resorting to the philosophical discipline of Aesthetics. The organization of the short stories in pairs, the constant recurrences of the narrative of each of the texts, the cover illustration and part of the graphic design of the Dublinense publisher are examined, as well as the way in which the author coordinates all these to create a book of short stories and not just a storybook.

Keywords: Leila de Souza Teixeira. Short Stories. Aesthetics. Epistemology of the Romance. Knowledge.

> Artigo recebido em 29.03.2022 e aceito em 24.05.2022.

1. Introdução

No ensaio *Sessenta e três palavras*, Milan Kundera define o romance como “a grande forma de prosa em que o autor, através dos egos experimentais (personagens), examina até o fim alguns grandes temas da existência”¹. A ideia de Kundera, desenvolvida ao longo dos demais ensaios do livro *A arte do romance*, é que o romance permite ao homem acessar uma espécie de conhecimento que escapa do alcance de outras disciplinas, como a filosofia ou a sociologia, razão pela qual muitas vezes ele anteciparia o que ainda está oculto nas sombras da sociedade.

Para o autor tcheco, o romance nos permite, com isso, aprender algo sobre o mundo que teria se perdido desde o início da Modernidade e da especialização cada vez maior dos diferentes ramos do conhecimento científico. O autor de literatura seria o descobridor de uma sabedoria que não é explícita – e continua não sendo explícita na obra de arte para quem não tenha olhos para vê-la – pois encontra-se nos meandros dos acontecimentos e são organizados – ao menos tenta-se fazê-lo – no texto.

Em *O mundo*, Antoine Compagnon também reflete sobre a relação entre a realidade e a literatura, tentando encontrar um meio termo entre a defesa da *mimesis*, concebida como um ideal desde a Poética, de Aristóteles, e a completa desvinculação entre o texto e o real pela autorreferencialidade da literatura, proposta por teóricos principalmente a partir do século XX, com o Formalismo russo, o *New criticism* americano e o Estruturalismo francês.²

Compagnon analisa novamente o trecho do Capítulo IV da Poética em que a *mimesis* é definida por Aristóteles como uma aprendizagem, concluindo que:

A *mimesis* é, pois, conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo. Reavaliar a *mimesis*, apesar do opróbrio que a teoria literária lançou sobre ela, exige primeiro que se acentue seu compromisso com o conhecimento, e daí com o mundo e a realidade.³

A relação entre a literatura e o conhecimento é novamente reforçada. Mais adiante, afirma Compagnon que “os textos de ficção utilizam, pois, os mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundos

¹ Milan Kundera, “Sessenta e três palavras”, 2016, p. 146.

² Antoine Compagnon, “O mundo”, 1999, p. 97-138.

³ *Ibidem*, p. 127.

ficcionais considerados como mundos possíveis”⁴. A literatura não é, para ele, nem mera repetição da realidade, nem um simples jogo de linguagem, mas sim um espaço de exercício das possibilidades do ser humano no mundo e de construção do conhecimento.

Objetivando legitimar o texto literário como um espaço que possibilita conhecimentos acerca da existência, o professor Wilton Barroso Filho, da Universidade de Brasília (UnB), idealizou a criação de uma epistemologia do romance em artigo publicado em 2003. Sua proposta, na época, era “esclarecer o processo interno de elaboração da teoria que prescreve a existência de um romance ou de uma obra literária”⁵.

Com a criação de um grupo de pesquisa para desenvolvimento dessas ideias iniciais, a Epistemologia do Romance consolidou-se, ao longo dos anos, num trabalho conjunto dos pesquisadores, como uma teoria interdisciplinar, apoiada principalmente na Estética, na Epistemologia e na Hermenêutica, que pretende:

[...] refletir filosoficamente acerca da estética enquanto espaço voltado para o entendimento da relação do sujeito com o objeto de criação artística, a ponto de levar o leitor-pesquisador a um gesto epistemológico que permita extrair possibilidades de conhecimentos sensíveis sobre o humano.⁶

A Epistemologia do Romance se apresenta hoje, portanto, como um referencial teórico para estudar os textos literários que nos ensinam algo sobre o mundo, como ressaltado por Kundera e Compagnon, refletindo sobre a existência humana. A intenção é descobrir o que é ensinado e como isso materializa-se no texto literário.

Nesse sentido, mostra-se uma opção teórica relevante para a análise do livro de contos *Em que coincidentemente se reincide*, publicado em 2012, da escritora Leila de Souza Teixeira, cujo conjunto de textos compõe obra literária coesa e coerente, com um princípio fundamental presente desde o projeto da edição impressa, o que propicia a análise epistemológica tal como proposta pela Epistemologia do Romance.

⁴ *Ibidem*, p. 136.

⁵ Wilton Barroso Filho, “Elementos para uma Epistemologia do Romance”, 2003, p. 4.

⁶ Ana Paula Aparecida Caixeta e Maria Veralice Barroso, “Epistemologia do Romance”, 2019, p. 65-66.

