

(Des)Ordens Possíveis: a reinvenção da *dispositio* em *Dias* *Contados*, de Luci Collin

Claudia Borragini Abuchaim

Luana Ferraz

*Que a vida é trem-bala, parceiro
E a gente é só passageiro prestes a partir*

Ana Vilela

Considerações iniciais

Sim, falaremos de literatura. De literatura contemporânea. Em boa medida experimental. De um recorte, fragmento (palavra importante) da obra de Luci Collin, uma ficcionista, talvez mais reconhecida como poeta; porém falaremos da prosa. Não, não nos concentraremos em explicar o seu estilo, o que nele surpreende, maravilha ou causa estranhamento — não tão formalista, não tão russo, mas ainda uma nova forma de apreensão do mundo. Nova. Forma. Sim, falaremos sobre isso. Embora o estilo seja imprescindível — trata-se de uma poeta, não nos esqueçamos —, uma observação detida das formas expressivas dos pensamentos ficará para outra oportunidade. Mas ainda falaremos sobre forma. Nova. Nova forma.

Que audácia! Um livro de Retórica. Tantos discursos persuasivos, claramente persuasivos, passíveis de análise. Elas escolhem um conto! Tudo bem. Afinal, ainda que não tanto quanto na *Poética*, a Narratologia se apoia na *Retórica*. Mas não falarão sobre o estilo. Não falarão sobre a amplificação, sobre a elegância, sobre os efeitos produzidos pelas figuras... Audácia!

Sim, leitor, o estilo também nos é caro. Mas estará à parte temporariamente por uma boa causa. Esperamos que sim. Ainda falaremos da Retórica como a “arte

de inventar”¹. No entanto, a arte de inventar a ordem. A ordem também nos é cara. Também é cara à Retórica, como reconhece Tringali (2014): “A ordem é uma virtude inseparável da Retórica que repudia radicalmente a anarquia, a dispersão. O discurso não pode ser desconexo, aleatório, sem norte. Por sua virtude, a ordem organiza os meios em vista do fim”².

A ideia de que tudo no discurso persuasivo deve ser posto em seu devido lugar, *quo loco dicat*, de modo a formar uma “estrutura”, remete-nos à metáfora do edifício. Tal como um engenheiro, que projeta a construção da fundação ao acabamento, o orador constrói o seu discurso. Para que este edifício seja resistente o bastante às intempéries, é necessário planejar a colocação de cada parte, o encaixe adequado, que dará unidade e pertinência ao conjunto. Na elaboração do discurso, já sabemos, chamamos, a essa fase, disposição (*τάξις* ou *dispositio*).

Ademais, no primeiro capítulo desta coletânea, Elíoenai Piovezan³ apresenta um trabalho teórico, muito bem elaborado, rica fonte de pesquisa para os estudos da Retórica, no qual informa que a disposição, modo geral, é apresentada como a segunda etapa a ser cumprida na produção do discurso retórico. Ocupa, pois, um lugar de prestígio, central na constituição do enunciado escrito, entre a invenção e a elocução, isto é, entre o inventário dos temas – conceitos e soluções – e a expressão. A disposição trata, portanto, do ordenamento do produto da criatividade conteudística a passos de materializar-se em palavras, frases e parágrafos. Daí a sua tendência em configurar um modelo.

A tradição, fundada na experiência de produção e análise de discursos, fornece-nos um plano-tipo ou um esquema padrão de elaboração de textos, dividido, hoje, de forma relativamente consensual, em quatro partes: exórdio, narração, confirmação e peroração. Conforme observa Tringali (2014), “sem dúvida que é uma distribuição inteligente de partes, secularmente testadas”⁴, ou como dissemos há pouco, uma boa orientação para a criatividade do orador. Compreende-se, assim, que é procedimento econômico, visto que fornece uma possibilidade de organização prévia, e potencializa os esforços do orador-autor na fatigante tarefa de compor o seu discurso, mas, sobretudo, que é diretriz, e não regra intransponível.

A flexibilidade da disposição tem relação com sua natureza estratégica. Todo o discurso compõe-se em razão de sua finalidade, de sorte que sua macroestrutura pode contribuir decisivamente para o propósito persuasivo, tornando-se, em si, um argumento⁵. Da delimitação dos grandes blocos composicionais – introdução, desenvolvimento e conclusão –, à distribuição das sequências textuais e

1 Plebe e Emanuele, 1992.

2 Tringali, 2014, p. 159.

3 Piovezan, Elíoenai dos Santos. Dispositio: estrutura a serviço da argumentação.

4 Tringali, 2014, p. 160.

5 Cf. Reboul, 1998, p. 60.

dos raciocínios, uma grande variedade de recursos é dada ao orador-autor pela disposição. Todos eles servem para conduzir o auditório-leitor por um trajeto argumentativo-emocional conveniente ao orador, tendo em vista o tema tratado e o auditório visado. Daí Reboul (1998) preferir, à metáfora do edifício, vista em Tringali (2014), a do caminho.

