

**Traduções de** ALTAMIR  
**textos teóricos** BOTOSO  
**e contos**





## TRADUÇÕES DE TEXTOS TEÓRICOS E CONTOS

### ***Comissão Editorial***

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda  
Ma. Marcelise Lima de Assis

### ***Conselho Editorial***

Dr. André Rezende Benatti (UEMS\*)  
Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB\*)  
Dra. Ayanne Larissa Almeida de Souza (UEPB)  
Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE\*)  
Fernando Miramontes Forattini (Doutorando/PUC-SP)  
Dra. Yls Rabelo Câmara (USC, Espanha)  
M. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA\*)  
Dr. Raimundo Expedito dos Santos Sousa (UFMG)  
Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA\*)  
Nathália Cristina Amorim Tamaio de Souza (Doutoranda/UNICAMP)  
Dr. Washington Drummond (UNEB\*)  
Me. Sandro Adriano da Silva (UNESPAR\*)

\*Vínculo Institucional (docentes)

ALTAMIR BOTOSO

TRADUÇÕES DE TEXTOS TEÓRICOS E CONTOS



Catu, Ba

2021

© 2021 by Editora Bordô-Grená  
Copyright do Texto © 2021 Os autores  
Copyright da Edição © 2021 Editora Bordô-Grená

TODOS OS DIREITOS GARANTIDOS. É PERMITIDO O DOWNLOAD DA OBRA, O COMPARTILHAMENTO E A REPRODUÇÃO DESDE QUE SEJAM ATRIBUÍDOS CRÉDITOS DAS AUTORAS E DOS AUTORES. NÃO É PERMITIDO ALTERÁ-LA DE NENHUMA FORMA OU UTILIZÁ-LA PARA FINS COMERCIAIS.

*Editora Bordô-Grená*  
<https://www.editorabordogrena.com>  
[bordogrena@editorabordogrena.com](mailto:bordogrena@editorabordogrena.com)

*Projeto gráfico:* Gislene Alves da Silva  
*Capa:* Keila Lima de Assis  
*Editoração:* Editora Bordô-Grená  
*Revisão textual:* Altamir Botoso

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecário responsável: Roberto Gonçalves Freitas CRB-5/1549

B749

Botoso, Altamir.

**Traduções de textos teóricos e contos** : [Recurso eletrônico]:  
/ Altamir Botoso. – Catu: Bordô-Grená, 2021.

1572kb, 161fls.

Livro eletrônico  
Modo de acesso: Word Wide Web  
<[www.editorabordogrena.com](http://www.editorabordogrena.com)>  
Incluem referências

ISBN: 978-65-87035-46-8 (e-book)

1. Linguísticas – Análise textual. 2. Teoria da Narrativa. 3. Prosa.  
I. Título.

CDD 401.41  
CDU 80'42

Os conteúdos dos capítulos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
I. COMO SE ANALISA UM ROMANCE: TEORIA E PRÁTICA DA NARRATIVA, I	11
II. COMO SE ANALISA UM ROMANCE: TEORIA E PRÁTICA DA NARRATIVA, II	49
III. O ROMANCE EM SEGUNDA PESSOA: ANÁLISE ESTRUTURAL	83
IV. SOBRE A SOLIDÃO DO PÍCARO	110
V. CONTOS DA OBRA <i>MARIDOS</i> , DE ÁNGELES MASTRETTA	119
SOBRE O AUTOR	159

Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales, porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único.

Octavio Paz



## APRESENTAÇÃO

A ideia de publicar um livro com traduções realizadas ao longo de minha vida acadêmica surgiu pela dificuldade de divulgar dois textos teóricos sobre a análise de romances, em revistas especializadas, que demonstraram pouco interesse e uma delas até recusou o primeiro deles, exigindo que este passasse por algum programa para detecção de plágio (acredito que isso tenha acontecido pela má vontade do editor, ou quem sabe, por ignorância, estultice, desinformação). Talvez a recusa tenha tido origem em outro fato: o número de páginas, cerca de trinta, uma vez que tais publicações privilegiam textos que possuam entre quinze e vinte páginas.

Os percalços apontados, ao invés de me desestimularem, animaram-me a trazer a público os dois artigos mencionados e que se voltam para a análise de romances contemporâneos, além de discutir e sintetizar teorias basilares para o estudo de narrativas em prosa no que tange a seus elementos estruturadores tais como narrador, focalização, autor implícito, tempo etc.

Na sequência, divulgo para o leitor (diletante ou crítico) a tradução de um dos poucos textos que tratam do narrador em segunda pessoa e que se encontra presente em livros de escritores estrangeiros como *A modificação*, de Michel Butor (1926-2016), *A morte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes (1928-2012), *O mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas (1943-1990), e até mesmo na obra de um brasileiro, *Noite dentro da noite*, de autoria do cuiabano Joca Reiners Terron (1968-).

O artigo seguinte abrange a questão da solidão no romance picaresco, uma modalidade narrativa que vigorou na Espanha nos séculos XVI e XVII e cujos frutos espalharam-se por todo o ocidente, chegando até a atualidade por meio dos personagens malandros, que se transformaram em protagonistas de incontáveis histórias que vieram à público em séculos posteriores.

Na parte final deste livro, reproduzo oito contos (alguns deles encaixam-se na categoria de minicontos), que foram traduzidos do livro

*Maridos*, da escritora mexicana Ángeles Mastretta, os quais abordam o universo masculino e o feminino e as suas confluências e divergências.

Espero que o livro possa ser de alguma utilidade para os alunos de cursos Letras ou iniciantes de pós-graduação, para que adentrem o âmbito do estudo de obras literárias e deem os primeiros passos de uma jornada fascinante e instigante, que nunca irá se esgotar e sempre estará aberta para novas possibilidades de análises e interpretação de narrativas ficcionais.

Altamir Botoso

# I

## COMO SE ANALISA UM ROMANCE: TEORIA E PRÁTICA DA NARRATIVA, I \*

1. Introdução
2. O pacto narrativo: autor, *autor implícito*, narrador
3. História e discurso, de Aristóteles à narratologia
4. O discurso narrativo (I): a) A voz
5. Bibliografia básica

\* MOLINA FÉRNÁNDEZ, Carolina. Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato I. Per abbat, boletín filológico de actualización académica y didáctica, n. 1, 2006, p. 35-60, texto electrónico: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2161743>>. Acesso em: 03 fev. 2021.

## INTRODUÇÃO

Embora em nosso dia a dia mal percebamos, o homem é por excelência um *animal narrativo*. Desde a infância, a criança entra em contato com uma “galáxia” repleta de narrações que terá que aprender a decifrar: o que em princípio é somente uma mera sucessão de ilustrações ou palavras (as das canções infantis, os contos, os desenhos animados) alinhava-se e se transforma em histórias com exposição, nó e desenlace. E isso graças à “competência narrativa” de nossa cultura, isto é, a essa capacidade de compreender e criar narrações que nós, os falantes, vamos adquirindo em nossa aprendizagem cultural (VALLES CALATRAVA, 2002, p. 266).

O escritor italiano Claudio Magris afirma que “quem narra uma história, conta o mundo”. A narração é um veículo para entender a realidade e para nos comunicar com os demais. Sem consciência disso, utilizamo-la diariamente em nossas relações familiares e de trabalho (porque contamos como foi nossa ida ao dentista ou nosso final de semana), e absorvemos por sua vez as narrações dos anúncios publicitários, das notícias e reportagens da imprensa e da televisão, dos filmes, das piadas, da música da moda e até dos videogames.

Não nos pode espantar, pois, que muitas das manifestações artísticas do ser humano materializem-se na narrativa, e que o narrativo tenha se convertido num dos três grandes gêneros da tríade, junto ao lírico e ao dramático. Já antes que a Literatura se tornasse *littera* (se transformasse em letra, portanto), a oralidade compunha-se de um grande leito de narrações, frequentemente de caráter mítico ou religioso. Lendas, fábulas, mitos e poemas épicos cederam seu lugar na história a outras manifestações narrativas, como o romance, ou o conto, mas apesar de sua transmissão diferente (oral, escrita), de seu modo de apresentação (verso, prosa) ou de sua procedência, todas têm em comum o fato de contar uma história.

Mas, por que um texto é narrativo? Quais são os traços que nos permitem afirmar que uma obra como *Dom Quixote de La Mancha* é um romance? A Teoria Literária, como disciplina encarregada de refletir sobre o

caráter literário dos discursos, tentou responder a perguntas semelhantes. A esse respeito, o século XX nos forneceu um volume importante de estudos que iluminaram o caminho, até o ponto de que hoje podemos falar de uma *ciência das narrativas* à qual se batizou com o nome de *Narratologia*.

Nas páginas seguintes tentaremos, portanto, oferecer um compêndio daqueles aspectos da teoria da narrativa que nos permitem aproximarmos da narração literária com uma perspectiva um pouco mais crítica. Trata-se de aprofundar um pouco mais naquilo que García Márquez chamou, com uma metáfora muito ilustrativa, as “engrenagens da narrativa”, isto é, aqueles elementos que ajudam a “edificar” um romance. Para isso, recorreu-se com frequência a textos narrativos que ilustram as reflexões teóricas. Com a análise, não se pretende exercitar uma mera dissecação entomológica<sup>1</sup>: estas páginas são um exercício de leitura que se vale de instrumentos de precisão retóricos. Sem sombra de dúvida, aprofundar nos textos narrativos pode nos ajudar nessa tarefa de ensinar a decodificar mensagens que nós, professores, realizamos nas aulas de Língua e Literatura.

## O PACTO NARRATIVO: AUTOR, *AUTOR IMPLÍCITO* E NARRADOR

### *Abrir um livro, aceitar um pacto*

Há um conto breve de Julio Cortázar, “Continuidade dos parques” (incluído em *Juegos. Ritos. Azares*), que como muitos outros do escritor argentino refere-se a um fato impossível, que se revestiu desta vez com ecos cervantinos e reminiscências do romance negro. O protagonista deste conto senta-se em sua poltrona, olhando para seu jardim, e começa a ler o romance pelo qual se sente fascinado nos últimos tempos. Imerso por completo na trama, não está ciente de que nesse livro se planeja seu próprio assassinato. Os personagens da narrativa preparam um homicídio, que

---

<sup>1</sup> N. T. Relativo à entomologia, um ramo da zoologia que estuda os insetos. O mesmo que insetologia. Informação extraída de: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/entomol%C3%B3gica/>>. Acesso: 03 fev. 2021.

acaba por ser o do leitor personagem: este contempla absolutamente inconsciente seu próprio fim. O título do conto alude à impossível fusão entre a vida romanesca e a vida real: o parque que o protagonista contempla da sua janela sobrepõe-se ao outro bosque, ao dos *seres de papel*. Dito espaço físico, tão recorrente na literatura e no folclore, torna-se uma passagem mágica entre o romance e a vida, e daí esse título tão misterioso que enfatiza a “continuidade”. O protagonista do conto não soube ou não pôde diferenciar entre a ficção e o mundo real, da mesma maneira que Dom Quixote tampouco pôde discernir entre um elmo e uma bacia de barbeiro.

O conto de Julio Cortázar ressalta um aspecto que é comum a toda literatura: no ato de ler, nos abandonamos por completo ao autor do livro, aceitamos aquilo que nos conta *como* se fosse verdade, e tais condições duram até o momento de terminá-lo. Quando abrimos uma narrativa literária (romance, conto, poema épico...), temos de admitir como *real* aquilo que nos é contado. Quer dizer, como leitores, nós nos entregamos por completo ao mundo que nos oferece o autor, e de nenhuma maneira podemos questionar as “verdades” que referida obra contém. Ninguém pensa, por exemplo, em pôr em dúvida que o pai do filho que Fortunata concebe seja Juan Santa Cruz (em *Fortunata y Jacinta*), ou que uma jovencinha se veja obrigada a se casar com um monstro em *A bela e a fera*, ou que os extraterrestres invadam a terra como detalha George Orwell em *A guerra dos mundos*. Não importa o apego à realidade, ao fantástico ou ao “absurdo” daquilo que nos é narrado: abrimos o livro e enquanto não o fecharmos e nos esquecermos dele, temos de aceitar tudo o que nos é narrado.

Esse contrato tácito que se estabelece entre o receptor com cada uma das obras que decifra recebeu diversas denominações. O poeta inglês W. S. Coleridge chamou-o de *willing suspension of disbelief*, a “suspensão voluntária da descrença”. Darío Villanueva denomina a este fato como a *epojé* literária, utilizando um termo procedente da filosofia grega clássica. Segundo Villanueva, a *epojé* (que se poderia traduzir como “suspensão do julgamento”) produz-se quando lemos um texto artístico e “aceitamos como verdadeiros afirmações e julgamentos daquilo que nos é contado” (VILLANUEVA, 1972, p. 77). José María Pozuelo Yvancos fala do “pacto

narrativo”, e é talvez esta expressão a mais utilizada entre os teóricos espanhóis:

Na verdade, o discurso de uma narrativa é sempre uma organização convencional que se propõe como verdadeira. No mundo da ficção [...] permanecem em suspenso as condições de verdade relacionadas ao mundo real em que se encontra o leitor antes de abrir o livro. [...] Esse pacto é o que define o objeto – o romance, o conto etc. – como verdade e em virtude disso o leitor apreende as condições de Enunciação-Recepção que se dão na narrativa [...]. Não há romance que não convide o leitor a aceitar uma retórica, uma ordenação convencional pela qual o autor, que nunca está presente propriamente como pessoa [...], acaba disfarçando-se constantemente, cedendo seu papel a personagens que às vezes são muito diferentes de si mesmo. Entrar no pacto narrativo é aceitar uma retórica pela qual a situação enunciação-recepção que se oferece dentro do romance é diferente da situação fora do romance. (POZUELO YVANCOS, 1994, p. 228)

As palavras de Pozuelo mergulham em um dos aspectos mais estudados pelos teóricos da ficção literária. Se de um lado está a literatura, com seus personagens de papel, e de outro a vida, teremos que afirmar que o autor “nunca está presente propriamente como pessoa”, que “acaba disfarçando-se constantemente, cedendo seu papel a personagens que às vezes são muito diferentes de si mesmo”. Assim, para dar um exemplo extremo, o fato de que Raskólnikov assassine uma velha agiota em *Crime e castigo* não significa em absoluto que Dostoievski tenha precisado provar tal experiência para representá-la, da mesma forma que não é necessário ter estado na Terra Média para descrever um *hobbit*<sup>2</sup> como o faz Tolkien (embora em certas épocas isto seja esquecido, recordemos as acusações Flaubert depois da publicação de *Madame Bovary*, e a famosa afirmação “Madame Bovary, c’est moi”) (“Madame Bovary, sou eu”).