O intuito deste artigo é analisar os elementos presentes na obra de Leila de Souza Teixeira que permitem a construção de uma visão sobre o mundo e sobre a literatura. O referencial teórico utilizado será a Epistemologia do Romance, com amparo na disciplina filosófica da Estética, bem como em outros teóricos que dialogam com a literatura. Ao final, pretende-se encontrar o conceito fundamental do livro e o conhecimento que ele traz ao mundo.

2. A Estética e a literatura

A Epistemologia do Romance, recorrendo a conceitos filosóficos e a outras áreas do conhecimento, intenciona, segundo Wilton Barroso Filho e Maria Veralice Barroso, tornar a interpretação menos opinativa e mais sistêmica.⁷ O estudo epistemológico da literatura busca afastar-se tanto do mero juízo de gosto pessoal quanto da crítica pela crítica, que desestimula ou, ao menos, não propicia a identificação de um conhecimento humano que surge a partir da literatura.

Conforme alude Silvio Zamboni, ainda hoje, mesmo em setores acadêmicos, a maioria das pessoas resiste em ver a arte como uma forma de atividade racional, tal como o conhecimento científico, sendo ela um sinônimo de emoção para o senso comum.⁸ Defende o autor, no entanto, que os procedimentos da arte e da ciência se complementam, pois a atividade do pensamento permeia todo e qualquer tipo de conhecimento.⁹ Há racionalidade e intuição, em maior ou menor grau, na ciência e na arte, sendo que a execução de um projeto artístico também exige um mínimo de organização e planejamento por parte do criador.

Consoante Ana Paula Caixeta, na necessidade de lidar com um “esforço sensível e consciente acerca dos elementos que circundam o processo de subjetivação, apreciação e pesquisa de objetos de arte”¹⁰, a Epistemologia do Romance recorre à Estética, enquanto disciplina filosófica, para dar os primeiros passos de análise da obra literária. Segundo a autora, isso é feito:

[...] considerando aspectos que vão desde o processo inicial de relação com a arte, como o efeito estético, às etapas de fruição, interpretação e

⁷ Wilton Barroso Filho e Maria Veralice Barroso, “Epistemologia do Romance: uma proposta metodológica possível para a análise do romance literário.”, 2015, p. 1.

⁸ Silvio Zamboni, *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*, 2001, p. 8.

⁹ *Ibidem*, p. 21.

¹⁰ Ana Paula Aparecida Caixeta, “Estética”, 2019, p. 78.

construção do conhecimento por meio do contato com questões provenientes da percepção sensível.¹¹

A Estética é definida por Ariano Suassuna como a Filosofia da Beleza, entendida aqui como o estético que inclui tanto o “amargor e a aspereza” quanto o tipo especial de beleza que “se fundamentada na harmonia e na medida e que é fruída serenamente”¹². Em outras palavras, não se trata de uma concepção idealizada de beleza, que seria pacífica e agradável, mas incluiria também a beleza que vem da percepção da realidade da vida, que gera igualmente sentimentos de inquietude e aborrecimento, em uma dualidade incessante.

Para os fins a que se propõe esse artigo, iremos nos basear, principalmente, em uma concepção estética hegeliana, segundo a qual a arte, tal como a religião e a filosofia, “expõe sensivelmente o que é superior e assim o aproxima da maneira de aparecer da natureza, dos sentidos e da sensação”¹³. Não ousamos no presente trabalho, esclareça-se, aprofundar as ideias hegelianas sobre estética. A menção feita à definição de arte busca apenas explicitar o paradigma teórico no qual nos baseamos e que orienta a abordagem do texto. O objetivo é explorar a *ideia* que supera os limites da *forma* do texto literário, permitindo que o leitor penetre na compreensão de beleza tratada pelos filósofos mencionados.

As reflexões de ordem filosófica na Epistemologia do Romance buscam transcender a forte tendência dos estudos literários, desde as correntes citadas por Compagnon e aludidas no início do presente artigo, de separar irremediavelmente a arte da existência. Nesse ponto, esse referencial teórico se aproxima das ideias do filósofo russo Mikhail Bakhtin, para quem os formalistas (estudiosos russos da linguagem de grande influência nos estudos literários no começo do século XX, os quais tinham a pretensão de construir uma poética atrelada à linguística, ao aspecto formal da linguagem) empreendiam uma abordagem superficial e insuficiente da literatura, que se limitava à periferia da obra de arte, ao *material*, com pouca legitimidade estética.¹⁴

Segundo Carlos Alberto Faraco, Bakhtin critica:

[...] a separação que o mundo da abstração (que ele chama de mundo da cultura e que compreende, entre outros domínios, a filosofia, a ciência, a estética e a ética) opera entre o conteúdo de um determinado ato (que é, no plano da abstração, recortado da existência, objetificado) e sua realidade

¹¹ *Ibidem*, p. 77-78.

¹² Ariano Suassuna, *Iniciação à estética*, 2008, p. 25-26.

¹³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cursos de estética I*, 2001, p. 32.