É nessa esteira que o pesquisador expõe a sua percepção da função heurística da disposição⁶. Nessa perspectiva, o grande plano do discurso é produzido por meio de subsequentes questionamentos do orador sobre o assunto, que lhe permitem descobrir as suas subdivisões, discernir partes e subpartes, estabelecer relações entre elas e, assim, conduzir a si e aos demais membros do auditório a um tipo de esclarecimento. Forma-se, desse modo, uma unidade coesa e coerente, uma via aberta à pavimentação.

Não obstante, como dizíamos, nem sempre se abre estrada reta. Nada impede o orador de traçar atalhos ou desvios. E se o leitor imagina que isso possa se tornar particularmente interessante na produção de efeitos estéticos, não se engana. A “desordem planejada” é prevista e bem-vinda em não poucas situações em que se deseja agradar, emocionar ou provar algo indiretamente. Discorreremos algo mais sobre a “unidade na multiplicidade”⁷ e os possíveis efeitos retóricos da fragmentação na literatura adiante. Por ora, consideremos a mais clássica divisão da *dispositio*, nas quatro partes já anunciadas.

Poderíamos, a partir de agora, seguir a uma também clássica – e provavelmente breve – exposição sobre cada uma dessas partes. No entanto, sugerimos a leitura do capítulo escrito por Elíoenaí Piovezan, nesta mesma publicação, que expõe a *dispositio* com esmero. Atentemos agora para nosso objeto de análise: o conto *Dias Contados*, inserido no livro *Dedos Impermitidos* que vem à luz em 2021.

A obra apresenta treze contos, produzidos em meio à traumática experiência da pandemia da Covid-19. A demanda emocional vivenciada no período realoca, de forma madura, temáticas recorrentes na literatura de Collin, como a dor, a perda e uma espécie de reverência à vida.

A narrativa ficcional de Luci Collin segue uma trajetória iconoclasta, rompe com a tradição retórica. Nossa análise se propõe a perscrutar o fino fio de contato entre a Retórica e a Literatura, para tal intento seguiremos o trajeto da *dispositio*, não na ordem convencional, mas na ordem ditada por uma autora contemporânea que apresenta em suas narrativas uma “desordem planejada”. Partimos de um questionamento de análise: “É possível transgredir a regra, reinventar a *dispositio*, desorganizar, reordenar para se obter a adesão do auditório?”

6 Reboul, 1998.

7 Tringali, 2014, p. 159.

***Narratio* e narrativa: uma história de (des)encontros**

No começo deste capítulo, atribuímos ao leitor o conhecimento de que algumas das noções mais caras à Narratologia são claramente resgatadas aos compêndios dos antigos retores. A quem se identifica com a atribuição, pouco acrescentaremos. A quem, por sua vez, reconhece alguma novidade nessa afirmação, compete-nos fornecer alguns adendos especificamente no que concerne à disposição. Nesse sentido, recorreremos a Pozuelo Yvancos (1986).

No artigo a que ora nos referimos, o catedrático espanhol funda a sua discussão na controvérsia, e escolhe como opositor ninguém menos que Roland Barthes. Retomemos, portanto, a posição do semiólogo francês. Em famoso texto sobre a Retórica antiga, Barthes (2001) reporta-se à *narratio* retórica como uma “prótase argumentativa”⁸, isto é, como a apresentação de fatos e descrições que antecedem a argumentação e estão inexoravelmente ligados a ela. A narração, observada do ponto de vista da prova, não mantém, assim, tão íntima relação com a narrativa artística.

Sob esse prisma, a *narratio* apresenta apenas duas características obrigatórias: a primeira, dada pela própria funcionalidade; como preparação para a argumentação, a narração não revela ainda posicionamento aparente sobre a tese defendida; verificam-se, nessa etapa, somente *semina probationum*, ou provas em estado seminal. A segunda característica, igualmente discutível, é que “não há *technè* própria à *narratio*”⁹. Para Barthes (2001), além de não contar com argumentação direta, a narração também não deve conter digressões, sequer um estilo vigoroso. Convém ser notadamente clara, verossímil e breve.