Ocorre que os escritores, conscientes da efetividade do pacto narrativo, frequentemente favorecem a exibição e relevância de algum aspecto biográfico (ainda que seja somente o nome) em suas próprias

---

<sup>2</sup> N. T. É uma criatura concebida pelo escritor britânico J. R. R. Tolkien no seu livro *O Senhor dos Anéis*.

narrativas. Com isso se consegue um efeito de grande verossimilhança: por exemplo, em *Pabellón de reposo* (1943), de Camilo José Cela, um tal “C. J. C.” assina muitas das cartas que compõem essa obra, e o protagonista de *O castelo* (1926) de Kafka aparece nomeado sempre com “K”; inevitavelmente, pensamos que alguma relação as duas siglas têm com esses dois escritores. Há inclusive alguns autores que se transformam em verdadeiros seres de papel: lembremos que “Miguel de Unamuno” é um personagem de *Névoa* (1914), ou que em *A vida exagerada de Martín Romaña* (1981), romance de Bryce Echenique, um tal “Alfredo Bryce Echenique” bate na porta do quarto parisiense de Martín e mantém uma longa conversa com o jovem.

O jogo chega a tal ponto que certos autores batizaram com seus próprios nomes aos personagens narradores de seus romances. Em *O fio da navalha* (1944), romance do escritor inglês William Somerset Maugham, o narrador diz chamar-se Somerset Maugham, e com frequência se faz alusão a seu ofício de escritor. O mesmo acontece em *La piel* (1949), do italiano Curzio Malaparte: o narrador, chamado “Curzio Malaparte”, acompanha as tropas americanas em sua viagem pela Itália, e detalha a crueldade dos últimos dias da Segunda Guerra Mundial. O mais recente *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, é narrado por um jornalista que curiosamente se chama “Javier Cercas”, e que investiga um episódio confuso da vida do falangista<sup>3</sup> Rafael Sánchez Mazas.

É claro que o autor pode servir-se de suas vivências para seu material narrativo, mas em absoluto podemos afirmar que esse ser de papel, ficcionalizado, seja o escritor real, aquele de fora das páginas.

### *Quem escreve é quem existe?*

Para evitar tal dificuldade, essa linha que separa a vida e o romance, a teoria literária cunhou os termos técnicos de “autor” e “narrador”. Embora o leitor comum tenda a lidar com eles como sinônimos, convém diferenciar ambos os vocábulos: *autor* é a pessoa de carne e osso, ser empírico que

---

<sup>3</sup> N. T. Termo que se refere a membro ou simpatizante da falange espanhola ou do partido fascista que governou a Espanha após a guerra civil.



escreve a obra, seu nome costuma aparecer na capa e talvez assine exemplares nas feiras de livro; o *narrador*, entretanto, é aquela instância da própria narração que nos narra a história, trata-se de um ente fictício mais ou menos personalizado – já veremos isso mais adiante –, que às vezes é batizado com o mesmo nome do seu criador. Assim, por exemplo, Lázaro de Tormes é o narrador do *Lazarillo*, mas a crítica ainda não se pôs de acordo em dar-lhe nome a seu anônimo autor. A diferença autor/narrador costuma ser tão velha como a própria literatura, e convém levá-la em conta porque chamar “autor” a quem narra (por mais que coincidam nomes e dados biográficos) é fazer um desserviço aos escritores, é engolir o anzol do pacto narrativo até no próprio exercício de interpretar um texto.

Agora, é verdade que às vezes os autores podem expor sua ideologia nas obras, e se servir de seus narradores para explicar sua própria concepção de mundo. Por exemplo, a julgar pelo exposto em *A cabana do pai Tomás* (1852), tenderemos a pensar que sua autora, Harriet B. Stowe, se mostra a favor da abolição da escravidão, da mesma maneira que depois de ler *Germinal* (1885), de Émile Zola, ninguém acreditará que o naturalista francês considera justas as formas de vida dos mineiros no século XIX: em ambos os casos, percebemos a denúncia das condições de miséria em dois continentes e em duas épocas. Isso acontece também em outras atividades artísticas como o cinema: depois de ter visto, por exemplo, *A lista de Schindler* (1993), de Steven Spielberg ou *O pianista* (2002), de Roman Polanski, é difícil que um espectador considere que ambos os cineastas se mostrem a favor, ou sequer sejam indiferentes, à barbárie do nazismo. Nesses casos, poderíamos afirmar que as ideias do autor real, ser de carne e osso, coincidem com o exposto nos romances ou nos filmes. Mas, o que ocorre, por exemplo, nas obras por encomenda?, o que acontece quando nada sabemos do autor? Pensemos que durante os Séculos de Ouro espanhóis muitos dramaturgos escreveram textos dramáticos nos quais se exaltam o sistema monárquico e a figura do rei: era essa a verdadeira opinião de seus autores, ou tão somente cumpriam com seu dever de assalariados?

Precisamente porque nem sempre as ideias do autor real hão de coincidir com as do narrador, a teoria da narrativa emprega outro vocábulo

ao aludir à representação do autor no romance. Em 1961, o crítico inglês Wayne Booth utilizou em seu livro *A retórica da ficção* o sintagma “autor implícito” para se referir à imagem do autor, à ideia do autor que nos fica depois da leitura:

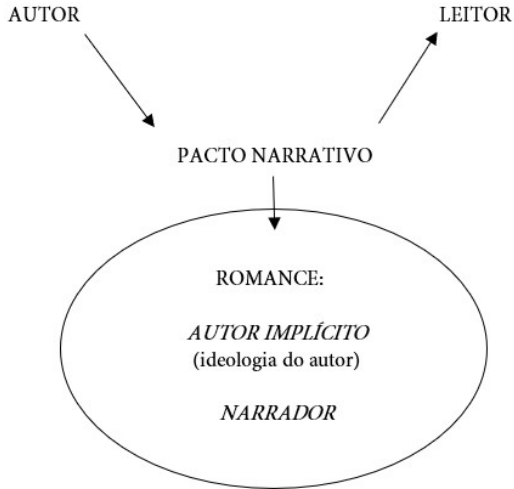
De acordo com seu definidor [refere-se a Booth], o autor implícito é a imagem que o autor real projeta de si mesmo dentro do texto. Trata-se, pois, de uma realidade intratextual – embora nem sempre explicitamente representada – elaborada pelo leitor através do processo de leitura, que pode entrar em aberta contradição com o narrador. É um fato especialmente evidente quando o narrador levanta suspeitas sobre sua sinceridade ou verdadeiro conhecimento dos fatos. O importante é que o autor implícito estabelece as bases, as normas – segundo Booth, de caráter moral – que regem o funcionamento da narrativa e, conseqüentemente, sua interpretação. (GARRIDO DOMÍNGUEZ, 1996, p. 116)

Portanto, e de maneira geral, as ideias do autor implícito costumam coincidir com as do autor real, embora haja numerosos exemplos nos quais não só não se harmonizam, mas chegam a ser plenamente contraditórias. O caso de Fernán Caballero é ilustrativo a esse respeito: Cecilia Böhl de Faber, autora absolutamente liberal em sua vida real, defendeu sempre posturas reacionárias em seus romances (e assim demonstrou Montes Doncel, em um estudo monográfico de 2001).

Nem todos os teóricos da narrativa se mostram a favor desta noção de autor implícito (um exemplo relevante é Gérard Genette, dele falaremos mais adiante), mas o certo é que se trata de um conceito que ajuda a entender de que forma a vida e a literatura têm nexos em comum, apesar de que os separe a fronteira do papel<sup>4</sup>:

---

<sup>4</sup> N. T. O gráfico que segue e o quadro, que aparecerá posteriormente neste artigo, foram elaborados pelo professor Renan da Silva Dalago, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, UEMS, Campus de Campo Grande-MS, que se baseou nas imagens que constam no texto de Carolina Molina Fernández e a quem eu agradeço imensamente.



Roland Barthes afirma, e é uma afirmação que se repete muito entre os teóricos da ficção, que “quem escreve não é quem existe”: como acabamos de ver, o narrador pode chegar a ser uma entidade muito diferente do autor, embora também seja possível que as linhas da narrativa se transformem em resquícios da ideologia deste último. Eis aqui uma das grandezas do pacto narrativo.

## HISTÓRIA E DISCURSO, DE ARISTÓTELES À NARRATOLOGIA

### *Um breve passeio pela reflexão sobre a narrativa*

Conforme se pode supor, existem múltiplas e muito diferentes acepções de “narrativa”, quase tantas quanto escolas e autores que se aproximaram dela, de modo que se torna muito difícil conceber uma definição que satisfaça plenamente (um intento louvável é a entrada “narração” do *Diccionario de términos literarios* de D. Estébanez Calderón). No entanto, no Ocidente a primeira reflexão sobre o fato de narrar corresponde aos clássicos, em particular, a Aristóteles. Tanto na *Poética* quanto na *Retórica*, o filósofo grego formulou algumas propostas que alicerçaram as deliberações posteriores sobre o texto narrativo.

Essa larga cadeia de reflexão sobre a *narratio* (que continuaram Quintiliano, Cícero, as retóricas e poéticas medievais e renascentistas...) é recolhida pelas distintas escolas do século XX; relevância especial adquiriram para a análise narrativa as propostas do Formalismo Russo.

Movidos pela pretensão de buscar a *literariedade* (isto é, aquilo que além do tema dota a um texto de caráter literário), os formalistas russos inauguraram um modelo de análise *imane*nte, alheio, portanto, a tudo aquilo que não estivesse no “texto”. Os formalistas russos preocupavam-se com a “forma” da narrativa e não tanto com o conteúdo ou os aspectos biográficos que se agregam à palavra artística, e com isso afastaram-se enormemente dos modelos da crítica do século XIX. Um resultado de tais abordagens são o famoso *Morfologia do conto maravilhoso* do folclorista Vladimir Propp, assim como as investigações de Tomachevski, Sklovski, Eichenbaum... Todos esses estudos são considerados hoje um referente para os narratologistas.

Embora o Formalismo Russo se consolide como escola teórico literária na década de 1920, suas contribuições foram conhecidas muito tarde na Europa, em torno dos anos sessenta. Foram decisivos o tratado de Victor Erlich (*O formalismo russo*, de 1969) e a tradução que Tzvetan Todorov fez de alguns desses estudos (*Teoria da literatura dos formalistas russos*, de 1970). Ocorre que a difusão de tais ideias não é alheia ao auge do Estruturalismo, e que esta corrente linguística, sob o comando de Jakobson (que já havia pronunciado sua famosa conferência *Linguística e Poética*), absorverá muitos dos fundamentos dos formalistas russos.

O Estruturalismo, especialmente em seu ramo francês, esforça-se para configurar uma “gramática da narrativa”, um modelo descritivo e teórico de validade geral: nasceu a Narratologia. Autores como Greimas, Brémond, Barthes, Todorov, Genette publicarão em torno de setenta estudos nos quais se combinavam as propostas teóricas e sua aplicação prática em obras como o *Decamerão*, *As relações perigosas*, *Em busca do tempo perdido*, o *novo romance*... Hoje em dia, muitos desses estudos têm sido criticados porque seu excessivo apego ao texto e a sua estrutura impediria de ver a complexidade desse fenômeno comunicativo que é a literatura, mas o certo é que abriram um caminho nas investigações sobre a

narrativa. Tampouco podemos esquecer que o mundo anglo-saxão, com os escritores Henry James e E. M. Forster na vanguarda, deu origem a uma interessante produção pela mão de Wayne Booth, Norman Friedman, Seymour Chatman, cujos estudos transformaram-se em clássicos da narrativa. No âmbito hispânico, cabe destacar trabalhos como os de Mario Baquero Goyanes (*Estructuras de la novela actual*) e M.<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves (*Teoría general de la novela*), ambos com uma perspectiva semiótica muito enriquecedora.

Depois da explosão estruturalista dos anos 1960 y 1970, não podemos esquecer a importância que possui para os estudos da narrativa a reflexão de outras escolas teórico literárias como a Estética da Recepção, a Linguística do Texto ou a Pragmática Literária. E ainda falta ver, nos próximos anos, as contribuições das teorias feministas, do pós-colonialismo ou dos estudos do cânone (para uma explicação de todas estas correntes, é muito recomendável o estudo monográfico coordenado por D. Villanueva, *Curso de Teoría de a Literatura*, 1994).

### *O que e o como: história e discurso*

Na sua *Poética*, Aristóteles estabeleceu uma distinção que consolidou grande parte das especulações posteriores sobre o fato narrativo: o filósofo grego alertava já que uma coisa são os fatos, os acontecimentos de uma história, e outra um tanto diferente o modo pelo qual se organizam tais ações, a “estruturação”, a “composição dos fatos” (*Poética*, 1450a8 e seguintes). Dito de outro modo, para Aristóteles era conveniente distinguir entre o que se conta e como se conta, entre o *acontecimento* em si e a *fábula* (*mythós* é o vocábulo que ele emprega). Por exemplo, a conhecidíssima “Chapeuzinho vermelho” seria um pouco diferente se convertêssemos a própria menina como narradora de sua aventura, se se narrasse a partir da perspectiva de um lobo faminto que se depara com uma iguaria requintada, ou se começássemos a história pelo final. Em qualquer um dos três casos, o argumento – a *história* – é o mesmo, mas variaria notavelmente o *discurso*, a forma pela qual se expõem e se organizam as ações do conto.