¹⁴ Mikhail Bakhtin, *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, 1990, pp. 17-18.

como experiência vivida em sua eventicidade irrepetível – ou seja, o ato em sua totalidade, no qual eu entro como um ser integral. [...] Em outros termos, podemos dizer que a abstração é aceitável (e até mesmo inevitável); inaceitável é transformar o mundo da abstração no mundo como tal.¹⁵

Tal crítica de Bakhtin estende-se à visão estética que ultrapassa suas próprias fronteiras, tentando explicar a existência pela estética, ou seja, o todo pela parte, pois “a arte é sempre menor que a vida”¹⁶.

Bakhtin entende que a análise estética deve ser dirigida não apenas à obra exterior, ou seja, à manifestação material da obra na realidade sensível, mas ao objeto estético, isto é, o conteúdo, “o que representa a obra para a atividade estética do artista e do expectador, orientada sobre ela”¹⁷. Qualquer análise que se limite ao aspecto material, sem relacioná-lo com a singularidade do objeto estético que o precede, está fadada à incompletude. O problema da estética material é que ela não consegue ir além da obra enquanto material organizado.

Disso decorre a crítica da confusão pela estética material entre *formas arquitetônicas*, que são as “formas dos valores morais e físicos do homem estético” e da “experiência estética em sua singularidade”, e *formas composicionais*, que “organizam o material” de forma utilitária e “estão sujeitas a uma avaliação puramente técnica, para determinar quão adequadamente realizam a forma arquitetônica”¹⁸. As primeiras estariam relacionadas com a idealização do objeto estético pelo artista, ou seja, com o que ele deseja exprimir ou materializar, e as segundas com a maneira como, na prática, essa idealização se materializa, por exemplo, com a utilização dos diferentes gêneros do discurso. A dificuldade é que ambas as formas estão intrinsecamente relacionadas, ou seja, não existe forma arquitetônica separada da forma composicional: essa diferenciação surge com a análise estética.

Para Bakhtin, não há como separar conteúdo, material e forma na criação artística. Grosso modo, para ele, o *conteúdo* é a realidade conhecida e avaliada, externa e preexistente à arte, que é identificada no objeto estético e concretizada com recurso a um material determinado; o *material* é tudo aquilo que é indispensável à criação da obra de arte em sua manifestação físico-matemática ou linguística (no caso da literatura, seria a palavra em sua manifestação linguística); e a *forma* é a forma arquitetônica, já definida anteriormente, ou seja,

¹⁵ Carlos Alberto Farado, “Um posfácio meio impertinente”, 1990, p. 145.

¹⁶ *Ibidem*, p. 147.

¹⁷ Mikhail Bakhtin, *Op. Cit.*, p. 22.

¹⁸ *Ibidem*, p. 25-26.

a maneira como um conteúdo que é inteiramente realizado num material, e não meramente a forma técnica.¹⁹

Segundo Bakhtin, a função primeira da forma é isolar ou separar o conteúdo como um fragmento único e aberto da existência, o qual é libertado de sua responsabilidade ante o acontecimento futuro. Entende que a “*invenção* na arte é apenas a expressão positiva do isolamento: o objeto isolado é por si mesmo inventado, ou seja, não é real na unidade da natureza, nem passado no evento da existência”²⁰. Para ele, o *estranhamento* dos formalistas nada mais é do que “a função da isolação expressa de maneira metodicamente não muito clara, que, na maioria dos casos, é relacionada incorretamente com o material”²¹.

Seguindo essa tradição, o gesto filosófico de abordagem da obra literária no presente artigo será o de um leitor-pesquisador, tal como definido pela Epistemologia do Romance, o qual aborda o conhecimento presente na obra literária com buscando responder à pergunta kantiana *o que eu posso saber?*, assumindo a tarefa de encontrar o fundamento epistemológico do texto, sem perder-se no jogo da criação estética.

3. Os contos espelhados de Leila de Souza Teixeira

3.1 Apresentação da artista e da obra

Nascida em Passo Fundo (RS), Leila de Souza Teixeira é bacharela em Direito pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e mestra em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (UnB). O interesse pela literatura levou-a a cursar a Certificação Adicional em Escrita Criativa, na PUC/RS, bem como a participar das oficinas literárias de Charles Kiefer, Luiz Antonio de Assis Brasil e Léa Massina. Atualmente, além de escritora, é professora de escrita criativa e ministra aulas no seu curso de criação literária em Brasília/DF e outras cidades brasileiras, bem como pela Internet.

A autora venceu, em 2006, os concursos Osman Lins e Mário Quintana/SINTRAJUFE. Publicou contos em antologias no Brasil, nos Estados

¹⁹ *Ibidem*, p. 29-69.

²⁰ *Ibidem*, p. 59-60, destaque do autor.

²¹ *Ibidem*, p. 60-61.

Unidos e no Egito, e seu livro *Em que coincidentemente se reincide*, publicado pela editora Dublinense, foi finalista do Prêmio APCA 2012.