Por seu turno, Pozuelo Yvancos (1986) argumenta em defesa do interesse estilístico e artístico da narração retórica. Não se trata, propriamente, de uma identificação entre *narratio* e narração literária, como afirma o próprio autor, mas da consideração de características vinculadas à qualidade do orador, ademais daquelas fortemente atreladas a regras estruturais, que deslocam a *narratio* de uma posição ancilar à argumentação e lhe fazem justiça, uma vez que está “longe da realidade dos tratados a [sua] exclusiva subsidiariedade argumentativa”¹⁰.

Contam-se favoráveis à posição de Pozuelo Yvancos (1986), as referências explícitas à narração artística nos tratados da Antiguidade. Não é falso que já Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.) preconize, como adverte Barthes (2001), a clareza, a brevidade¹¹ e a verossimilhança da *diegésis* (διήγησις) — a correspondente grega da *narratio* latina —, já que estas são características aplicáveis a todas as partes do

8 Barthes, 2001, p. 85.

9 Barthes, 2001, p. 85.

10 Pozuelo Yvancos, 1986, p. 235. No original: “[...] lejos de la realidad de los tratados la exclusiva subsidiariedad argumentativa”.

11 Entenda-se que breve, nesse contexto, não significa rápida, senão, suficiente.

discurso. Entretanto, o estagirita a faz parecer menos anódina que na exposição barthesiana. Para isso, Aristóteles sublinha a dimensão ética da narração, e destaca que o orador deve se dedicar a construir caracteres, imagens de si, de seus adversários, de terceiros, objetos de seu discurso. Da mesma forma, precisa estar atento às emoções e às formas de suscitá-las.

Destarte, pela leitura do texto aristotélico, percebemos que não há, de fato, vultosas especificidades na *technè* aplicada à narração, porém, ao expor tudo o que ela tem de próprio ou o mais importante que se tem dela a conhecer, o filósofo inclui exemplos de narrativas artísticas que mostram o caráter ético e passional da *diegésis*. Textos de Homero, Faílo, Eurípedes, Sófocles e Cárcino são citados a fim de ilustrar diferentes aspectos relativos à excelência dessa parte do discurso. Tais menções dão combustível à tese de Pozuelo Yvancos (1986), do compartilhamento conceitual de categorias da *diegésis* entre a *Retórica* e a *Poética*:

Tanto a alusão à piedade ou ao terror, elemento central, como se sabe, da *Poética*, como a exemplificação com uma narrativa homérica mostram que a analogia que tenho traçado entre a concepção da *narratio* oratória e a construção da narrativa poética não é fortuita, mas dependente de um pensamento aristotélico coerente sobre as diretrizes narrativas que vão além do discurso oratório para apelar constantemente na *Retórica* a princípios universais de ordenação narrativa, também comumente apoiados em modelos e exemplos da tradição literária¹².

A associação se justifica mais que à primeira vista, já que *narratio* oratória e narrativa poética realmente partilham, segundo o filósofo grego, “[...] exigências relacionadas à verossimilhança e à adequação na construção dos caracteres”¹³. A exposição harmônica e convenientemente ordenada das ações é central na sistematização da *diegésis* na *Retórica*, como se vê no fragmento abaixo, que compõe as primeiras linhas dedicadas especificamente a essa parte do discurso:

Quanto ao discurso, este é, por um lado, constituído por uma componente exterior à técnica (visto que o orador não é responsável pelos factos relatados); por outro, por uma componente técnica. Esta consiste em demonstrar quer que a acção se realizou, caso não seja credível, quer que ela foi de determinada qualidade ou ordem de grandeza, ou tudo isso ao mesmo tempo¹⁴.

12 Pozuelo Yvancos, 1986, p. 237. No original: “Tanto la alusión a la lástima o terror, elemento asimismo central, como se sabe, de la *Poética*, como la ejemplificación con una narración homérica muestran que la analogía que vengo trazando entre la concepción de la *narratio* oratoria y la construcción de la fábula poética no es fortuita sino dependiente de un pensamiento aristotélico coerente sobre las pautas narrativas que exceden al discurso oratorio para apelar constantemente en la *Retórica* a principios universales de ordenación narrativa, comúnmente apoyados además en modelos y ejemplos de la tradición literaria”.