Esta divergência entre o *que* (história) e o *como* (discurso) foi mantida por aqueles que se ocuparam da narração ao longo do século XX. É certo que os narratólogos recorreram a designações diferentes – às vezes com esquemas um pouco mais complicados, é o caso da de Genette (1989) –, mas todas fomentam uma dicotomia que relembra aquela do signifiante/significado, enunciação/enunciado, *verba/res* [palavras/coisas] empregada pela linguística (vide Chatman, 1990, p. 23-27). O seguinte quadro<sup>5</sup> recolhe as denominações mais empregadas; como se observa, algumas delas são citadas em suas línguas de origem, pois assim o leitor as encontrará nos estudos monográficos especializados. Em qualquer caso, utilizaremos a última delas para estas páginas, pertencente à Narratologia estrutural (acolhida por Bal, 1985, e Chatman, 1990):

	O QUE	COMO
<b>Aristóteles</b>	acontecimento	fábula ( <i>mythós</i> )
<b>Formalismo</b>	Trama	argumento ( <i>sjuzet</i> )
<b>Crítica anglo-saxã</b>	<i>Story</i>	<i>plot</i>
<b>Nova crítica (Nouvelle critique)</b>	<i>récit raconté</i>	<i>récit racontant</i>
<b>Narratologia</b>	História	discurso

É muito interessante comprovar quais são os procedimentos que tornam uma história mais ou menos conhecida, mais ou menos previsível, no *discurso* romanesco. Por exemplo, um tema muito recorrente no século XIX, o adultério feminino, propiciou vários romances – vários *discursos* – bastante desiguais entre si<sup>6</sup> (*Madame Bovary* de Flaubert, *Ana Karenina* de Tolstoi, *La Regenta* de Clarín, *O primo Basílio* de Eça de Queirós), e assim o alertou a crítica. Os escritores estão muito conscientes de que a literatura se

<sup>5</sup> N. T. Vide a informação constante na nota 4.

<sup>6</sup> N. T. Na verdade, há também muitas semelhanças entre a maioria dos romances apontados pela autora do artigo, conforme se pode verificar no seguinte estudo de nossa autoria: BOTOSO, Altamir. O romance do adultério: uma leitura de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. *Fólio* – Revista de Letras, Vitória da Conquista, v. 6, n. 2, jul./dez. 2014, p. 299-321. Disponível em: <<https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3019/2520>>. Acesso em: 07 jan. 2021.

faz, sobretudo, aprimorando a forma, convertendo uma história em uma “estruturação”, em uma “composição” única e peculiar. O início de *Crônica de uma morte anunciada* de García Márquez nos oferece uma amostra simples de que tipo de operações um romancista pode realizar para transformar a matéria narrativa (*os grifos são nossos*):

No dia em que o mataria, Santiago Nasar *levantou-se às 5h30m da manhã* para esperar o navio em que chegava o bispo. *Tinha sonhado* que atravessava um bosque de grandes figueiras onde caía uma chuva branda, e por um instante foi feliz no sonho, *mas ao acordar* sentiu-se completamente salpicado de cagada de pássaros. “Sempre sonhava com árvores”, *disse-me sua mãe [Plácida Linero] 27 anos depois*, evocando os pormenores daquela segunda-feira ingrata. “*Na semana anterior tinha sonhado* que ia sozinho em um avião de papel aluminizado que voava sem tropeçar entre as amendoeiras”, disse-me. Tinha uma reputação muito bem merecida de intérprete certaíra dos sonhos alheios, desde que fossem contados em jejum, mas não percebera qualquer augúrio aziago nesses dois sonhos do filho, nem nos outros sonhos com árvores que ele lhe contara nas manhãs que precederam sua morte.

Santiago Nasar também não reconheceu o presságio. Dormira pouco e mal, sem tirar a roupa, *e acordou com dor de cabeça* e um gosto de estribo de cobre na boca, interpretando-os como estragos normais da farra de casamento que se prolongara *até depois da meia-noite*. As muitas pessoas que encontrou desde que saiu de casa às 6h05m *até que foi retalhado como um porco, uma hora depois*, lembravam-se dele um pouco sonolento, mas de bom humor, e com todos comentou de modo casual que era um dia bonito. [...]. (*Crônica de uma morte anunciada*, p. 9-10)

O fragmento refere-se às últimas horas de vida de Santiago Nasar: o morto havia tido diferentes sonhos ao longo da semana que precedeu seu fim, assistiu a uma festa de casamento na noite anterior, sonha com “um bosque de grandes figueiras”, *acorda com dor de cabeça*, levanta-se às 5h30 da manhã, sai de sua casa às 6h05, e é assassinado “como um porco” uma hora depois. Toda essa informação, além disso, é recolhida pelo narrador vinte e sete anos depois pela boca de sua mãe. O resumo que se acaba de esboçar (isto é, a *história*) nada tem que ver com a forma como foi organizado, com o *discurso* final.

Se poderá comprovar pelos sublinhados que tais referências não aparecem na ordem que foram enunciadas: o narrador encarregou-se de

romper a linearidade cronológica por completo, de modo que o trecho transmite um absoluto caos temporal. Evidentemente, esta operação sobre a história possui uma intenção, *significa* algo: um pouco mais adiante averiguaremos que quem narra pretende reconstruir o crime deste amigo da juventude muitos anos depois, e para isso regressou à cidade com o propósito de entrevistar todos aqueles que o vivenciaram. Como saberão aqueles que tenham lido a obra, o pano de fundo policial do romance não está em descobrir a identidade do assassino (a morte nos é anunciada a partir do título), mas na difícil reconstrução da sequência dos fatos, no emaranhado de dados e versões que o leitor enfrenta. Nesse sentido, a desordem desse princípio inaugura um proceder retórico que se transforma na pauta estrutural de todo o texto.

Pensemos, por outro lado, no tipo de narrador que García Márquez escolheu para esse romance: quem narra, aparece como personagem da história, pelo que deduzimos dessa entrevista com a mãe à qual faz referência (“*disse-me* sua mãe [Plácida Linero] 27 anos depois, evocando os pormenores daquela segunda-feira ingrata”). O romance é narrado, portanto, em primeira pessoa: o autor necessitava de um personagem “de carne e osso” que fosse recolhendo as diferentes interpretações. Este tipo de cronista dota a narrativa de uma boa dose de verossimilhança, porque quem narra tem nome, “presença corporal” no texto, e possui também as mesmas limitações cognitivas e físicas que os seres humanos. Assim ocorre, por exemplo, nos romances policiais do escritor americano Raymond Chandler (*O sono eterno*, *A dama do lago*, *O longo adeus*), nos quais o investigador particular Philip Marlowe narra em primeira pessoa suas vicissitudes detetivescas. Veremos mais adiante que em casos como o mencionado, o mundo romanescos fica demarcado na própria percepção sensorial e cognitiva do narrador personagem, e assim acontece também em *Crônica de uma morte anunciada*.

Também é significativo que a primeira versão da reconstrução do crime pertença a um parente muito próximo de Santiago Nasar. O fato de que se privilegie a perspectiva da mulher, força-nos a ter empatia de um modo muito sutil com o ambiente da vítima. Sem o saber, se induziu o leitor a se pôr ao lado desta família no *drama de honra* que desencadeia a tragédia,



e que o narrador descobrirá pouco depois. As palavras de Plácida Linero nos instam a compartilhar o sofrimento da mãe, ainda mais acentuado porque neste caso não adiantou sua faculdade de interpretar sonhos: curiosamente, foi incapaz de decifrar o presságio oculto por detrás daqueles de seu filho (“mas não percebera qualquer augúrio aziago nesses dois sonhos do filho”), com o qual a partir daqui já alertamos para o signo da fatalidade observado no próprio título (se a morte é anunciada, por que não se pôde evitar?). Pense-se, em todo caso, quão diferente teria sido o romance se o narrador tivesse dado voz aos assassinos de Santiago Nasar.

Observe-se ainda que se empregou o estilo direto, que cita textualmente as palavras dos personagens: “disse-me [Plácida Linero]”, “disse-me”. Tudo isso dota de credibilidade o que se conta, porque se simula expor sem nenhum tipo de filtro os comentários da mulher. Este estilo direto está vinculado também à imitação da linguagem jornalística que possui a obra (é uma “crônica”), e que se pode observar também nas precisões numéricas (“às 5h30”, “27 anos depois”, “às 6h05”), tão do agrado de García Márquez.

Parece evidente, pois, que o autor realizou manobras de seleção narrativa pelo menos em quatro aspectos: no tempo (desordem cronológica), em quem narra a história (um narrador em primeira pessoa), no ponto de vista que privilegia (o da mãe), e no modo de expor os acontecimentos (estilo direto). Bom, veremos nas páginas seguintes que estas são quatro das distinções com as quais a narratologia explica esse processo mediante o qual uma história se transforma em discurso.

Alertamos, já a partir daqui, que este breve compêndio sobre *como se analisa um romance* se centrará naquilo que algum teórico denominou de “narratologia do discurso”: nos deteremos naqueles conceitos narratológicos mais estreitamente ligados à *elocutio* verbal. Deixaremos de lado o estudo da maneira pela qual se sequenciam os acontecimentos (conceitos de *motivo*, *função*, *núcleos* e *catálises*...), e a análise do espaço e dos personagens. Todos eles são aspectos muito interessantes e profundamente tratados pela crítica, tal e como o leitor pode comprovar na bibliografia em anexo.

## O DISCURSO NARRATIVO

Acabamos de vê-lo: a história se faz discurso por meio das *palavras*. Da mesma maneira que a retórica clássica sistematizou e classificou as figuras como fórmulas “que se desviam das mais habituais com fins expressivos ou estilísticos” (*DRAE*), podemos falar de “figuras da narração” (POZUELO YVANCOS), isto é, daqueles procedimentos com os quais o autor conta para armar uma narração. Nos deteremos em quatro categorias que, como as figuras retóricas, acham-se intimamente ligadas à própria *elocutio*, à forma escolhida pelo autor para construir sua narração. Delas se ocupou especialmente a crítica francesa (Todorov, Genette):

- a) a *voz*, isto é, aquela instância que nos narra a história.
- b) a *focalização*, o ponto de vista a partir do qual nos é narrada a história.
- c) o *tempo*, a disposição cronológica da narração.
- d) o *modo*, a forma em que se reproduz o narrado.

### a) A VOZ

A palavra “narrador” procede em última instância do vocábulo latino *gnarus* (adjetivo derivado do verbo *gnosco* o *nosco*, “conhecer”), que se costuma traduzir ao espanhol como “sapiente”. A etimologia prova a enorme importância que tem esta categoria narrativa: o narrador é a ponte que o autor nos estende em direção à ficção; a narração nos chega através de suas palavras, e precisamente de sua *sabedoria* (embora conforme precisa Chatman, saber tudo não significa contar tudo) dependemos nós, os leitores. Os estudos sobre o narrador insistiram sempre em seu duplo papel de falante e de organizador de toda informação, o narrador maneja os fios da narrativa, mas por sua vez dá forma ao *discurso* por meio de suas palavras. M<sup>a</sup>. del Carmen Bobes Naves explica isso com clareza:

O narrador, essa pessoa fictícia, situada entre o mundo empírico do autor e dos leitores e o mundo ficcional do romance, e que às vezes passa ao mundo da ficção como um personagem observador, é o centro em direção ao qual convergem todos os sentidos que podemos encontrar num romance, e do

qual partem todas as manipulações que se podem assinalar nele, pois é quem dispõe da voz no discurso dos conhecimentos do mundo narrado, ele é quem dá conta dos fatos, é aquele que escolhe a ordem, que usa as palavras da forma que crê mais conveniente, e a partir daí constrói com um discurso verbal uma narrativa romanesca, dotada de sentido próprio que procede do conjunto das unidades textuais e de suas relações. Toda a matéria, todas as funções e relações que geram sentido num romance têm seu centro na figura do narrador. (BOBES NAVES, 1998, p. 197)

Não parece possível, pois, que exista uma narração sem uma voz que a narre, tal e como sustentou durante uma parte do século XX certa crítica anglo-americana (Percy Lubbock, Norman Friedman ou Émile Benveniste). O já citado Wayne Booth, junto com os narratólogos franceses (Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette) têm proclamado em seus estudos a impossibilidade de uma enunciação sem enunciador, pois como afirma Todorov, os acontecimentos não se contam a si mesmos, “não há narrativa sem narrador” (*apud* GARRIDO DOMÍNGUEZ, 1996, p. 110-111). É claro que os narradores podem ser mais ou menos visíveis (os de Hemingway, por exemplo, são quase imperceptíveis), mas o fato de que a voz esteja dissimulada e mal queira deixar-se perceber não significa em absoluto que a história se conte sozinha, tal e como veremos mais adiante.

Nas classificações tradicionais das vozes narrativas, costuma-se falar que existem dois tipos de narradores, os narradores “em 3.<sup>a</sup> pessoa”, e os narradores “em 1.<sup>a</sup> pessoa”. No primeiro caso, a narrativa nos é transmitida a partir de uma 3.<sup>a</sup> pessoa gramatical (assim é o narrador de *Dom Quixote*); ao contrário, o outro tipo de narrador revela-se nessa primeira pessoa gramatical dos verbos (e é característico, por exemplo, da picaresca espanhola). No entanto, Gérard Genette questionou esta identificação entre voz narrativa e pessoa gramatical, e propõe uma nova terminologia que pouco a pouco vai se impondo nos estudos sobre romance. Partindo do cultismo<sup>7</sup> *diegese* (termo de origem grega que significa “narração, relato,

---

<sup>7</sup> N. T. Palavra cuja morfologia segue muito estreitamente sua origem etimológica grega ou latina.

desenvolvimento narrativo dos acontecimentos”), o narratólogo estabelece uma oposição entre narrativa heterodiegética e narrativa homodiegética:

- Na *narrativa heterodiegética*, o narrador permanece alheio à narração, daí esse prefixo (*hetero*) que marca a alteridade, a diferença: a voz opta por “falar de outros”.