O livro é composto por 11 (onze) contos, sendo dez deles organizados em pares. A contracapa da edição impressa apresenta a seguinte sinopse:

Para cada história, uma outra espelhada, que complementa e dá novo significado à anterior. A morte, a doença, os relacionamentos, a guerra, a criação artística: tudo acontece em ciclos, que se repetem e se refletem mas que não são idênticos. Esse jogo de reincidências e coincidências é a chave dos onze contos de *Em que coincidentemente se reincide*.²²

Em aulas e eventos acadêmicos sobre literatura, Leila de Souza Teixeira manifestou-se sobre o percurso da sua criação literária, o que forneceu material para a análise proposta no presente artigo. Por ser egressa de oficinas de escrita, a autora tem um processo criativo organizado e pensa conscientemente na construção dos elementos narrativos de seu texto, como personagens, enredo, narrador, tempo e espaço, além de técnicas narrativas.

3.2 De um *livro com contos* para um *livro de contos*

A autora, em evento organizado pela professora Andrea Cristiane Kahmann, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), relatou que *Em que coincidentemente se reincide* tinha mudado de um *livro com contos* para um *livro de contos* no momento em que ela percebeu que algumas das histórias eram espelhadas e, a partir daí, passou a conscientemente criar pares para outras e criar uma ligação entre os dois blocos.²³

O livro deixou de ser uma mera coletânea de contos (*livro com contos*), publicados em conjunto apenas por terem sido escritos pela mesma pessoa, para ser um projeto complexo de obra literária organizada a partir de um princípio comum (*livro de contos*): a ideia de espelhamento, de repetição de ciclos, de coincidências e reincidências.

Para além do texto literário em si, o princípio orientou também o projeto editorial da Dublinense. A capa do livro é ilustrada pelo desenho de uma árvore com galhos que se bifurcam em ramos cada vez menores, e o índice dos textos

²² Leila de Souza Teixeira, *Em que coincidentemente se reincide*, 2012, contracapa.

²³ *Idem*, "Autoficção, metaficção, intertextualidade e demais questões da literatura contemporânea", 2020, informação verbal em bate-papo (virtual) aberto ao público com Leila de Souza Teixeira, por meio de plataforma de interação virtual síncrona, no dia 27 de agosto de 2020.

apresenta os contos em pares, na vertical, com apenas o conto ímpar na horizontal.



Figura 1
Humberto Nunes, sobre ilustração de Krum Chorbadzhev, *Capa do livro Em que coincidentemente se reincide*, 2012.