13 Ferraz, 2019, p. 82.

14 Aristóteles, *Ret.*, 1416b, 2005.

Assim também se dá na *Poética*. Ao estabelecer a poesia como imitação e, sobretudo, “imitação da ação”¹⁵, Aristóteles atribui à descrição dos eventos e ao seu ordenamento estatuto medular na produção artística. Ao se considerar as possibilidades de imitação, o filósofo divide as espécies de poesia segundo os meios e os modos de imitar, bem como os objetos da imitação¹⁶. Sobre os meios, elencam-se o ritmo, a linguagem e a harmonia, separados ou em conjunto. Quanto aos objetos – homens que praticam a ação –, faz-se referência a “homens piores, melhores ou iguais a nós”¹⁷. Finalmente, em relação aos modos, que nos interessam especialmente nesta exposição, temos que a imitação se efetua “quer na forma narrativa – assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca –, quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas”¹⁸. Distinguem-se, por conseguinte, a imitação mediante narrativa – epopeia – e a imitação por atores, ou os dramas – tragédia e comédia.

Em todas as situações, importa a arte com que tanto oradores quanto poetas são capazes de formatar ações, associando-as a personagens aptos a executá-las. Essa afirmação nos coloca frente a frente com a qualidade central da teoria poética de Aristóteles (1994), assim como de sua teoria retórica: a verossimilhança. Na *Poética*, a verossimilhança é indicada “nas ações uma após outra sucedidas”¹⁹. Neste ponto, convém esclarecer que não basta que os fatos narrados simplesmente sejam dispostos linearmente, um após o outro, é necessário que se apreenda entre eles um vínculo causal. A verossimilhança vincula-se, pois, à admissão de uma estrutura textual coerentemente ordenada.

Preconiza a *Retórica* que a verossimilhança sempre aparece como qualidade desejável à *diegésis*, como nos lembra Barthes (2001). Essa narração breve, clara e verossímil, instituída como modelo por Aristóteles (2005), ademais, não se fixa às origens do contexto grego, mas ultrapassa barreiras temporais e geográficas e ecoa nos tratados latinos de seus continuadores. No *De inventione*, o jovem Cícero (106 a.C. - 43 a.C.), instrui que “a narração é a exposição de fatos tal como ocorreram ou como se supõe que tenham ocorrido”²⁰.

Sempre concentrado na sistematização do gênero judiciário, o célebre orador romano apoia-se nessa definição para discriminar três tipos de narração: i) a que se refere à própria controvérsia; ii) a que se manifesta como digressão, porém, adequada à causa, com a finalidade de acusar, comparar, divertir ou amplificar; iii) a que se propõe exclusivamente a agradar e se configura como útil exercício de estilo para

15 Sousa, 1994, p. 35.

16 Aristóteles, Poét., I, 1447a, 13, 1994.

17 Aristóteles, Poét., II, 1448a, 1994.

18 Aristóteles, Poét., III, 1448a, 19, 1994.

19 Aristóteles, Poét., VII, 1451a, 6, 1994.

20 Cícero, De Invent., I, 19. Utilizamos a versão em espanhol (Cicerón, 1997, p. 119), onde se lê: “La narración es la exposición de hechos como han ocurrido o como se supone que han ocurrido”.

o orador. A esta altura, o leitor já deve ter sido capaz de inferir a semelhança entre o terceiro tipo de narração mencionado pelo arpinate e as narrativas artísticas.

Prova de que Cícero (1997) não subestima a relevância desse tipo de narração como procedimento retórico é o que acontece a seguir. Por instantes, os pormenores da narração apartada de propósitos civis imediatos detêm a atenção do tratadista. Assim, ele a distingue em duas categorias: narrativas sobre fatos e narrativas sobre pessoas. As narrativas sobre pessoas têm em destaque, além das ações, os caracteres. Desse modo, a linguagem e o caráter das personagens são discursivamente construídos em consonância com as realizações que lhes são atribuídas. As narrativas sobre fatos, por sua vez, subdividem-se ainda em três classes, quais sejam: a história, a ficção e o relato lendário. Ao passo que, na história, há a exposição de fatos “verdadeiros” ocorridos em épocas distantes; na ficção, contam-se fatos imaginados, porém, verossímeis. No relato lendário, alcança-se o maior nível de afastamento do real e amplificação da imaginação, do maravilhoso. Nesse caso, narram-se fatos que não são verdadeiros, sequer verossímeis.