- Na *narrativa homodiegética*, a própria voz está inserida na diegese, então o narrador faz parte da história que conta. O prefixo *homo* encarrega-se de assinalar essa inclusão. No entanto, o narrador homodiegético pode ser tão somente espectador e redator da história (sua função é a de mero relator testemunha, o caso paradigmático deste tipo de narradores é *O grande Gatsby* de Scott Fitzgerald), ou pode ser ele mesmo protagonista, herói absoluto, de sua própria narração. Assim ocorre em *Nada* de Carmen Laforet: para casos como este Genette fala de *narrativa autodiegética*.

### *A narrativa heterodiegética*

Nas narrativas heterodiegéticas abundam os narradores *oniscientes*, isto é, aqueles “que sabem tudo”, e que possuem o dom da ubiquidade. Trata-se do narrador mais típico do romance do século XIX: é a voz das obras de Galdós, de Clarín, de Tolstoi, de Victor Hugo, de Stendhal, de Balzac, de Flaubert. Este narrador percorre a ficção sem nenhum tipo de obstáculo: é capaz de se introduzir na consciência dos personagens e reproduzir seus pensamentos (por exemplo, sabe o que pensam Ana Ozores, o Magistral, Álvaro Mesía<sup>8</sup>), pode mudar de lugares sem problema (e do mais recôndito do quarto da mulher nos conduzir à sacristia da catedral), conhece o passado de suas figuras e às vezes retorna a ele (sabemos, assim, da triste infância de Anita, com o famoso episódio do barco que tanto lhe marcará); é, portanto, um pequeno “deus”, dono absoluto de sua própria criação.

Contudo, este tipo de voz onisciente pode manifestar-se em distintos graus. Há momentos nos quais os leitores percebem o narrador por trás de

---

<sup>8</sup> N. T. Personagens do romance *La Regenta*, do escritor espanhol Leopoldo Alas “Clarín” (1852-1901), publicado em duas partes, em 1884 e 1885.

cada linha, em outras, passa quase despercebido. Norman Friedman fala de “Autor onisciente intruso” nos casos nos quais o narrador é absolutamente explícito, e de “onisciente neutro” quando este tenta parecer imparcial e oculto. Vamos nos deter no princípio de *O beco do Pilão* (1966), do egípcio Naguib Mahfuz; trata-se de um bom exemplo de narrador heterodiegético com presença abundante, nos encontramos, portanto, diante de um claro autor onisciente intruso:

Muitos testemunhos afirmam que o beco do Pilão era uma das pérolas de seu tempo e que brilhou como uma estrela resplandecente na história do Cairo. A que Cairo me refiro? Ao dos fatímidas? Ao dos mamelucos? Ao dos sultões? Só Deus e os arqueólogos sabem. De qualquer forma, o beco é uma relíquia – e das preciosas. E como poderia ser de outro modo? Seu chão de pedras conduz diretamente à histórica rua Sanadiqia, e o Café, que todos conhecem como o Café do Kircha, tem as paredes decoradas de arabescos coloridos. Tudo isso transparece uma antigüidade evidente, em estado de decadência e de deterioração, e com fortes odores das poções de tempos remotos que se transformaram, com o decorrer dos anos, nos elixires de hoje e de amanhã.

Apesar de estar quase totalmente isolado do curso do mundo, pulsa neste beco uma vida própria que guarda as raízes da vida como um todo e preserva, por isso mesmo, uma infinidade de segredos do mundo exterior.

O sol anunciava sua ausência. O beco do Pilão estava coberto por um manto crepuscular, ainda mais escuro porque estava encerrado entre três paredes, como uma armadilha com apenas uma porta para a rua Sanadiqia. O caminho subia desnivelado; de um lado, havia uma loja, um Café e uma padaria. Do outro, mais uma loja e uma empresa. Terminava abruptamente – como seu passado glorioso – com duas casas contíguas, cada uma de três andares.

A agitação diurna diminuía e a noite começava a avançar; um murmurinho aqui, um burburinho acolá: “Ó, senhor, o Salvador, o Nutridor, o Generoso. Que assim seja, meu Deus. Cada coisa em seu devido lugar. Boa noite a todos... Vamos entrar, chegou a hora da diversão...”; “Acorde, tio Kamil, e feche a loja! Sanqar, troque a água [do narguilé]!” “Gaada, apague o forno!”; “O haxixe me deu dor no peito”; “Se estamos sofrendo os horrores dos blecautes e dos ataques há cinco anos, é por causa de nossa própria maldade!”.

Duas lojas, a do tio Kamil, doceiro que vende *basbussa*<sup>9</sup> à direita da entrada, e a barbearia de Helu, à esquerda, ficavam abertas até pouco depois do pôr-do-sol.

Era hábito do tio Kamil – ou seria mais correto dizer seu direito – colocar uma cadeira na soleira da porta e adormecer com um mata-moscas no colo. Só acordava se um cliente o chamasse ou se Abbas al-Helu, o barbeiro, mexesse com ele por brincadeira. Tio Kamil era uma imensa massa humana cuja jilbab<sup>10</sup> deixava ver pernas que se assemelhavam a duas garrafas. O traseiro se erguia como a cúpula de uma mesquita: a parte central repousava na cadeira e o restante, no ar. A barriga era tal qual um barril, os peitos, salientes, e não se via o pescoço. Entre os ombros, o rosto redondo e irrigado de sangue cujo inchaço lhe ocultava as marcas de expressão. (*O beco do Pilão*, p. 3)

Quando o receptor leu estas duas primeiras páginas do romance, há de ter já claro que quem narra é um narrador heterodiegético. Os verbos na 3.<sup>a</sup> pessoa tornam-se o sinal mais claro: “afirmam”, “era”, “brillhou”, “anunciava”, “estava encerrada”, “subia”, “havia”.

Entretanto, como explicamos antes, o fato de que estejamos diante de uma narrativa heterogiegética não impede que o narrador se faça notar desde o princípio. A este respeito, é curioso comprovar como já nas primeiras linhas a voz, que como dissemos, fala dos demais e não de si mesma, aparece representada no texto através da primeira pessoa mediante uma interrogação retórica: “A que Cairo *me refiro?*” Um pouco mais adiante, esta primeira pessoa do singular utiliza um plural de modéstia: “A nós nos basta constatar...”<sup>11</sup>. Aqui a mudança no número possui um certo caráter inclusivo, como se o narrador representado nos convidasse a nós leitores a abrir com ele a porta da ficção.

O fato de que em uma narrativa heterodiegética a instância exiba-se de forma tão ostensiva mediante a primeira pessoa do singular, ou mediante

---

<sup>9</sup> N. T. Doce popular no Egito feito à base de semolina. Esta e, também, a informação da nota 10 foram extraídas do glossário que se encontra no final do romance *O beco do Pilão*.

<sup>10</sup> N. T. Espécie de túnica comum no Egito.

<sup>11</sup> N. T. Na tradução de *O beco do Pilão* (2013, p. 3), realizada por Paulo Daniel Farah, este optou por suprimir o pronome “nós”, enfatizando somente a descrição do cenário da narrativa: “De qualquer forma, o beco é uma relíquia – e das preciosas.” Por esta razão, decidimos traduzir o trecho que Carolina Fernández cita em seu artigo, em espanhol.

outros índices linguísticos como os possessivos (em sintagmas do tipo “nosso herói”, que tanto agradavam a Galdós) é característico do romance europeu até o século XIX: Cervantes, por exemplo, faz um magistral uso deste recurso no famosíssimo “de cujo nome não *quero me recordar*”, do *Quixote*. Este procedimento narrativo supõe em realidade um salto de nível diegético, de uma heterodiegeese a um instante de homodiegeese (de “*falar dele*” a “*falar de mim*”), e recebe o nome de *metalepse*. O vocábulo procede da tradição retórica e na análise da narrativa, Gérard Genette resgatou o termo com o seu sentido originário de “transposição”. Para os narratólogos, a *metalepse* torna-se, num texto heterodiegético, o grau mais eloquente da presença do narrador, pois se trata de um comentário que não tem que ver como o universo narrativo, mas que alude à enunciação, à matéria textual, ao ato discursivo em si. De fato, no exemplo de *O beco do Pilão*, o narrador menciona sua própria alocução, aponta para si mesmo (“*me refiro*”). A *metalepse* provoca, pois, “uma transgressão ou mudança de alguns elementos pertencentes a um nível narrativo [...] a outro distinto” (VALLES CALATRAVA, 2002, p. 435).

Na realidade, a *metalepse* de *O beco do Pilão* confere ao romance um formato nitidamente clássico: esse primeiro fragmento, separado do resto do capítulo por um espaço em branco (como na lírica, também os espaços são semioticamente relevantes na narrativa), parece um pequeno prólogo, de introdução da história. De forma semelhante aos livros de cavalaria europeus, o narrador apresenta-se como um “cronista” que vai contar uma história – verdadeira, claro, daí a referência aos “muitos testemunhos” na primeira linha –, e que nos mostra no presente o espaço onde se vai desenvolver a narração. Observe-se a abundância de pinceladas descritivas com verbos no referido tempo verbal, como fotografias: “o beco é uma relíquia”, “seu chão de pedras conduz diretamente à histórica rua Sanadiqia”, “e o café que todos conhecem como o Café do Kirsha”, “pulsa neste beco uma vida própria”. Para a retórica clássica, os verbos no presente são indícios de *evidentia*, isto é, de que o narrador quer apontar-nos com o dedo a *realidade* desse lugar do Cairo, que aparece não como uma criação de um demiurgo, mas como um espaço físico real. Esta pequena introdução teria seu equivalente na linguagem cinematográfica nos planos panorâmicos

que abrem muitos filmes, e nos quais, frequentemente a partir do ar, nos é mostrado o lugar onde vai acontecer a história. Assim o fazem, por exemplo, Woody Allen no início de *Manhattan* (1979), Wim Wenders em *Asas do desejo* (1984), ou Clint Eastwood em *Sobre meninos e lobos* (2003).

Mas além desta clara metalepse, a voz de *O beco do Pilão* deixa-se revelar em outros aspectos: segundo S. Chatman, “a presença manifesta de um narrador é indicada pela descrição explícita” (1990, p. 236). Descrever supõe recriar um espaço ou objeto com palavras, e as palavras, evidentemente, alguém as diz, por isso a descrição é, conforme afirma Philippe Hamon, “a consciência lexicográfica do enunciado” (1991, p. 51). A extensa descrição que há no fragmento fica reforçada pelos aspectos linguísticos: as formas verbais e a adjetivação. Em relação às formas verbais, além desse tempo presente que nos coloca diante dos olhos o lugar, o narrador faz uso do imperfeito do indicativo, um tempo muito adequado para esta tipologia textual pela ausência de demarcação aspectual na linha temporal. São muitos os imperfeitos, e todos perpetuam o aspecto durativo dessa “fotografia” de que falávamos antes, como se o tempo permanecesse em suspenso: “o sol anunciava sua ausência”, “entrava-se nele”, “a noite começava a avançar”, “ficavam abertas”... Note-se também a enorme quantidade de adjetivos que este narrador acumula: “estrela resplandecente”, “reliquia [...] preciosa”, “bonito chão de pedras”, “histórica rua”, “arabescos coloridos”, “fortes odores”. Tampouco diminuem quando o narrador heterodiegético descreve o primeiro personagem sobre o qual se concentra depois de seu passeio pelo beco, o tio Kamil, numa clara perspectiva de baixo para cima, digna de um quadro expressionista, “uma imensa massa humana”, “o enorme traseiro redondo”, “peitos salientes”, “rosto redondo e irrigado de sangue”, “marcas de expressão”. À descrição ajudam, além disso, as contínuas comparações das quais se serve a voz do narrador para nos desenhar mais claramente tanto o beco como o vendedor de doces: “como uma armadilha”, “como troncos”, “como uma cúpula”, “como um barril”. A *descriptio* é tão evidente que está marcada inclusive por índices espaciais: “de um lado”, “de outro”, “à direita”, “em frente”. Por isso não podemos dizer que o narrador se oculta, já que experimentou sua



própria estrutura textual, deteve-se em suas palavras sem se importar em aparecer por detrás delas.

Outras das marcas discursivas dos narradores representados são as generalizações, isto é, aquelas observações ou comentários que se apresentam como verdades gerais (CHATMAN, 1990, p. 262). Justamente o pacto narrativo, o contrato tácito que aceitamos ao abrir um livro, obriga-nos a assumir as sentenças e afirmações que os narradores façam, embora não tenham que ver exatamente com a trama de sua obra, com seu universo narrativo. Colocam-se sempre como exemplo deste tipo de generalizações a primeira frase de *Ana Karenina* de Leon Tolstoi: “Embora todas as felicidades tendam a se assemelhar, cada desgraça costuma ter uma marca peculiar.” Evidentemente, não temos por que estar de acordo com referida afirmação, mas se queremos continuar lendo o livro temos de aceitá-la. Em tais generalizações transparece um narrador (alguém tem que dizer a frase) e, além disso, com muita força, precisamente pela carga categórica com a qual são enunciadas.

Então, neste fragmento de *O beco do Pilão* há pelo menos uma generalização, temperada além disso com o que parece ser um matiz irônico: depois de perguntar, através de metalepse, em que época se situa a história que vai narrar, enuncia a afirmação decisiva: “Só Deus e os arqueólogos sabem”. Evidentemente, um *gnarus*, um conhecedor onisciente, conhece perfeitamente em que momento se situa a ação, pois como “pequeno deus” também impõe a cronologia. Com a afirmação sobre Deus e os arqueólogos (pensemos na importância deste ofício na sociedade egípcia) aproveita sua condição simulada de cronista para omitir propositalmente o dado, de modo que se enfatize sua onisciência e sua presença. Na leitura profunda, o leitor há de perceber esta jogada irônica: como é que a resposta só Deus e os arqueólogos sabem? E esse narrador onisciente que pouco depois nos revelará o mais íntimo da mente dos personagens? Por um instante, quem narra decidiu não compartilhar com os leitores toda sua sabedoria, e oculta o dado amparando-se em duas entidades intocáveis (ou talvez discutidas?) em referido país.