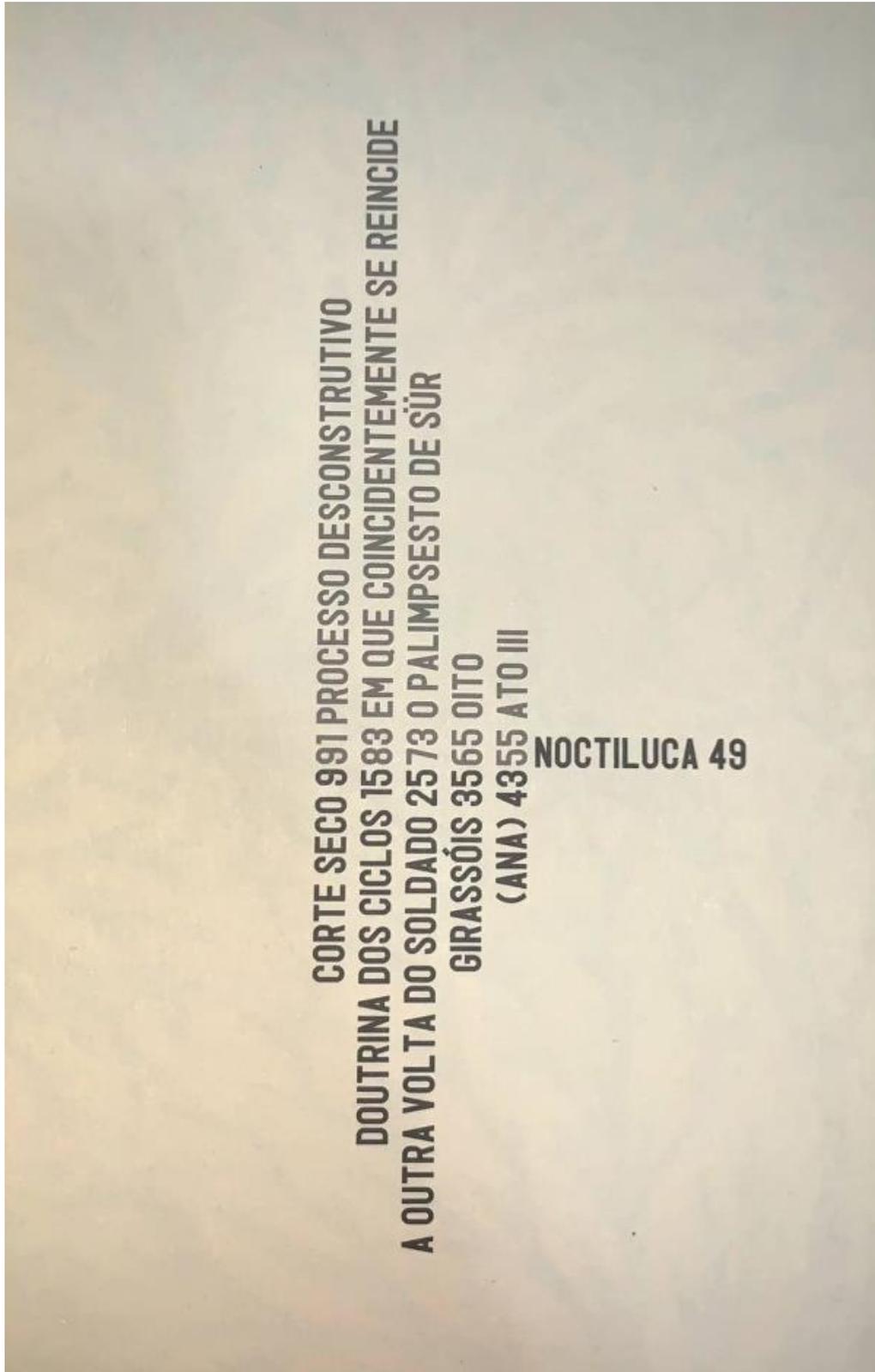


Figura 2
Humberto Nunes, *Índice do livro Em que coincidentemente se reincide*, 2012.

Os agradecimentos da autora ao autor do desenho e ao criador da capa, no final do livro, explicitam a intencionalidade ora defendida:

Obrigada ao Krum Chorbazhiev, nosso búlgaro querido, que entendeu de forma absoluta o espírito desse deste livro e fez o lindo desenho que está na capa. E ao Humberto, que entendeu o espírito do livro, o desenho do Krum, e fez a capa, coincidentemente, da maneira exata como eu tinha a imaginado.²⁴

No mesmo evento da UFPel já mencionado, Teixeira relatou que as histórias dos contos não são sobre ela, ou seja, não são relatos autobiográficos. O que há dela nos contos, além de experiências e cenários que ela menciona, são as emoções. A autora busca, resgatando de sua memória as emoções vividas no passado, construir histórias com começo, meio e fim, diferentemente do que acontece com a vida real.²⁵

Por fim, a autora também destacou a intertextualidade presente em seus contos, citando a ideia de um palimpsesto composto pelos outros textos mencionados ou subentendidos em sua obra. Para ela, a intertextualidade é uma homenagem, um ato de amor e uma troca.²⁶

3.3 Os contos

O primeiro e o décimo primeiro contos – *Corte seco* e *Processo desconstrutivo* – têm como elemento comum a reflexão sobre as memórias de uma pessoa, comparadas a um roteiro cinematográfico e à criação artística.

No primeiro, narrado em primeira pessoa, um homem recorda a última vez que encontrara uma amiga morta em um acidente automobilístico, pensando em como poderia ter intervindo para evitar o que aconteceu. Frustra-se porque não sabe exatamente o que aconteceu e só consegue editar cenas prontas. No fim, quando encontra uma saída, a cena se dissolve e a amiga volta a estar morta. Ele não consegue mudar o rumo da história, pois não é diretor, nem roteirista, só faz edição.

²⁴ *Idem*, *Em que coincidentemente se reincide*, 2012, p. 95.

²⁵ *Idem*, "Autoficção, metaficção, intertextualidade e demais questões da literatura contemporânea", 2020, informação verbal em bate-papo (virtual) aberto ao público com Leila de Souza Teixeira, por meio de plataforma de interação virtual síncrona, no dia 27 de agosto de 2020.

²⁶ *Ibidem*, informação verbal.

No décimo primeiro, também em primeira pessoa, uma escritora conversa por e-mail com uma amiga, falando da dificuldade de terminar um conto e se “livrar dessa armadilha. Desfazer a teia. Organizar os fatos, rostos, vozes”²⁷. Afirma que “se fosse um roteiro, ficaria melhor”²⁸, mas é um conto. Relembra um evento passado na infância com a mãe, que não conseguiu colocá-la para dentro do carro quando voltava da escola, e fala que foi por causa do espelho. Ao final, frustrada, desiste de escrever o conto.

O segundo e o décimo contos – *Doutrina dos ciclos* e *Em que coincidentemente se reincide* – tratam de uma mãe e uma filha em momentos diferentes, nos respectivos dias em que se suicidam.

O segundo conto é narrado pela filha escritora que, dezoito anos depois da morte da mãe, planeja se matar da mesma forma, pulando do sétimo andar de um prédio, com um vestido idêntico e o mesmo corte de cabelo. Reflete sobre a doutrina dos ciclos da vida, citados por Borges: “a vida é cíclica, e os ciclos são similares, mas não idênticos”²⁹. Não sabe se é ela quem buscou “a coincidência como um alento, como uma maneira de explicar o inexplicável ciclo, no qual se repetem, eternamente, abandonos, amarguras e decepções”³⁰.

O décimo conto tem narrador onisciente, talvez criado pela filha do segundo conto, o qual descreve os pensamentos e as ações da mãe na manhã em que se jogou da sacada do sétimo andar do apartamento de um rapaz. No dia da morte, a mãe está “chapada”³¹ e confusa, lembrando-se da infância e da própria mãe. O suicídio não parece ter sido intencional.