Para Cícero (1997), essas narrativas cumprem, sobretudo, funções relativas ao que chamamos *delectare* e *movere*, isto é, aprazem e emocionam. Por isso, devem contar com recursos estilísticos que expressem adequadamente a multiplicidade dos fatos e a diversidade de sentimentos: “[...] severidade, bondade, esperança, medo, desconfiança, desejo, dissimulação, dúvida, compaixão, [...] mudanças da fortuna — acidentes imprevistos, alegrias inesperadas, finais felizes”²¹. Nota-se, logo, bastante claramente, que o exercício indicado aos oradores por meio das narrativas artísticas vincula-se ao desenvolvimento da eficiência na manipulação discursiva das dimensões ética e patética. Por mais que se advogue pela objetividade, pela clareza e pela correção, o discurso insípido é altamente desprestigiado pela Retórica. Mesmo que a aparência de verdade, segundo a realidade possível de ser apreendida no contato intelectual e sensível com o mundo, seja a tônica dos discursos retóricos, os recursos úteis à elaboração ficcional, do aparentemente corriqueiro ao fantástico ou maravilhoso, são compartilhados no apelo à afetividade quando a precisão dos argumentos é insuficiente para sua eficácia.

É provável que esta discussão o tenha levado a pensar, com frequência, nos procedimentos estilísticos aplicados aos discursos. Arranjos sintáticos inusitados, escolhas lexicais improváveis, usos incomuns da pontuação, figuras, muitas figuras... Sim, caro leitor, é justo que a aproximação entre Retórica e Literatura, ou entre narração e narrativa, que ora fazemos nos conduza imediatamente a tudo o que notabilizou o gênero epidítico, o mais “literário” entre os oratórios, ao longo dos séculos. Entretanto, falamos também, da disposição. Nesse momento, deixamos a Antiguidade e o primado da ordem cronológica na narração e passamos à Idade Média.

21 Cícero, De Invent., I, 19. Utilizamos a versão em espanhol (Cicerón, 1997, p. 122), onde se lê: “[...] severidad, amabilidad, esperanza, temor, desconfianza, deseo, disimulo, duda, compasión, [...] los cambios de fortuna — accidentes imprevistos, alegrías inesperadas, desenlaces felices”.

Barthes (2001) reporta-nos a esse momento. Conta-nos o semiólogo que a ordem das partes do discurso constitui um novo problema teórico quando a *narratio* ganha autonomia, na dissociação entre a Retórica e o discurso judicial. À ordem natural, baseada na disposição cronológica e no estabelecimento de relações causais que conferiam verossimilhança ao narrado, contrapõe-se, a partir de então, a ordem artificial, que indica a produção de fragmentos móveis de narrativa, reversíveis e reorganizáveis segundo as circunstâncias da enunciação²².

Essa ordem contingente delinea, afirma Barthes (2001), um “inteligível particular, fortemente exibido”²³. Portanto, a admissão explícita dessa nova configuração e o reconhecimento de sua pertinência no âmbito da Retórica abre espaço para pensarmos os jogos com o tempo e a desconstrução da estrutura tradicional da disposição — comum na produção de narrativas artísticas — com objetivos persuasivos. É o que pretendemos fazer na próxima seção deste texto, a partir de uma amostra da obra da ficcionista curitibana Luci Collin.

Transgredir para realinhar

Literatura experimental, dissemos há algumas páginas. Experimental. O adjetivo cai bem a Luci Collin e lhe é atribuído com relativa frequência. A autora é reconhecida por desafiar normas desde a sua estreia, com o livro de poemas *Estar-recer* (1984). Anos depois, em 1997, publica a coletânea de contos *Lição Invisível*. Em 2011, o romance *Com que se pode jogar*. Transita, desde então, de gênero em gênero, com igual desenvoltura e ousadia.

Nosso objeto de estudo está em *Dedos Impermitidos* (2021). A autora declara em entrevista a Jonatan Silva por ocasião do lançamento da obra: “Nesse livro, falo muito sobre morte e violência”²⁴. Os treze contos que compõem o livro relacionam-se organicamente em torno do incômodo, do cotidiano comum e do absurdo. Analisaremos o segundo conto, *Dias Contados*, que não é exatamente agradável e, à primeira vista, causa algum estranhamento. A estrutura se assemelha a um mosaico de histórias autônomas, evidentemente discriminadas (Figura 1).

22 A distinção entre ordem natural e ordem artificial diz respeito tanto à sequência das partes da disposição quanto à organização interna de cada uma delas.

23 Barthes, 2001, p. 86.

24 Em voz alta, entrevista publicada em 31 ago. 2021 e disponível em <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/ENTREVISTA-Luci-Collin>. Acesso em 27 ago. 2023.

Figura 1 - Dias Contados - diagramação

DEDOS IMPERMITIDOS (PORTUGUESE EDITION)

Com enorme alívio pensou que não terá que aceitar aquele trabalho insuportável à noite para terminar de pagar o tratamento de canal. Dentes são o maior mistério.