Outro dos índices da presença do narrador de *O beco do Pilão* encontra-se no pequeno parêntese que seguramente passa despercebido

numa primeira leitura. Quando o narrador descreve o espaço do tio Kamil, afirma que se sente “na soleira da porta de sua loja”, afirmação que é especificada imediatamente com um parêntese gráfico “– ou seria mais correto dizer seu direito –”. O procedimento é uma figura de retórica de longa tradição, e recebe o nome de “correção” (*correctio*). A correção é uma emenda sobre o que foi dito, mas o que interessa aqui é que o recurso revela o “ente” que há por trás do texto, já que reflete sobre seu próprio enunciado e especifica sua primeira versão. É outra marca explícita e intencional da presença do narrador, porque o autor não tem nenhuma necessidade de transferir suas dúvidas linguísticas para a versão definitiva do romance. O parêntese com o qual se delinea o vocábulo revela uma vez mais o trabalho do narrador sobre o discurso, o esmero sobre seu próprio texto criativo.

Podemos concluir então que a representação de um narrador heterodiegético manifesta-se:

- a) nas metalepses, ou aparição de uma primeira pessoa (seja em desinências verbais, em possessivos...) em textos heterodiegéticos.
- b) nas descrições explícitas (adjetivações, índices espaciais e dêiticos).
- c) nos comentários sobre o universo narrativo, e em especial as generalizações, ou “observações filosóficas que saindo do mundo da ficção chegam até o universo real” (CHATMANM 1990, p. 262).
- d) nas figuras retóricas como a *correctio*, ou emenda feita pelo narrador ao seu próprio tecido discursivo.

É claro que nem todos os narradores são tão explícitos como o que acabamos de comentar. A narrativa heterodiegética e a onisciência não supõem necessariamente a presença explícita das marcas do narrador. A história do romance conta com excelentes exemplos de narradores ocultos, de instâncias vocais que parecem desaparecer como se a narração se contasse a si mesma. Neste sentido, parece obrigatório citar um fragmento de Gustave Flaubert, a quem sempre se coloca como exemplo de

objetividade narrativa. Os narradores deste criador caracterizam-se porque, apesar da onisciência, querem passar despercebidos:

Voltaram a Yonville pelo mesmo caminho. Voltaram a ver, no barro, as marcas de seus cavalos, lado a lado, e as mesmas touceiras, os mesmos seixos na relva. Nada ao seu redor tinha mudado; e para ela, no entanto, alguma coisa de mais considerável tinha acontecido do que se as montanhas tivessem se deslocado. Rodolphe, de vez em quando, inclinava-se e pegava a sua mão para beijá-la.

Ela estava encantadora, a cavalo! Ereta, com a cintura fina, o joelho dobrado sobre a crina do animal e um pouco colorida pelo ar livre, no avermelhado da tarde.

Ao entrar em Yonville ela deu voltas pelo calçamento. Olhavam-na das janelas.

O seu marido, no jantar, achou que ela estava com boa fisionomia; mas ela fingiu que não ouviu quando ele quis informar-se sobre o seu passeio; e ficava com os cotovelos ao lado do prato, entre as duas velas que queimavam.

– Emma! – disse ele.

– O quê?

– Pois bem, passei a tarde na casa do senhor Alexandre; ele tem uma potranca ainda muito bonita, apenas um pouco esfolada nos joelhos, e que se poderia obter, com certeza, por uns cem escudos...

Ele acrescentou:

– Pensando até que isso lhe agradaria, eu a reservei... eu a comprei... Fiz bem? Diga-me.

Ela moveu a cabeça em sinal de assentimento; em seguida, um quarto de hora depois:

– Você vai sair esta noite? – perguntou ela.

– Sim, por quê?

– Oh! Nada, nada, meu amigo. – E, logo que se viu livre de Charles, subiu e se fechou no quarto. (*Madame Bovary*, p. 261-262)

Esse fragmento de *Madame Bovary*, uma amostra fiel do estilo predominante em todo o romance, corresponde ao que Norman Friedman denominou de “narrador onisciente neutro”: a instância vocal tem plena capacidade de penetrar na mente seus personagens, mas não julga, não comenta, procura ser imparcial. Mario Vargas Llosa afirma em seu livro *A orgia perpétua* (brilhantíssimo ensaio sobre o romance de Flaubert) que o narrador de *Madame Bovary* é invisível, e isso exige “uma atitude impassível

em face do que se narra, proíbe-o de intrometer-se na narrativa para tirar conclusões ou emitir julgamentos. Sua função é descrever, não absolver ou condenar” (1975, p. 218). Como se estivéssemos diante de um tratado científico, o escritor francês somente pretende dissecar a alma dos personagens, oferecer os resultados com absoluta assepsia e deixar que o leitor tire suas próprias conclusões.

Este tipo de narrador nos obriga, portanto, a cooperar ativamente na interpretação da obra. O texto pertence ao capítulo IX do romance, que sucede ao dos famosos comícios agrícolas: o don Juan Rodolphe Boulanger (observe-se que em francês o sobrenome significa “padeiro”) convence o doutor Bovary de que a delicada saúde de Emma poderia melhorar com passeios a cavalo, e ele mesmo se oferece para acompanhá-la. Apesar de suas resistências iniciais, os incentivos do próprio marido fazem com que a mulher acabe aceitando. Já no primeiro passeio com Rodolphe, no meio de um bosque solitário que se torna *locus amoenus*<sup>12</sup>, Emma se entrega a ele e se torna adúltera; o fragmento corresponde ao retorno desse significativo passeio.

A mostra mais clara de que este narrador é onisciente reside na constante mudança de ponto de vista: apesar de sua relativa brevidade, sabemos o que se passa pela mente de Emma (“para ela [...] alguma coisa de mais considerável tinha acontecido do que se as montanhas tivessem se deslocado”), pela de Rodolphe (“Ela estava encantadora, a cavalo!”), e pela do doutor Bovary (“seu marido, no jantar, achou que ela estava com uma boa fisionomia”). Esse truque insistente de perspectiva e a breve incursão na

---

<sup>12</sup> N. T. Lugar ameno/agradável. O “*locus amoenus* é uma expressão latina que expressa um ideal de ambiente, uma paisagem quimérica, talvez com traços edênicos, onde se encontram elementos de uma natureza gentil e generosa, de um Paraíso reencontrado e da Idade de Ouro da Antiguidade Clássica. O conceito assume várias acepções ao longo do tempo, mas todas baseadas em uma longa tradição literária que tem Homero como figura principal. É da épica homérica que os argumentos usados para a formação do *locus amoenus* são formulados, mesmo que estes tenham sido atualizados ao longo dos anos” (p. 267). (CAIRUS, Henrique Fortuna; PAIVA, Jeannie Bressan Annibolet de. “*Et in floretina ego*”: Luigi Fiacchi e o “*Locus amoenus*”. *Letras*, Santa Maria, n. 1, p. 265-279, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/37946/pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2021.

mente dos três personagens colocam o leitor em uma posição vantajosa que parece conferir-lhe o poder do narrador.

No entanto, esta onisciência flaubertiana não significa que a instância vocal se revele como “falante”. É muito significativo que o discurso do narrador da primeira parte seja substituído, a partir da metade, pelo diálogo entre os dois cônjuges. Preferiu-se que fossem os próprios personagens que se revelassem por meio do estilo direto. Em nenhum momento a voz afirma que Charles sente-se inseguro e tenha dúvidas sobre como tratar sua mulher, mas descobrimos suas contradições (diz ter reservado a égua, no mesmo instante se corrige: “eu a comprei”) e inclusive ouvimos os seus balbucios, graficamente representados pela figura estilística das reticências (chamada em retórica de *aposiopesis*). E por outro lado, descobrimos que Emma, que parece não ouvir Charles quando lhe pergunta sobre seu passeio, deseja inclusive perdê-lo de vista. O breve diálogo da protagonista, que somente responde com monossílabos e sobe assim que pode ao seu quarto, revela o próprio estado de espírito de Emma, para quem o episódio com Rodolphe teve uma importância inusitada. Além disso, em todo este diálogo o narrador evitou tanto quanto lhe foi possível o emprego de *verba dicendi*<sup>13</sup>, pois no fim das contas os verbos introdutórios do diálogo (“disse”, “dizia”) são uma marca explícita da presença da voz.

E tampouco parece haver avaliação nessa primeira parte na qual a instância vocal narra o regresso a Yonville com suas próprias palavras. Contudo, esta aparente assepsia implica sempre seleção de detalhes, e estes podem ser semioticamente imprescindíveis para o receptor. Por exemplo, a divisão em três partes do primeiro parágrafo (“Voltaram a ver, no barro, as marcas de seus cavalos, lado a lado, e as mesmas touceiras, os mesmos seixos na relva”) torna o contraste entre o interior borbulhante da mulher e a insípida Yonville ainda mais acentuado (“Nada ao seu redor tinha mudado; e para ela, no entanto, alguma coisa de mais considerável tinha acontecido do que se as montanhas tivessem se deslocado”). Observe-se

---

<sup>13</sup> N. T. Verbos de elocução/declaração, que são empregados no discurso direto para indicar o início da fala de um personagem. Exemplos: dizer, perguntar, responder, contestar, exclamar, pedir, ordenar.

ainda que o narrador se detém no fato de que as marcas das patas dos cavalos permanecem juntas (“lado a lado”), precisamente num lugar de tão pouca pureza como o “barro”.

A revelação do pensamento de Rodolphe desmascara o personagem, embora ele tenha falado a Emma de um amor puro (“A senhora está em minha alma como uma madona no seu pedestal”), disse-lhe páginas antes), o narrador nos desenha o percurso visual de quem observa o físico da mulher: “Ereta, com a cintura fina, o joelho dobrado sobre a crina do animal”. É muito sutil, além disso, o fato de que na descrição da égua nos diga, umas linhas mais abaixo, que só está “um pouco esfolada nos joelhos”. A circunstância de que em tão pouco espaço textual citem-se os joelhos de ambas parece animalizar Emma Bovary, algo que não espanta um leitor que sabe das verdadeiras intenções de seu amante. Note-se, além disso, que mais tarde o conquistador “se exhibirá” diante de todos, como se estivesse celebrando ufano seu triunfo.

Se a descrição era outra característica dos narradores que se dão a conhecer, se poderá notar que quase não existem neste fragmento. Há somente uma nota cromática: sabemos que Emma regressa “um pouco colorida pelo ar livre, no avermelhado da tarde”. Obviamente, o leitor sabe que a tez de Emma não adquiriu essa cor somente pelo passeio, e, também, não podemos esquecer que o “avermelhado da tarde” parece uma romântica (e livresca) consonância da paixão que sentiram os dois personagens.

A ausência de metalepse, de comentários explícitos sobre a história, de chamadas do receptor ou de descrições mais ou menos gratuitas são os sinais de um narrador heterodiegético que quer passar despercebido. Trata-se de simular que a história se narra sozinha e que não há uma estrutura discursiva sustentada pela instância vocal. É o narrador invisível do naturalismo, mas também o dos grandes romances do século XX como *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos, *A peste* (1947), de Albert Camus (no qual a objetividade narrativa permite um jogo interessante de heterodiegese e homodiegese), ou *A canção do carrasco* (1979) de Norman Mailer.

## *A narrativa homodiegética*

Um tanto diferentes do que foi visto até agora são os narradores homodiegéticos, aqueles que participam (seja como protagonistas, seja como meros espectadores) da história que contam. O início de outro grande romance francês, *O estrangeiro* (1942) do já mencionado Albert Camus, constitui um dos exemplos mais marcantes das múltiplas homodiegeses que podemos encontrar no romance do século XX:

Hoje, mamãe morreu. Ou talvez, ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: “Sua mãe faleceu. Enterro amanhã. Sentidos pêsames”. Isso não esclarece nada. Talvez tenha sido ontem.

O asilo de velhos fica em Marengo, a 80 quilômetros de Argel. Vou tomar o ônibus às 2 horas e chego ainda à tarde. Assim, posso velar o corpo e estar de volta amanhã à noite. Pedi dois dias de licença a meu patrão e, com uma desculpa destas, ele não podia recusar. Mas não estava com um ar muito satisfeito. Cheguei mesmo a dizer-lhe: “A culpa não é minha.” Não respondeu. Pensei, então, que não devia ter-lhe dito isto. A verdade é que eu nada tinha por que me desculpar. Cabia a ele dar-me pêsames. Com certeza irá fazê-lo depois de amanhã, quando me vir de luto. Por ora, é um pouco como se mamãe não tivesse morrido. Depois do enterro, pelo contrário, será um caso encerrado e tudo passará a revestir-se de um ar mais oficial.

Peguei o ônibus às 2 horas. Fazia muito calor. Como de costume, almocei no restaurante de Céleste. Estavam todos com muita pena de mim e Céleste disse-me: “Mãe, só se tem uma”. Quando saí, acompanharam-me até a porta. Estava um pouco atordoado, porque foi preciso ir à casa de Emmanuel para lhe pedir emprestados um fumo e uma gravata preta. Ele perdera o tio, há alguns meses.

Corri para não perder o ônibus.

Esta pressa, esta corrida, os solavancos, o cheiro de gasolina, a luminosidade da estrada e do céu, tudo isso contribuiu, sem dúvida, para que eu adormecesse. Dormi durante quase todo o trajeto. E, quando acordei, estava caído sobre um soldado, que sorriu e me perguntou se eu vinha de longe. Respondi “sim” para não ter de falar mais. (*O estrangeiro*, p. 9-10)

*O estrangeiro* de Albert Camus é um exemplo de narrativa homodiegética cujo narrador é protagonista, e não só mero espectador, dos fatos. Estamos, pois, diante do que Gérard Genette batizou como narrativa autodiegética. Os verbos na 1.<sup>a</sup> pessoa do singular apontam para a referida diegese: “vou tomar”, “chego”, “pedi”, “cheguei”, “pensei”, “saí”. Além deste

sinal tão notório, há outros indícios da coerente construção homodiegética: de um lado, o personagem narrador não pode acessar o que pensam os personagens, de maneira que precisa utilizar verbos que refletem essa percepção semanticamente. Assim, ao comentar a reação de seu chefe em relação à notícia da morte da mãe, precisa: “Mas não estava com um ar muito satisfeito”, efetivamente só pode anotar suas impressões (“estava”), porque ao contrário dos oniscientes, uma voz homodiegética possui limitações cognitivas e perceptivas.