O terceiro e o nono contos – *A outra volta do soldado* e *O palimpsesto de Sür* – tratam das consequências da guerra para pessoas de diferentes lados do conflito.

No terceiro conto, alternam-se descrições de um apartamento vazio de Haifa, Israel, destacadas no texto com a fonte em itálico, com as cenas de um momento anterior, narradas pelo irmão de um soldado israelense que está prestes a partir para a fronteira com o Líbano. O irmão visita o soldado, levando consigo uma pasta com os trabalhos finais de seus alunos do curso de Letras acerca do

²⁷ *Idem*, *Em que coincidentemente se reincide*, 2012, p. 91.

²⁸ *Ibidem*, p. 92.

²⁹ *Ibidem*, p. 21.

³⁰ *Ibidem*, p. 22.

³¹ *Ibidem*, p. 83.

conto *A volta do soldado*, de Hemingway. Planeja com a mãe a comemoração do aniversário do soldado dali a poucos dias. Ao final, o soldado pergunta ao irmão por que ele não pediu aos alunos que escrevessem sobre o soldado que não volta.

O nono conto tem na epígrafe o trecho de um comentário de Jorge Luís Borges sobre o seu conto *O Sul*: “Parece-me suficiente prevenir que é possível lê-lo como narração direta de fatos novelescos e também de outro modo”³². A narração em terceira pessoa conta a história de Ahlam, nascido em 1970 e neto, do lado paterno, de um arqueólogo famoso por ter descoberto o Palimpsesto de Sür, e, do lado materno, de um escritor polêmico, defensor da tese de que a planta da imortalidade relacionada com o rei sumério Gilgamesh estava escondida na Floresta dos Cedros de Bcharre. Ahlam trabalha como enfermeiro em Sür, mas “nunca deixou de pensar que era a Bcharre que pertencia”³³. Com o início de um novo ataque de Israel ao Líbano, decide sair de Sür e finalmente se mudar para Bcharre. Perto de chegar à cidade, abandona seus companheiros de viagem e decide tomar os caminhos da montanha. No meio do percurso, a trilha está bloqueada por pedras. Busca outro rumo e se vê preso entre um abismo e uma tempestade de neve como nunca se tinha visto na região, apenas no relato do Rei Gilgamesh. Ao final, mesmo encurralado, sentiu a “felicidade imensa que sente quem pode optar”³⁴.

O quarto e o oitavo contos – *Girassóis* e *Oito* – tratam do relacionamento entre um homem e uma mulher doente, com foco em um e em outro.

O quarto conto, com narrador em terceira pessoa onisciente, aborda a viagem que o casal faz de carro do Uruguai para São Paulo, onde irão morar. A mulher, Luiza, insiste em parar num campo de girassóis para vê-lo pela última vez. O homem, Federico, está impaciente. Luiza diz que ele tem vergonha dela. Na parada em uma lanchonete na beira da estrada, Federico pensa que nada o impede de abandoná-la. No final, vendo pela janela passar um trem de carga que bloqueia o pôr do sol, Federico acredita, por alguns minutos, que tudo ficará bem.

O oitavo conto, também com narrador em terceira pessoa onisciente, trata, de forma onírica, da visão por Luiza de um pôr do sol em Fernando de Noronha. Ela tem um momento de revelação e contato com a verdade elementar. Volta para

³² *Ibidem*, p. 73.

³³ *Ibidem*, p. 73.

³⁴ *Ibidem*, p. 79.

a pousada em que ela e Federico estavam hospedados para contar-lhe o que viu, mas não consegue acordá-lo. No fim, a mesma cena se inicia novamente.

O quinto e o sétimo contos – (*Ana*) e *Ato III* – abordam a deterioração do relacionamento de um casal em razão do interesse do marido pelo melhor amigo de sua esposa.

No quinto conto, narrado em primeira pessoa pelo marido, ele está dentro do carro com o melhor amigo de Ana, e ambos seguem juntos para encontrá-la. Sem querer, o marido toca a mão do melhor amigo quando esse estava trocando a marcha. Um clima de tensão surge entre eles e, no trajeto, o marido reflete sobre os seus sentimentos desde que conheceu o amigo de sua esposa.

No sétimo conto, dividido em duas cenas, o narrador é novamente o marido. O casamento está em crise, e os dois não se falam mais. Ana chama o marido para ver a montagem de *Hamlet* que ela estava preparando. Lá ele descobre que ela sabe de tudo, e a peça é sobre a vida deles. O final indica a separação.