Ω

Abri mão de tudo que eu tinha pra fazer e fui até a delegacia. Não era tão perto. Ainda bem que o ônibus estava relativamente vazio, embora tenha demorado para chegar. Consultei uma policial que se encontrava no guichê da recepção – era loira, chamava-se Jinny ou Dinny, não vi bem, e usava um batom exagerado, mas sem perfume – e ela me deu instruções suficientes para que eu

me dirigisse às cadeiras do que era uma espécie de sala de espera. Aguardei ali naquele ambiente das cadeirinhas plásticas. Aguardei em pé porque as cadeiras apresentavam detritos de sujeira ou secreções não identificáveis mas absolutas. Pensei ter visto um dedo no chão perto da lixeira. Mas pode ter sido um dente canino. Não havia revistas ali. Não havia nada ali para ajudar alguém a passar o tempo distraidamente. Às vezes vinham gritos do final de um corredor e passavam pessoas muito agitadas. Não consegui discernir nenhuma frase inteira, nenhum diálogo, portanto. Muitas criaturas aqui usam bonés. Duas delas mascam chicletes. Três usam o mesmo modelo de armação de óculos.

Page 19 of 115 • 14%

Fonte: *Dedos Impermitidos* (Collin, 2021, p. 19).

O leitor desavisado é transportado entre as seis histórias como se assistisse a um filme em *flashes*. Da história da senhora T., “muito muito velha mesmo”²⁵, e que vive só em sua casa de dois pavimentos; às reflexões do narrador diante de um lago; à interação entre a filha única e a mãe terrivelmente doente; aos últimos momentos de um suicida; ao relato do narrador que vai à delegacia fazer uma revelação assustadora; à rotina de um trabalhador da limpeza pública.

Os cliques sucessivos mostram recortes de existências aparentemente simultâneas. O “tempo psicológico”²⁶ é transformado, ali, em evento diegético. Filtrado pela experiência subjetiva, o tempo rompe a rigidez da narrativa. Não há sequência, não há ordem correta entre os aparentes fragmentos.

A complexidade do conto é assim definida por Julio Cortázar (2011): “gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”²⁷. Seguimos a definição de Cortázar (2011) para nos aproximarmos desse “irmão misterioso da poesia”. Collin enreda o leitor em um “caracol de linguagem”, apresenta seis histórias que têm em comum reflexões sobre a finitude da vida. O título do conto expõe o inexorável da existência: desde que nascemos caminhamos para a morte. Portanto, anuncia o óbvio, todos temos os “dias contados”.

25 Collin, 2021, p. 15.

26 Reis e Lopes, 1988.

27 Cortázar, 2011, p. 149.

Caro leitor, não nos esqueçamos que a literatura de Luci Collin é experimental, inovadora, instigante. O conto apresenta seis histórias independentes com vários personagens, aparente desordem ou uma “desordem planejada”?

As seis histórias são conduzidas por um narrador onisciente, que expõe com propriedade as angústias, incertezas, fragilidades do ser humano. Nessa perspectiva, há uma estrutura textual coerentemente ordenada, um vínculo causal, uma “unidade na multiplicidade”.

Iniciaremos a análise retórica do conto. Firmaremos um contrato, essencial em todo discurso retórico, de que analisaremos apenas a primeira narrativa. Nosso espaço neste livro não nos permite estender o olhar a todas as histórias, ou fios de vida que compõem a narrativa. Dito isso, vamos à análise.

A autora rompe a linearidade da divisão clássica da *dispositio* que apresenta uma ordem persuasiva: exórdio, narração, confirmação e peroração. O conto é um mosaico de minicontos, no qual a *dispositio* se manifesta desordenada. Collin inicia as histórias pela narração, utiliza um tom de conversa como se fosse íntima do leitor. A persuasão – exórdio – que ocorreria no início do texto é conquistada em plena narração. O texto flui no contar de fatos – confirmação – que também se transfigura, porque não apresenta a credibilidade do argumento, não há certezas, apenas suposições. A peroração também é corrompida, não é anunciada, há uma quebra da narrativa, o leitor é transportado para a próxima história, que se inicia novamente em tom de intimidade. Não há uma linha temporal a ser observada, nem detalhes afirmativos que componham a identidade das personagens-protagonistas.

Na primeira narrativa, a protagonista é chamada de senhora T., os dados biográficos são imprecisos e os dados banais são explicitados, como exemplo:

Se houve um marido nesse meio tempo, então ela agora é viúva. [...] **Uma manhã ensolarada ou não** a sra. T. poderá tomar uma cápsula de cianureto ao invés de sua tradicional pílula de polivitamínico. Mas isso não acontecerá pois ela jamais teve cianureto em casa. [...] ela recusou pagamento e doou graciosamente o enorme terreno de muitos alqueires porque achou o **empreiteiro simpático** mesmo e **respeitoso** para com ela; e o **tom pastel do cashmere** que ele, naquele raro momento, vestia **lhe agradara sobremaneira**²⁸.