Estas restrições também se observam na pequena *elipse* originada pelo sono do personagem. Ao estudar o tempo, veremos que a narratologia denomina *elipse* aos frequentes saltos no tempo da história, muitas vezes com grande relevância no discurso. Esta *elipse* à qual nos referimos agora sustenta a coerência desta voz: “Dormi quase todo o trajeto. E, quando acordei, estava caído sobre um soldado.” Evidentemente, quem narra não pode contar o que aconteceu enquanto está dormindo, de maneira que o discurso necessita prescindir desse período de tempo inacessível ao narrador.

No entanto, como é este personagem narrador que nós leitores descobrimos no início de *O estrangeiro*? Sem dúvida, estamos diante de um começo *in medias res* verdadeiramente atraente. Parece evidente que Camus pretendeu *impressionar-nos* (permita-nos o galicismo)<sup>14</sup> com um começo surpreendente, que revalida a teoria do *estranhamento* expressa pelos formalistas russos, para os quais a principal característica da literatura era *causar estranhamento* ao receptor. Trata-se de um início inquietante, que em alguma medida anuncia uma certa sensação de ansiedade que pode chegar a ter um receptor durante a leitura deste romance.

Porque já aqui chamam a atenção os sinais de dúvida (“Ou talvez, ontem, não sei”, “talvez”) que expressa o narrador. O personagem parece estar desorientado em relação à cronologia, e isso se reflete na mescla de tempos verbais (passados, presentes e futuros) que condensam essas poucas

---

<sup>14</sup> N. T. A autora do artigo emprega o verbo “epatar nos”, que vem do francês *épater*, e que significa “impressionar”, “surpreender”, “deslumbrar”, “espantar”.



linhas: “recebi”, “vou tomar o ônibus”, “com certeza irá fazê-lo depois de amanhã”, “é um pouco como se mamãe não tivesse morrido”, “peguei o ônibus”, “corri”, “contribuiu [...] para que eu adormecesse”, “dormi”. Em que momento se situa o tempo da enunciação em relação ao enunciado, isto é, quanto tempo passou desde que sucedem os fatos (a história) até que o narrador os plasme no discurso? Inicialmente, tendemos a atribuir estas manifestações de incerteza cronológica ao estado de comoção pela notícia recebida (“estava um pouco atordoado”, dirá mais adiante), mas o curioso é que este tipo de exhibições se perpetua ao longo do romance. Meursault, que assim se chama o narrador e protagonista de *O estrangeiro*, é um ser deslocado; quem se interesse pode comprovar que sintagmas do tipo “eu não compreendia”, “eu não sabia” são muito frequentes ao longo de suas páginas (assim, nas vinte e cinco primeiras: “Como não entendesse”; “Não os ouvia, no entanto”; “De vez em quando somente, ouvia um ruído singular e não podia compreender do que se tratava”; “Não ouvi o nome dessa senhora, e apenas compreendi que era enfermeira”). Note-se ainda que o narrador não demonstra em nenhum momento sinais de dor, e de fato um pouco depois do fragmento reproduzido, reconhecerá o escasso contato com sua mãe: “no último ano, quase não fui visitá-la” [refere-se ao asilo]. E, também, porque a visita me tirava o domingo, sem contar o esforço para ir até o ônibus, pegar as passagens e fazer duas horas de viagem.” É surpreendente a crueldade com que nos manifesta o pouco apego a sua progenitora, mas pensemos que no segundo parágrafo do romance percebemos que a mulher está em um asilo (com tudo o que pode significar um asilo de velhos numa colônia francesa dos anos quarenta), que sua intenção é velá-la e regressar logo, qualifica de “desculpas” a viagem, fala de “caso encerrado” depois do enterro, e parece preocupar-lhe somente “o ar oficial” que reveste tudo.

Por outro lado, este narrador não parece assumir em nenhum momento as palavras dos outros, até o ponto de que recolhe sempre em estilo direto as intervenções dos demais, e as suas próprias. Reproduzemos literalmente o telegrama, suas respostas ao patrão e ao soldado do ônibus (“Cheguei mesmo a dizer-lhe: A culpa não é minha”; “Respondi “sim” para não ter de falar mais”), e os pêsames da mulher do restaurante

(“Céleste disse-me: “Mãe, só se tem uma”). Veremos ao analisar, o modo que a verossimilhança determina, em muitos casos, a reprodução fiel das conversas; no entanto, parece que neste caso o narrador buscou por sua vez o afastamento de tudo e de todos, como se o personagem não quisesse envolver-se naquilo que está dizendo, como se quisesse permanecer alheio a sua própria história. Reproduzir em estilo direto os diálogos dos demais personagens é estabelecer uma separação – também tipográfica – entre as palavras do narrador e as dos interlocutores.

Por todo o exposto até aqui, podemos refletir sobre qual é a impressão que o leitor tem do personagem depois da leitura destas linhas. Vamos pensar que não se hesitou em determinar todos aqueles aspectos que delineiam Meursault como um ser egoísta, que vive alheio à própria mãe, e ao qual parecem importar somente os desconfortos que a sua morte lhe traz. Desde já, ao menos até este ponto, parece claro que este autor implícito não concorda totalmente com a atitude de seu narrador.

#### BIBLIOGRAFIA BÁSICA<sup>15</sup>

##### *Estudos*

ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. de V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.

[ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. (edição bilíngue). Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.]

A leitura de Aristóteles pode ser um excelente modo de se iniciar na teoria sobre a narrativa, uma vez que o filósofo grego é o ponto de partida de muitas das reflexões que recheiam os manuais do século XX.

BAJTIN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

---

<sup>15</sup> N. T. Sempre que houver tradução da obra mencionada para a língua portuguesa, seus títulos serão inseridos entre colchetes.

[BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini... [et al]. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.]

Este livro do teórico russo Mikhail Bakhtin é um dos estudos que mais influência teve naqueles que se dedicaram ao romance a partir dos mais diversos âmbitos. Nele podemos encontrar noções como as de “cronotopos”, “dialogismo” e “plurilinguismo”, comuns hoje nos estudos sobre a narrativa, além de uma análise iluminadora sobre os distintos tipos de romance (grego, cavalheiresco, picaresco).

BAQUERO GOYANES, Mario. *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia, 1995.

Em consonância com o Estruturalismo dos anos setenta, Baquero Goyanes realizou neste estudo um passeio pelas formas do romance e sistematizou algumas de suas modalidades estruturais, como a viagem, o diálogo ou a conjunção de pontos de vista. Sua leitura, apesar do título, permite entender a evolução do romance ao longo dos séculos.

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra, 1985.

Este livrinho curto de Mieke Bal constitui, junto com o estudo de Seymour Chatman citado mais abaixo, um bom princípio para quem se inicia no estudo da narratologia. Faz-se um percurso exaustivo por todas as categorias narratológicas que se mencionam nas duas partes deste artigo.

BOBES NAVES, María del Carmen. *Teoría general de la novela*. Semiología de *La Regenta*. Madrid: Gredos, 1985.

O estudo foi um marco na história da crítica na Espanha. Aplicando as ferramentas da semiologia, Bobes Naves realiza sua análise de *La Regenta* que é um excelente exemplo de como combinar teoria literária com a crítica.

BOBES NAVES, María del Carmen. *La novela*. Madrid: Síntesis, 1998.

Em *La novela [O romance]*, Bobes Naves faz um percurso diacrônico e sincrônico por este gênero literário, revelando aspectos sobre a sintaxe, a semântica e a pragmática deste. A autora supera o esquema da narratologia estrutural e aborda o texto narrativo a partir de diferentes escolas teórico-literárias do século XX.

BOOTH, Wayne. *Retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch, 1974.

[BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. 1. ed. Lisboa: Arcádia, 1980.]

O livro de Wayne Booth já é um clássico para a teoria do romance. Tem especial importância o fato de que neste estudo aparece o conceito de “autor implícito”, que continua vigente na teoria narrativa atual, mais de trinta anos depois que Booth o concebeu.

CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso*. La estructura narrativa en la novela y en el cine. Madrid: Taurus, 1990.

O livro de Seymour Chatman é talvez o estudo de narratologia mais ameno e de mais fácil leitura para aqueles que querem iniciar-se nesta disciplina. Chatman apela continuamente para exemplos, muitos deles de origem cinematográfica, o que facilita sua assimilação e compreensão.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Trata-se de um dicionário muito recomendado, também pelas acepções relacionadas com a narratologia. Em relação a dicionários específicos sobre teoria da narrativa, são excelentes os de Carlos Reis e o de José Valles Calatrava, mencionados também nesta bibliografia.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 1983.

[FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Organização Oliver Stallybrass; tradução de Sergio Alcides; prefácio Luiz Ruffato. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2005.]

Neste estudo de princípios do século, talvez um dos pioneiros na análise do romance, o famoso escritor inglês cunhará noções como as de “personagem redondo” e “personagem plano”, comuns hoje nos manuais de estudantes do ensino médio. Trata-se de um ensaio e como tal, Forster despreza qualquer vocábulo muito “científico” ou específico, o que faz com que sua leitura se torne mais fácil.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Arco-Libros, 1996.

O livro de Garrido Domínguez realiza um exaustivo percurso por todos os aspectos teóricos da narração. Pode ser muito útil para quem busque um manual sobre o texto narrativo com um enfoque sistemático na teoria da literatura do século XX.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Barcelona: Lumen, 1989.

[GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1980.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.]

*Figuras III* é o livro de Genette no qual aparece reunido seu famoso “Discurso da narrativa”, o estudo no qual explicará, a partir da análise de *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust, noções como as de narrador heterodiegético e homodiegético, focalização interna ou externa, prolepse e analepse etc., conceitos muito empregados pela crítica e que na realidade se transformaram em patrimônio de todos os narratólogos.

GENETTE, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

No *Nuevo discurso del relato*, Genette especifica alguns conceitos de sua teoria narratológica expostos nos livros anteriores (especialmente em *Figuras III*), e rebate algumas das considerações que a crítica foi lhe fazendo ao longo dos anos. Especial interesse tem o assunto do autor implícito, instância negada sempre pelo narratólogo francês.

GULLÓN, Germán y GULLÓN, Agnes. *Teoría de la novela*. Madrid: Taurus, 1974.

Neste livro os compiladores reuniram vários textos nos quais grandes escritores hispânicos de diversas épocas (Pérez Galdós, Ortega e Gasset, Pío Baroja, Ernesto Sábato, Vargas Llosa) refletem sobre o gênero a que se dedicam. Todas são páginas memoráveis e com grande influência na teoria literária posterior, e permitem ver como os criadores também refletiram muito corretamente sobre as características da narrativa.

HAMON, Philippe. *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial, 1991.

De leitura fácil, Hamon se transformou no autor mais citado em questões referidas ao texto descritivo (sobretudo desde que esta tipologia textual foi incorporada no programa do segundo grau). O livro dá muitas pistas sobre como enfrentar a análise e compreensão de um texto descritivo, e utiliza especialmente para isso fragmentos do romance francês do século XIX.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1988.

[JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 6. ed. Tradução de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.]

O livro reúne a famosíssima conferência de Jakobson na qual se explicam as funções da linguagem, e as relações entre o eixo paradigmático e sintagmático na literatura. Na verdade, é uma leitura obrigatória para qualquer filólogo.

MAINER, José Carlos. *La escritura desatada*. El mundo de las novelas. Madrid: Temas de Hoy, 2000.

Trata-se de um ensaio muito agradável sobre essa “escritura desatada”, gênero inclassificável, que é o romance. Muitas das questões que Mainer comenta ao longo de suas páginas foram tratadas neste artigo de forma um pouco mais teórica.

MONTES DONCEL, Rosa Eugenia. *Del estilo a la estructura en la novela de Fernán Caballero*. Sevilla: Diputación, 2001.

Embora o ensaio seja um estudo sobre o romance de Fernán Caballero, este livro pode servir de excelente exemplo de como aplicar o método narratológico ao estudo de um autor concreto. Contém abundante teoria sobre a narração, claramente explicada e comentada.

POZUELO YVANCOS, José María. Teoría de la narración. *Ir*. VILLANUEVA, Darío (coord.). *Curso de teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus, 1994, p. 219-240.

Este artigo constitui um excelente manual para principiantes, porque explica os aspectos mais importantes da teoria da narrativa, inclusive a “narratologia da história” que aqui não incluímos. A bibliografia é seleta e oportuna.

PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1974.

[PROPP, Vladimir. *Morfología do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.]

Este livro de Propp é um clássico nos estudos da narrativa, e pode ser muito sugestivo para aqueles interessados especialmente no conto popular.

REIS, Carlos y LOPES, Ana Cristina. *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1996.

[REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002.]

SENABRE, Ricardo. *Literatura y público*. Madrid: Paraninfo, 1986.

Este livro foi um dos primeiros que, no âmbito hispânico, analisou a importância da recepção e o modo pelo qual a literatura se vê condicionada pelo público. Ricardo Senabre discute, a partir da crítica, assuntos verdadeiramente relevantes para a teoria do romance, como a existência do romance em código, o “disfarce” autobiográfico, ou a origem do gênero a partir de uma perspectiva da recepção.

SULLÁ, Enric. *Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.

O livro de Enric Sullá é uma recompilação precisa de fragmentos sobre o *corpus* existente na teoria da narração, e permite o acesso em espanhol a textos de difícil consulta em nossas bibliotecas, como o famoso artigo de Norman Friedman no qual explicita os distintos tipos de narradores, dos quais falamos nas páginas precedentes.

TODOROV, Tzvetan (coord.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo XXI, 1970.

[EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. A. M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.]

Trata-se de uma compilação de artigos imprescindíveis para se conhecer as teorias do formalismo russo, e conceitos tão citados como “desautomatização” ou “estranhamento”. Destacam-se as certas análises narrativas de Boris Eikenbaum: suas páginas se tornaram imprescindíveis para a narratologia.

VARGAS LLOSA, Mario. *La orgía perpetua*. Flaubert y “*Madame Bovary*”. Barcelona: Seix-Barral, 1975.

[VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.]

Este ensaio é um ótimo exemplo do bom trabalho crítico do escritor peruano. Partindo de sua paixão pela leitura e sem muita linguagem técnica,

Vargas Llosa desvenda os mistérios de *Madame Bovary* e evidencia porque este romance é um dos grandes pilares da narrativa do século XIX.

VALLES CALATRAVA, José Rafael (dir.). *Diccionario de teoria de la narrativa*. Granada: Alhulia, 2002.

VILLANUEVA, Darío. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España-Espasa Calpe, 1992.

*Teorías del realismo literario* é um estudo imprescindível para aqueles que querem adentrar o romance de forma um pouco mais aprofundada, e embora centre-se no realismo, explicitam-se muitos dos mecanismos que este gênero foi desenvolvendo ao longo de sua história. Trata-se de um estudo teórico-literário que maneja abundantes conceitos teóricos, então é necessário noções mínimas em teoria literária para poder abordá-lo com êxito. Há uma versão mais recente deste livro, com o mesmo título, publicado em Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

VILLANUEVA, Darío (coord.). *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus, 1994.

O livro reúne artigos de grandes críticos e teóricos espanhóis (Ricardo Senabre, José María Pozuelo, Darío Villanueva) sobre os principais assuntos que são tratados nos planos de ensino atuais da disciplina Teoria da Literatura da licenciatura em Filologia.

#### *Edições das obras literárias citadas*

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjanek. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes de província*. Tradução de Mario Iaranjeira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Crônica de uma morte anunciada*. Tradução de Remy Gorga Filho. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

MAHFUZ, Naguib. *O beco do Pilão*. Tradução de Paulo Daniel Farah. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.



## II

### COMO SE ANALISA UM ROMANCE: TEORIA E PRÁTICA DA NARRATIVA, II\*

6. O discurso narrativo II: b) A focalização  
c) O tempo  
d) A modalidade discursiva
7. Bibliografia básica

\* MOLINA FÉRNÁNDEZ, Carolina. Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato II. *Per abbat*, boletín filológico de actualización académica y didáctica, n. 2, 2007, p. 47-72, texto electrónico:

<<https://literaturaargentinaii.files.wordpress.com/2012/12/molina-fernandez-carolina-como-se-analiza-una-novela-ii.pdf>>. Acesso em: 03 fev. 2021.

Carolina Molina Fernández direcionou suas investigações para a Teoria e Crítica Literárias, com vários trabalhos sobre comparatismo (cinema e literatura, música e poesia) e discursos limítrofes (jornalismo e literatura). Coordenou um projeto interdisciplinar para a elaboração de materiais didáticos sobre a literatura do século XX. O presente artigo é uma continuação de “Como se analisa um romance. Teoria e prática

Como costumava ocorrer nos rocambolescos folhetins do século XIX, a aproximação da engrenagem narrativa iniciada no número anterior interrompeu-se de forma deliberadamente abrupta. Esperemos que o velho truque tenha funcionado, que o leitor daquelas páginas não sinta a tentação de evitar este “manual de instruções”, e deseje saber como termina a imersão nas profundidades da narrativa.

Recapitulemos, pois: depois de falar do contrato tácito que estabelecem autor e leitor ao abrir uma obra, o chamado “pacto narrativo”, insistimos na necessidade de separar as instâncias de *autor* (mundo real) e *narrador* (mundo fictício). A propósito da linha que separa a vida da literatura, emergiu a noção de *autor implícito*, figura estabelecida pelo crítico Wayne Booth para se referir à imagem ou ideia do autor que permanece depois da leitura de um romance.

Realizou-se também um breve passeio pela reflexão sobre a *narratio*, desde Aristóteles até a chamada “ciência da narrativa ou narratologia” estabelecida pelo Estruturalismo francês nos anos de 1970. E já o próprio Aristóteles falou que uma coisa são “as ações”, o argumento, e outra o modo pelo qual se expõem esses fatos: a narratologia firmou grande parte de sua reflexão na diferença entre a *história* (o que se conta) e o *discurso* (como se conta). Partindo de tal dicotomia, adentramos no discurso romanescos e nas possíveis manobras de seleção narrativa que um escritor pode realizar.

As operações sobre o discurso foram batizadas como “figuras da narração”, porque de maneira similar aos recursos literários, acham-se intimamente vinculadas à *elocutio*, à forma escolhida pelo autor para construir seu texto. A maioria dos teóricos da narrativa falam de quatro:

- a) a *voz*, ou instância que nos conta a narrativa.
- b) a *focalização*, ou o ponto de vista a partir do qual nos é contada a narrativa.
- c) o *tempo*, ou disposição cronológica da narração.
- d) a *modalidade discursiva*, ou forma pela qual se reproduz o que é narrado.

Destas quatro figuras da narrativa, abordamos na primeira parte do estudo a análise da voz: o narrador é a ponte que o autor nos estende para a

ficção, e por isso foi qualificado por alguns como a instância narrativa mais importante. Seguindo Gérard Genette, analisaram-se as diferenças entre o narrador *heterodiegético* (ou em 3.<sup>a</sup> pessoa) e o narrador homodiegético (ou em 1.<sup>a</sup> pessoa), e através de exemplos diferentes, procuramos sistematizar aqueles traços que pudessem servir para enfrentar a leitura crítica do texto narrativo.

Devemos, portanto, aproximar-nos dos outros três “parafusos da narrativa”, a saber, a focalização, o tempo e a modalidade discursiva. As páginas seguintes, portanto, recobrem o resto dos aparatos necessários para desmontar (ou montar) um romance.

## O DISCURSO NARRATIVO (II)

### *b) A FOCALIZAÇÃO*

O ponto de vista ou *focalização* é provavelmente a categoria da narrativa que mais se avizinha ao narrador, e tal proximidade gerou frequentes confusões que chegaram, em alguns casos, até os livros de segundo grau. No entanto, nos anos 1970 do século XX, as reflexões do narratólogo Gérard Genette em seu *Discurso da narrativa* suscitaram uma delimitação sobre a qual hoje existe um certo consenso teórico (outra coisa é a prática e essa “miscelânea” chamada de comentário de texto). A propósito de *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust, o francês Genette evidenciou que na narração convinha discernir entre quem fala e quem vê – sob que ponto de vista estamos contemplando o narrado –.

Como costuma ser habitual em tudo o que é vinculado ao fenômeno artístico, as reflexões dos próprios romancistas concebem um caminho que logo – às vezes depois de séculos – os teóricos da literatura percorrem. No caso do ponto de vista, parece que a preocupação de Henry James pela análise psicológica (e talvez sua experiência vital entre o Velho e o Novo Mundo) o induz a escrever em 1881 um comentário no prólogo a *Retrato de uma senhora* (*The Portrait of a Lady*) que mais de um século depois tornou-se emblema de muitas das reflexões sobre este aspecto. O escritor americano nacionalizado inglês utilizou uma bonita metáfora: a ficção é uma casa com

milhões de janelas. James afirma que embora estas não são “portas que se abram à vida”, permitem uma visão muito ampla a partir de múltiplos pontos de vista. Conclui que tais janelas, que são “a forma literária”, facilitam o olhar sobre a cena humana, sobre a realidade finalmente:

Em suma, a casa da ficção não tem uma, mas um milhão de janelas – ou melhor, um número incalculável de possíveis janelas. Cada uma foi aberta, ou pode ser aberta, na vasta fachada [...]. Quando muito, não passam de janelas, meros buracos numa parede inerte [...]. Não são como portas com dobradiças abrindo-se diretamente para a vida. Mas têm uma característica própria: em cada uma encontramos uma figura com um par de olhos ou, pelo menos, com binóculo, os quais frequentemente representam um instrumento único para a observação, assegurando ao sujeito que faz uso deles uma impressão diferente dos outros. O observador e seus vizinhos estão assistindo ao mesmo espetáculo, mas um vê mais onde o outro vê menos, um vê negro onde o outro vê branco, um vê grande onde o outro vê pequeno, um vê grosseiro onde o outro vê refinado. [...] O campo extenso, a cena humana, é a “escolha do assunto”, a abertura perfurada, [...] é a “forma literária”. [...]. (JAMES, 2003, p. 160-161)

Evidentemente, o fato de que James fale em finais do século XIX sobre o alcance do ponto de vista na criação não significa que até então não existiram obras literárias com esta característica narrativa. No capítulo “Estruturas perspectivísticas” de seu livro *Estructuras de la novela actual*, Mariano Baquero Goyanes insiste em que uma das características do *Quixote* é seu “perspectivismo romanesco”, outra razão que sustenta sua condição de primeiro romance moderno (BAQUERO GOYANES, 1995, p. 178). Os estudos sobre a narrativa do século XIX costumam afirmar que a mudança no ponto de vista, o constante jogo de perspectivas, é uma das conquistas dos grandes romancistas do século XIX. Por exemplo em 1880, um ano antes da publicação de *Retrato de uma senhora*, o escritor russo Fiodor Dostoievski concluía aquela que ia ser sua última obra, *Os irmãos Karamazov*. Não se pode negar a este descomunal romance sua condição de livro *prismático*. Para dizê-lo ao modo jamesiano, *Os irmãos Karamazov* “é um edifício com múltiplas janelas”... no qual os leitores absorvem os fatos através dos olhos do polêmico pai de família, Feodor Pavlovitch, dos três irmãos (o cético Ivan, o inquieto Dimitri, o sentimental Alioscha), e de outros personagens.

E como se pode supor, o romance do século XX perpetua a senda cervantina nas criações de James Joyce, de Marcel Proust, de William Faulkner ou dos romancistas do *nouveau roman*, entre muitos outros. O alarde constante da mudança de perspectiva na contemporaneidade vinculou-se, além disso, ao relativismo que impera nos tempos modernos, à “expressão de um mundo em que nada é sólido” (BAQUERO GOYANES, 1995, p. 177). O princípio da incerteza do físico alemão Werner Heisenberg (1927) contagiou o fenômeno artístico: semióticos como Iuri Lotman chegaram a afirmar que a arte moderna se caracteriza pelo entrecruzamento de pontos de vista (LOTMAN, 1982, 320 e seg.).

Contudo, a que ponto de vista nos referimos quando falamos de *ponto de vista*? Esta formulação um tanto tautológica pretende mostrar a confusão conceitual que cerca o tema. As “perspectivas” de Ortega y Gasset, Baquero Goyanes, Ramon Ingarden, Mikhail Bakhtin, Boris Uspensky, Iuri Lotman, Tzvetan Todorov, Pouillon ou Gérard Genette não são exatamente as mesmas. Assim, os russos Mikhail Bakhtin (em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*) ou Boris Uspensky (em *A Poetics of Composition*) vincularam a perspectiva a outras noções mais amplas, como a do plurilinguismo ou a relação do indivíduo com o mundo, respectivamente. Em tais estudos, a ideia de perspectiva transcende a mera solução narrativa e se acha conectada diretamente com a ideologia da narrativa.

Por questões meramente práticas, vamos deixar de lado esse paradigma mais amplo de ponto de vista, que é extremamente interessante, e que o leitor pode buscar através da bibliografia. Aqui nos centraremos na argamassa narrativa, na manifestação do ponto de vista em último grau: sua materialização na narrativa. Desde já, também neste nível nos deparamos com uma diversidade terminológica que revela a dificuldade do consenso: *aspecto*, *perspectiva*, *ponto de vista* ou *focalização* são quatro denominações que em princípio se referem à mesma coisa. Esclarecemos que a partir daqui a regra retórica da *variatio* obriga-nos a utilizá-las como sinônimas.

*Pouillon, Todorov e Genette: visão, ponto de vista, focalização*

Em 1966, o teórico literário Tzvetan Todorov propõe em “As categorias da narrativa literária” uma definição de *ponto de vista*. Para o teórico francês, “lendo uma obra de ficção, não temos uma percepção direta dos acontecimentos” [...]. É aos diferentes tipos de percepção, reconhecíveis na narrativa, que nos referimos pelo termo de aspectos da narrativa” (TODOROV, 1970, p. 177). Todorov utiliza o vocábulo *aspecto* na “acepção mais próxima de seu sentido etimológico, isto é, *olhar*”. Para a sistematização dos diferentes pontos de vista mediante os quais podem ser apresentados os fatos, recorre a uma das primeiras tipificações, a que havia cunhado o francês J. Pouillon nos anos de 1940. Seguindo Pouillon e em um gesto típico do estruturalismo, Todorov emprega três “fórmulas” com as quais mede o volume de informação do narrador (N) e do personagem (P). Assim, pode ocorrer que

- a) o narrador saiba mais que o personagem, como acontece na onisciência. A este tipo corresponde a fórmula  $N > P$ . Pouillon havia denominado “visão por detrás”
- b) o narrador saiba exatamente o mesmo que o personagem, o que Todorov exemplifica com a equivalência  $N = P$ . Pouillon fala neste caso de “visão com”
- c) o narrador saiba menos que o personagem, cuja fórmula é  $N < P$ . É o caso da chamada “narrativa objetiva” ou “romance behaviorista”. Para Pouillon estaríamos diante da “visão de fora”.

Como dissemos ao princípio destas páginas, Gérard Genette revisa esta tipologia tripartida, porque considera que a formulação induz a equívoco. Para tornar evidente a diferença entre quem vê e quem fala, escolhe o termo *focalização*. Um mesmo narrador pode optar por distintos tipos de focalizações, por distintas formas de filtrar a informação que nos proporciona a instância vocal. Sua divisão também é tripartida:

- *Focalização interna*. Nela a voz assume o ponto de vista dos personagens: o universo diegético se representa através da percepção e o

conhecimento das criaturas. O narratólogo francês aprofunda um pouco mais na denominação de “visão com” que havia concebido Pouillon, e especifica que a focalização interna pode ser *fixa*, *variável* ou *múltipla*.