Por fim, *Noctiluca*, o sexto conto, dividindo as duas metades do livro, é narrado em primeira pessoa e faz referência a vários temas presentes nos outros textos. São ideias e sentimentos articulados em forma de resposta que uma pessoa escreve a outra. Consta de um trecho:

Preciso manter a calma enquanto lhe escrevo. Para falar tudo o que tenho para falar. Mas jogo tudo assim no papel. Direto. Caótico. Porque, se tivesse que trabalhar a palavra, lhe entregaria uma folha em branco. Nada que se descreva ou se diga é capaz de conter o que realmente se vê. O que se vê é indizível. Impronunciável. O que há simplesmente há. E não pode ser dito. Por isso, vou jogar o caos que impera em mim direto no papel. Sem organizar a disposição dos elementos. Sem procurar o foco certo. Sem medir a luz.³⁵

3.4 O princípio fundamental da obra

A orelha do livro, escrita por Juarez Guedes Cruz, registra:

[...] Antes, porém, um aviso: ela sabe, em seu desempenho na escrita, que existe uma coisa-em-si que é inconcebível. Tudo o que se consegue é, apenas, uma ficção que tenta dar conta da realidade última que excede nossa capacidade de pensar. Mas Leila, do mesmo modo que Borges, vale-se de um gênero literário – no caso, o conto – para tramar suas elucubrações a respeito da vida psicológica profunda de todos nós.

³⁵ *Ibidem*, p. 51.

O conjunto de contos de Leila de Souza Teixeira aponta para essa *coisa-em-si* que é inconcebível. O mistério dos ciclos, das coincidências e das repetições. A alteridade que nos aproxima e afasta das outras pessoas. A eterna tentativa do ser humano de criar sentido na teia de acontecimentos da vida, buscando símbolos e significados ocultos.

O principal recurso utilizado por ela para mostrar a complexidade da existência são os contos espelhados. Cada história tem dois lados, embora, quando a vivemos, só consigamos ver um deles. Os pares de contos possuem elementos comuns, mas também algo que os diferencia; as histórias são completas em si mesmas, porém podem ser lidas em conjunto com outra.

O par *Corte Seco / Processo desconstrutivo* é unido pela imagem do carro e da reflexão sobre o trabalho de organização da vida, na consciência e na atividade criativa; *Doutrina dos ciclos / Em que coincidentemente se reincide*, por tratar de duas gerações da mesma família unidas pelo suicídio; *A outra volta do soldado / O palimpsesto de Sür*, pela guerra e seus efeitos em ambos os lados da fronteira; *Girassóis / Oito*, pelos efeitos de uma doença em duas pessoas; *(Ana) / Ato III*, pela decadência de um relacionamento.

Há elementos em dupla também dentro dos textos: a mãe e a filha em *Doutrina dos ciclos* e *Em que coincidentemente se reincide*, os dois irmãos em *A outra volta do soldado*, os dois avôs de Ahlam em *O palimpsesto de Sür*, e os casais em *Girassóis*, *Oito*, *(Ana)* e *Ato III*.

Isolado, temos o conto *Noctiluca*, retomando elementos dos outros contos – amor, escrita, arte, fotografia, vontade de fugir, controle, suicídio. "O que há simplesmente há. E não pode ser dito"³⁶. Tudo o mais é tentativa de explicar o impossível. "A aleluia é silenciosa"³⁷. Nesse ponto, percebe-se uma visão que se aproxima da impossibilidade de dizer o acontecimento, debatida por Jacques Derrida:

Cada vez que o *dizer-o-acontecimento* transborda essa dimensão de informação, de saber, de cognição, esse *dizer-o-acontecimento* se engaja na noite – vocês falaram muito da noite –, na noite de um não-saber, de algo que não é simplesmente ignorância, mas de uma ordem que não pertence mais à ordem do saber. Um não-saber que não é uma deficiência, que não é simplesmente obscurantismo, ignorância, não-ciência. E

³⁶ *Ibidem*, p. 51.

³⁷ *Ibidem*, p. 49.

simplesmente algo que é heterogêneo ao saber. Um *dizer-o-acontecimento*, um dizer que faz o acontecimento para além do saber.³⁸

A literatura desponta como a forma de trazer a lume esse sentimento de deslumbre e assombro quanto à vida, criando narrativas que completam o que não vem com explicação. Dizer o acontecimento, criar o acontecimento, iluminar a noite. O par de contos *Corte Seco / Processo desconstrutivo* alude a essa ideia. A arte, o fazer literário, não dá a resposta: escancara a pergunta. Na criação de narrativas, experimentamos, por meio dos personagens, as diferentes sensações propostas pelo escritor, dentre elas a do caos. O livro de Teixeira ordena e separa em pares para depois desordenar.

Nas referências a outros escritores e artistas, como Borges, Hemingway, Fellini, Buñuel, David Lynch e Van Gogh, a autora também surge como uma criadora de ligações entre trabalhos intelectuais distintos. A intertextualidade marcante do seu texto funciona como um diálogo com outras artes, a continuação de uma conversa anterior e a reafirmação da criação artística como o espaço para tratar do impossível. Segundo Byung-Chul Han, o ponto de vista poético do escritor descobre as ligações ocultas entre as coisas:

A beleza é um acontecimento-relação. Nela reside uma temporalidade particular. Ela se despoja do gozo imediato, pois a beleza de uma coisa aparece apenas muito depois, à luz de uma outra como *reminiscência*. Ela consiste de sedimentos históricos que *fosforescem*.³⁹

Há um conhecimento próprio da literatura, que nasce do conjunto de textos, do diálogo com outras obras artísticas e da criação de um sentido no que antes parecia desordenado. Pelos efeitos estéticos do texto literário, muitas vezes ilumina-se o que antes estava oculto, jogando luz sobre os sedimentos históricos mencionados por Han, que fosforescem na escuridão – tal como o microorganismo *Noctiluca scintillans*, conhecido pela sua bioluminescência, que faz surgir manchas brilhantes no mar.