O discurso se constrói por meio de possibilidades: “Se houve um marido”, “Uma manhã ensolarada ou não”. O absurdo se confirma no fato de que a senhora T. doou muitos alqueires do enorme terreno, que recebera de herança da família, porque achou o “empreiteiro simpático e respeitoso” e a cor “tom pastel do *cashmere*” a agradou sobremaneira.

A história da senhora T. poderia ser uma história banal, cotidiana, sem importância. Mas é exatamente na aparente banalidade do discurso que se configura

28 Collin, 2021, p. 15-16 (grifos nossos).

o poético de Luci Collin. O leitor é seduzido por essa senhora que representa no contexto da pandemia, tantos idosos que ficaram reféns em suas próprias casas.

O fio condutor do conto é a perspectiva da morte:

A sra. T. poderá **cair do sótão** numa terça-feira **rolar das escadas** ou **cair da janela** quando limpa os vidros. A sra. T. poderá ter uma **vertigem súbita**. Uma **tontura inesperada**. Coisas da idade. **Tropeçar** no balde, quiçá num rodo. Felizmente a sra. T. nunca frequenta o sótão às terças-feiras. Isso é algo que ela tem por princípio manter desde menina. A sra. T. poderá **furar o próprio olho** com uma agulha de bordado em tapeçaria sem querer claro por total descuido a mão direita da sra. T. — não intencionalmente — leva a agulha ao olho e **destrói córnea cristalino coróide e esclera**. Mas provavelmente isso jamais acontecerá porque a sra. T. usa óculos religiosamente quando borda arraiolo e eles impediriam a agulha de perfurar outra coisa que não o próprio tecido²⁹.

As digressões do narrador buscam comover (*movere*) por meio de verdades contingentes. A senhora T. é idosa e única sobrevivente da família, em época de pandemia. A descrição de várias possibilidades trágicas, de modo tão vívido – hipotipose³⁰ –, emociona, porém, na sequência, o narrador afirma que “provavelmente isso jamais acontecerá”.

Discurso inusitado, envolvente, emocionante, paradoxal, irônico. Os modernistas chamavam de surreal, onírico. A literatura de Collin navega em um mar por vezes “tenebroso” como afirmava Camões, instiga a curiosidade e incita o bom leitor a se projetar na cena.

O último parágrafo do conto assim termina: “É importante registrar aqui que todas as pessoas que de algum modo julgaram ou que ainda poderiam julgar a sra. T. estão mortas, incluindo seu último bisneto, Gláucio, que veio a óbito em maio passado em virtude de um mal-estar indefinível”³¹. Assim, o texto se encerra com um leve toque de ironia, como se fosse em um testamento, friamente, o narrador utiliza a expressão “é importante registrar”, e comunica a morte de todos os familiares da senhora T., inclui a informação de que até o parente mais jovem, “o último bisneto, Gláucio”, “veio a óbito”. O discurso epidítico conclama a adesão do auditório (leitor), a comunhão e a compaixão se manifestam pelo momento histórico vivido na data da publicação do livro, 2021, em plena pandemia da Covid-19.

Leitor amigo, pronto para ler as outras narrativas? Conseguimos instigar-lhe a curiosidade?

29 Collin, 2021, p. 15 (grifos nossos).

30 Ferreira define a hipotipose como a ação de: “descrever as coisas de modo tão vívido que pareçam passar-se sob os nossos olhos” (2010, p. 126).

31 Collin, 2021, p. 16.

Considerações finais

Um lugar pra cada coisa e cada coisa em seu lugar

— *é uma máxima insofismável*³².

Ah, o fim. O limite. O encerramento. O momento é efêmero, ensina-nos Luci Collin. Não quer ensinar. O desfile de personagens, o ajuntamento de histórias, o apreço pelo comezinho. Poesia do prosaico que se quer ilimitado. Pela “ordem natural”, aguardamos o epílogo. Como a sra. T, poderíamos cair do sótão numa terça-feira. Uma tontura inesperada. Um desfecho súbito? Entretanto, também como ela, nunca frequentamos o sótão às terças-feiras, temos isso por princípio.