A beleza do texto literário, descoberta a partir do procedimento de análise estética, surge como uma forma de tratar do que realmente existe, do que está lá, mas é impossível de ser perfeitamente traduzido em palavras.

³⁸ Jacques Derrida, “Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento”, 2012, p. 238.

³⁹ Byung-Chul Han, *A salvação do belo*, 2019, p. 106, destaque do autor.

4. Conclusão

Em *Como e por que ler*, Harold Bloom propõe a sua fórmula de leitura ideal: “encontrar algo que nos diga respeito, que possa ser utilizado como base para avaliar, refletir, que pareça ser fruto de uma natureza semelhante à nossa, e que seja livre da tirania do tempo”⁴⁰. O melhor livro seria aquele com o qual conseguimos nos identificar, ainda que trate de situações ou sentimentos que jamais tenhamos experimentado, mas que demonstra ter sido produzido por outro ser humano, contemporâneo a nós ou não, sujeito às mesmas contingências que vivemos.

O livro *Em que coincidentemente se reincide*, de Leila de Souza Teixeira, atende a todos esses requisitos. Como pudemos demonstrar ao longo do artigo, os contos tratam de questões humanas universais (morte, arte, maternidade, suicídio, guerra, família, amor, traição, sexualidade), que ressoam em obras literárias anteriores e nos fazem pensar sobre os mistérios da experiência da vida. Não há respostas definidas; ao contrário, com a abertura semântica do signo literário, o leitor também se abre à ausência de uma explicação em palavras para a existência.

Seguindo a proposta da Epistemologia do Romance, buscamos demonstrar a existência de um princípio fundamental que se deixa entrever no projeto editorial de um *livro de contos* com histórias unidas por um espírito comum. Exploramos as escolhas da ilustração da capa, da organização dos contos em pares, dos mecanismos de espelhamento utilizados nas escolhas narrativas dos contos, nas duplicidades encontradas dentro dos próprios textos, e, ao final, num conto ímpar que fornece uma chave de leitura aos demais.

A obra, com os recursos próprios da literatura, traz ao mundo o conhecimento da alteridade que impossibilita a imposição de uma história única e também da eterna tentativa do homem de organizar, confiando em coincidências e repetições, na vida e na arte; de ordenar o que se apresenta sem solução. Ao tratar do acontecimento, a literatura torna-se um acontecimento em si, que transforma o leitor.

⁴⁰ Harold Bloom, *Como e por que ler*, 2001, p. 18.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton. *Epistemologia do Romance: uma proposta metodológica possível para a análise do romance literário*. 2015. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B3rYBdIpwpzbeHV6cFpHWkF5Yms/view?sourcekey=0-HgxPCSZK7etPPVvKwiFPyg>. Acesso em: 23 fev. 2022.
- BARROSO FILHO, Wilton. Elementos para uma Epistemologia do Romance. *Crátulo*, Brasília, v. 07, jun/2003, p. 01-12.
- BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- CAIXETA, Ana Paula Aparecida. Estética. In: CAIXETA, Ana Paula Aparecida; BARROSO, Maria Veralice (Org.). *VERBETES da Epistemologia do Romance*. Brasília: Verbena, 2019.
- CAIXETA, Ana Paula Aparecida; BARROSO, Maria Veralice. Epistemologia do Romance. In: CAIXETA, Ana Paula Aparecida; BARROSO, Maria Veralice (Org.). *VERBETES da Epistemologia do Romance*. Brasília: Verbena, 2019.
- COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- DERRIDA, Jacques. Une certaine possibilité impossible de dire l'événement. In: SOUSSANA, G.; NOUSS, A.; DERRIDA, J. *Dire l'événement, est-ce possible?*. Paris: L'Hamarttan, 2001. Trad. Bras.: Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. *Revista Cerrados*, 2012, v. 1, n. 33, p. 229-251.
- FARACO, Carlos Alberto. Um posfácio meio impertinente. In: BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- HAN, Byung-Chul. *A salvação do belo*. Petrópolis: Vozes, 2019.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética 1*. São Paulo: Edusp, 2001.
- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

TEIXEIRA, Leila de Souza. *Em que coincidentemente se reincide*. Porto Alegre: Dublinense, 2012.

TEIXEIRA, Leila de Souza. Bate-papo (virtual) "Autoficção, metaficção, intertextualidade e demais questões da literatura contemporânea", com a escritora Leila de Souza Teixeira, aberto ao público, realizado no dia 27 de agosto de 2020 por meio de plataforma de interação virtual síncrona, sob a responsabilidade e a mediação da Prof^a. Dr^a. Andrea Cristiane Kahmann, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 2001.

Referência para citação deste artigo

PINTO, Carolina Campos. A construção de um livro de contos: estudo de *Em que coincidentemente se reincide*, de Leila de Souza Teixeira. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 4, número 1, p. 311 – 329, setembro de 2022.