A ficção verossímil de Collin se prolonga por um fundamento serial que configura uma matriz de significação. Em *Dias Contados*, recusa-se o fim, sempre à espreita. A luta interior das personagens é também a nossa, divagação em frente ao lago; nos detalhes e nas digressões batalha-se contra o esquecimento, a solidão e a finitude. Nesse sentido, nada é mais “natural” que uma “ordem artificial”, móvel, recombinaível.

Qual é o enredo principal? Não há. A narrativa fotográfica desloca o olhar do leitor a cada *flash*; cada história, cada digressão assume a centralidade da imagem a um momento. O leitor “[...] é tornado livre como um gato. Um gato jamais conservará um enredo”³³. Em *Dias Contados*, a sequência interrompida dá pertinência semântica ao discurso. A digressão frequente não é desvio gratuito, como defende Tringali (1988), mas recurso oportuno na economia do discurso, “serve à causa”³⁴.

Mas como se pode falar em “causa”, em argumentação que se imiscui no artístico ou em arte que se presta à defesa de pontos de vista? Há tangente entre Retórica e Poética. Já antes dissemos. Há afinidades de propósitos: ambas comovem e deleitam, cada qual a seu modo. Há, conforme também dito outrora, compartilhamento conceitual. As figuras que garantem a expressividade, a impressividade e o efeito estético produzem, outrossim, vias possíveis para uma argumentação sutil, que não se inicia, como parece, *ex abrupto*. A ambiguidade catafórica garante ao título, nesse contexto, função exordial. Contar-se-ão os dias, dias contados, percíveis e esparsos.

O leitor o saberá. As intrigas forjadas pela imaginação produtora da oradora-autora metaforizam a inconstância e a tentativa comum de fazer permanecer o fugidio na excepcionalidade do que nos é trivial. Tudo isso se dá pela conformação

32 Collin, 2021, p. 12.

33 Collin, 2021, p. 21.

34 Tringali, 1988, p. 85.

da *dispositio*, ou pela criação de um esquematismo particular, capaz, como prevê Ricoeur (1994), de refigurar a experiência temporal, afinal:

O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. [...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal³⁵.

O agenciamento de incidentes dispersos, que não estabelecem, entre si, vínculo causal por disposição temporal linear, possibilita a constituição do núcleo semântico-formal da narrativa. Torna-se, assim, inteligível “no todo”, “unidade na multiplicidade” que adiantamos anteriormente. Voltemos a nosso questionamento inicial: “É possível transgredir a regra, reinventar a *dispositio*, desorganizar, reordenar para se obter a adesão do auditório?”. Sim, caro leitor, narrativa artística e *narratio* retórica ainda se tocam na produção de estruturas textuais alternativas, mas coerentemente ordenadas.

Chegamos, assim, ao fim provisório do trajeto em que buscamos investigar pontos de contato entre a Retórica e a Literatura; às vezes, improvável contato entre Retórica antiga e Literatura contemporânea. Que o fim agora tome o seu lugar, o lugar que lhe cabe na improbabilidade da antítese. Em nome da inteligência poética, em nome da inteligência retórica.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução por Eudoro de Sousa. Maia: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução por Manuel Alexandre Júnior; Paulo Farmhouse Alberto; Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005.
- BARTHES, Roland. A antiga retórica. In: **A aventura semiológica**. Tradução por Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 3-100.
- CICERÓN. **La invención retórica (De inventione)**. Introducción, traducción y notas de Salvador Nuñez. Madrid: Gredos, 1997.
- COLLIN, Luci. **Dedos impermitidos**. São Paulo: Iluminuras, 2021. E-book.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio**. Tradução por Davi Arrigucci Jr.; João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- FERRAZ, Luana. **É mentira, Chico?: o humor em um tributo à imaginação popular**. 2019. 179f. Tese [Doutorado em Língua Portuguesa]. Programa de Estudos Pós-graduados em Língua Portuguesa. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2019.
- FERREIRA, Luiz Antonio. **Leitura e persuasão – princípios de análise retórica**. São Paulo: Contexto, 2010.
- PLEBE, Armando; EMANUELE, Pietro. **Manual de retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

35 Ricoeur, 1994, p. 15.

- POZUELO YVANCOS, José María. Retórica y narrativa: la narratio. **Epos - Revista de Filología**, n. 2, p. 231-252, 1986.
- REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. Tradução por Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo I. Tradução por Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- SOUSA, Eudoro de. Introdução. *In*: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução por Eudoro de Sousa. Maia: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.
- TRINGALI, Dante. **Introdução à retórica**. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- TRINGALI, Dante. **A retórica antiga e as outras retóricas: a retórica como crítica literária**. São Paulo: Musa, 2014.