- a) A focalização interna é fixa se o discurso se configura mediante o ponto de vista de um só personagem; por exemplo, em *A casa das belas adormecidas* (1944) do escritor japonês Yasunari Kawabata, o leitor recebe todos os acontecimentos através do olhar e a consciência do velho Eguchi (nada sabemos do que pensam outros actantes da narrativa). Mantém-se, portanto, uma focalização fixa sobre este personagem.
- b) A focalização interna torna-se variável quando a fábula discorre diante do leitor através do olhar e conhecimento de distintos personagens: é a opção que empregou Milan Kundera em *A insustentável leveza do ser* (1984). Esta história de amores e ciúmes configura-se por meio de sete capítulos, cada um dos quais materializa o ponto de vista de um dos personagens (Tomas, Teresa, Sabina ou Franz, alternativamente).
- c) Entretanto, pode suceder que o narrador tenha interesse especial em expor como um mesmo fato é apreendido por figuras distintas, neste caso falamos de focalização múltipla. Assim acontece na maioria dos episódios de *O amor nos tempos do cólera* (1985) de García Márquez. Neste romance do escritor colombiano, temos o privilégio de observar um mesmo acontecimento através das perspectivas dos três personagens. Por exemplo, a infidelidade do médico Juvenal Urbino é contada duas vezes, sob o ponto de vista de Fermina Daza e do próprio médico; o mesmo acontece com o falecimento deste personagem, que percebemos por meio de sua esposa (Fermina Daza) e através de seu eterno amante (Florentino Ariza).

- *Focalização externa*. Na focalização externa, o narrador limita-se a atuar como se fosse uma câmara, e registra apenas o que vê ou escuta de seus personagens. A instância vocal simula carecer do poder da onisciência,

e não penetra na mente das criaturas, nós, os leitores, não temos acesso, portanto, à consciência nem às percepções dos seres de papel.

- *Focalização zero*. Genette fala de focalização zero, ou de “narrativa não focalizada”, naqueles discursos nos quais o poder do narrador é tal que se situa acima da mente de seus personagens. Trata-se de uma característica primordial na narração clássica, na voz onisciente do século XIX (Balzac, Galdós, Tolstoi...). Em geral, uma “narrativa não focalizada” é na realidade uma obra que combina sem reserva focalização interna e externa: *O vermelho e o negro* (1830), de Stendhal, torna-se um bom exemplo disso. Precisamente por isso, para Garrido Domínguez

Genette interpreta o termo focalização em sentido restritivo: aparecem focalizadas unicamente aquelas narrativas em que se dá uma redução do campo de visão, ou em outras palavras, da capacidade informativa à disposição do narrador. Quando esta situação não ocorre [...] fala-se de narrativa não focalizada, isto é, desprovida de um ponto de vista de olhar que restrinja a, em princípio, ilimitada visão do narrador. (GARRIDO DOMÍNGUÉZ, 1996, p. 134).

O seguinte quadro expõe as três tipologias que propusemos nestas páginas. Cada uma das colunas mostra as equivalências que existem entre as distintas terminologias:

AUTORES	TIPOS DE FOCALIZAÇÃO <sup>16</sup>		
<b>J. POUILLON</b>	Visão por detrás	Visão com	Visão de fora
<b>T. TODOROV</b>	Narrador > Personagem	Narrador = Personagem	Narrador < Personagem
<b>G. GENETTE</b>	Focalização zero	Focalização interna	Focalização externa

### *Um exemplo de focalização interna*

Ora, quais são as marcas verbais da focalização? Em que devemos nos fixar como leitores para deduzir que tipo de focalização – interna,

---

<sup>16</sup> N. T. Este quadro e o próximo foram confeccionados pelo professor Renan da Silva Dalago com base naqueles que aparecem no texto de Carolina Molina Fernández.



externa – predomina? Leiamos um fragmento do capítulo XVII do primeiro romance de Luis Landero, *Juegos de la edad tardía* (1989):

[Gregorio Olías] Seguiu atrás de Gil. Perdia-o e o reencontrava, não a Gil, mas ao chapéu, que ia pulando entre os transeuntes. E ele também: dois chapéus pulando até Deus sabe onde. Mais adiante, quando diminuiu o povo, pensou em abordá-lo. Ocorreu-lhe que, fazendo-se passar por Gregorio Olías ou por qualquer outro emissário de Faroni, podia exigir-lhe que abandonasse a cidade, suplicar-lhe em nome do progresso aquele sacrifício memorável. Mas teve medo de defrontar-se cara a cara com ele, ou de que a fé de Gil, debilitada talvez pela ausência das maravilhas prometidas, não desse para tanto. “Primeiro a fé, depois o sacrifício”, disse a si mesmo. Quase imediatamente, e para esquecer aquela tentação, ocorre-lhe pôr nomes nos lugares percorridos por Gil: Café de los Espejismos, Esquina del Buen Cordón, Bordillo de los Sobresaltos, Chaflán del Elixir, e com aquelas invenções tentava enganar a amargura, que o invadia por momentos. Um depois do outro passaram diante da porta com toldo de um clube noturno, e os dois encurtaram o passo para olhar a penumbra vermelha e o silêncio ambíguo dos veludos.

Um pouco mais adiante, Gil se deteve diante de uma igreja e, depois de um instante de dúvida, finalmente decidiu-se a entrar. A porta estava aberta e Gregorio viu-o tirar o chapéu, benzer-se, persignar-se e avançar em direção ao altar maior. Foi ocupar um dos primeiros bancos. Da escuridão do fundo, Gregorio viu-o rezar de joelhos e com as mãos unidas, como os meninos antes de dormir. Depois se dirigiu a uma capela lateral, onde havia uma velha com os braços cruzados, e beijou o manto da Virgem. Ao sair, jogou uma moeda em uma caixa. Gregorio o viu passar a seu lado, com o chapéu seguro pelas duas mãos na altura do peito, e mal vislumbrou, ou melhor, adivinhou na escuridão sua expressão contrita e concentrada.

Um pouco mais à frente deteve-se, ereto e solene, em um ponto de ônibus. Perguntou algo a alguém, guardou umas moedas no bolso e ficou à espera. Vendo-o ali, com o punho perto da coxa e os ombros encolhidos, Gregorio tornou a duvidar entre seguir fiel seu projeto ou abandoná-lo de uma vez e para sempre com a confissão espontânea e sincera de todas suas mentiras.

No entanto, conteve-se. “Então, este é Gil”, pensou. Viu-o tirar o chapéu e alisar com o antebraço a calva. (Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*, p. 258)

O romance de Landero narra a história de Gregorio Olías, empregado de escritório medíocre que projeta suas aspirações criativas na invenção de um artista “heterônimo”, o grande Faroni. Em suas conversas

telefônicas com Dacio Gil Monroy, um caixeiro viajante com o qual conversa frequentemente, Olías consegue convencer seu interlocutor da existência boêmia e brilhante de Faroni. Os problemas começam quando Gil dirige-se à cidade para conhecer Faroni: Gregorio se vê obrigado a abandonar sua casa e seu trabalho, por medo de que Gil descubra a verdade. No capítulo XVII, Gregorio Olías observa à distância, e sem se identificar, ao homenzinho iludido que acreditou em sua história. O fragmento acima citado é o de um encontro que determinará, páginas depois, a resolução deste imbróglío quixotesco.

Conforme se poderá perceber, o romance de espionagem é o modelo narrativo que subjaz por detrás desta cena. De fato, um pouco antes a voz narrativa descreve com três pinceladas a face detetivesca de ambos: “Gregório caminhava a passos largos, o chapéu torto, as abas altas, rosto inescrutável” (p. 246); de Gil nos diz que “era uma silhueta baixa – chapéu, sobretudo e óculos de sol –” (p. 256). A perseguição de Olías a Dacio Gil começou um pouco antes, no café dos artistas no qual, segundo crê o viajante, Faroni participa ativamente como tertuliano<sup>17</sup> e mestre: Gil foi a sua procura, mas sua manobra não teve sucesso. De uma coluna do café vê que Gil sai à rua e “o seguiu à distância, exibindo suas melhores artes de espionagem” (p. 257).

O interessante da cena acima reproduzida é o férreo respeito do narrador ao enfoque de Gregorio: pela primeira vez no romance, nós, os leitores, *vemos* Dario Gil, e o fazemos a partir do pensamento e da percepção de outro personagem, Gregorio Olías. Estamos diante de um caso paradigmático de “visão com”, de Narrador = Personagem, de focalização interna (para usar as terminologias de Pouillon, Todorov e Genette, respectivamente).

Quais são as marcas textuais que refletem a eleição deste ponto de vista? A característica mais notória da “visão com” é o emprego de verbos de percepção (como “ver”, “escutar”, “cheirar”, “sentir”...) e de cognição

---

<sup>17</sup> N. T.: Que faz parte ou participa de uma tertúlia (reunião de amigos para discussão de algum assunto relacionado a artes, declamação de poesia ou ainda a uma palestra literária).

(“pensar”, “refletir”...). O personagem sujeito de tais ações recebe o nome de *personagem focalizador* ou *foco*. Neste caso, trata-se de Gregorio Olías, uma vez que nós, leitores, apreendemos os fatos através de seu olhar. Fazemos uma contagem rápida dos verbos de percepção: “os dois encurtaram o passo para *olhar* a penumbra vermelha”, “Gregorio *viu*-o tirar o chapéu”, “Gregorio o *viu* rezar de joelhos”, “Gregorio o *viu* passar a seu lado”, “*vendo-o* ali”. O poliptoto<sup>18</sup> do verbo *ver* ajusta-se, por outro lado, à condição espontânea de espião que o protagonista assumiu. Além disso, o respeito do narrador pelo foco chega até o ponto de que os verbos refletem num determinado momento a visão difícil da igreja (“mal *distinguiu*”, “*adivinhou* na escuridão”), e a audição limitada pelo espaço (“Perguntou *algo* a alguém”, já que Olías não pode perceber e escutar o quê ou a quem Gil interroga).

A fórmula N = P também é abordada na cognição, já que o leitor só conhece os pensamentos de Gregorio, do personagem focalizador, em alguns casos inclusive no estilo direto: “pensou em abordá-lo”, “ocorreu-lhe que”, “teve medo”, “ocorreu-lhe”, “tornou a duvidar”, “pensou”, “Primeiro a fé, depois o sacrifício”, disse a si mesmo”. De fato, quando a voz simula traçar as meditações de um duvidoso Olías, escolhe um advérbio que revela as inseguranças próprias de qualquer ser humano: “ou de que a fé de Gil, debilitada *talvez* pela ausência das maravilhas prometidas, não desse para tanto”. Estas palavras são da voz narrativa, mas se acham contagiadas pelo receio do personagem focalizador, com isso se volta a evidenciar que a instância vocal se colocou ao nível de sua criatura.

A nosso ver, a escolha que Landero faz deste enfoque acha-se vinculada às reminiscências literárias (ou paraliterárias) do fragmento. O certo ar de romance de espionagem que exala o texto – perceptível também nos espaços descritos, no irônico contraste entre o prostíbulo e a igreja – determinou o ponto de vista. A *visão com* Gregorio Olías quer imitar os

---

<sup>18</sup> N. T. É uma figura que usa a mesma palavra flexionada de formas diferentes ou vários vocábulos que são derivados da mesma palavra. Exemplo: Se você errou, mas não aprendeu com o erro, você está mais errado do que nunca.

Retirado de <<https://clubedoportugues.com.br/repeticao-retorica/>>. Acesso em: 23 jan. 2021.

grandes espões do cinema e do romance, embora este careça do heroísmo e do porte que mostram os personagens de John Le Carré, para citar um escritor deste subgênero. Observe-se, se não é assim, a descrição com nuances caricaturescas que inicia o fragmento: “Perdia-o e o reencontrava, não Gil, senão o chapéu, que ia dando pequenos pulos entre os transeuntes. E ele também: dois chapéus pulando sabe Deus para onde”. Dá-se a circunstância, além disso, de que em *Juegos de la edad tardía* a focalização interna sobre Gregorio Olías é a que predomina: o romance é um excelente exemplo do que Genette denomina de focalização interna fixa, pois não há focalizações sobre outros personagens. O fragmento dissemina equilíbrio estrutural, já que se respeita o foco preponderante no romance.

### *Um exemplo de focalização externa*

No lado oposto à representação do universo romanesco em mãos de uma criatura, acha-se a focalização externa, também chamada “visão de fora”. Neste caso, o narrador sabe menos que os personagens, “ele não é, então, de modo algum um privilegiado, e somente vê o que veria um espectador hipotético (BAL, 1985, p. 57). Por isso, a fórmula que utiliza Todorov é a de Narrador < Personagem. Frequentemente, o âmbito narratológico comparou a visão de fora com uma câmera cinematográfica, que registra aquilo que sucede diante dela. Lemos no *Diccionario de teoria de la narrativa* de J. R. Valles Calatrava:

[A focalização externa] trata, em origem, de uma técnica muito vinculada ao modo cinematográfico, assumindo a literatura do cinema esta capacidade de representação pura, objetivista, onde se nega a introspecção e a avaliação próxima também à narrativa jornalística de notícias. (VALLES CALATRAVA, 2002, p. 377)

Efetivamente, a crítica atual tende a constatar a influência da sétima arte sobre o romance nascida em seu mesmo século, especialmente no behaviorismo ou condutismo<sup>19</sup> dos narradores norte-americanos dos anos 1920 (Ernest Hemingway, John Dos Passos) e no *nouveau roman* [novo

---

<sup>19</sup> N. T. A teoria behaviorista também é chamada de comportamentalismo ou condutismo.

romance] francês dos anos 1950, tão unido à *nouvelle vague* ou novo cinema francês (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Marguerite Duras). Não obstante, se a influência do cinema fez eclodir o emprego da focalização externa, o renomeado “modo cinematográfico” não é uma técnica exclusiva do romance do século passado. De fato, os escritores do século XIX optam muito frequentemente por uma focalização externa nas primeiras linhas de suas narrativas. Os narradores oniscientes, que logicamente sabem tudo de suas criaturas, fingem ser simples observadores de um universo narrativo no qual um pouco depois mergulharão em profundidade. O leitor recordará a presença da *câmera* no famosíssimo início de *La Regenta* (1884) de Clarín, e pode comprovar que algo semelhante acontece em *Germinal* (1885) de Émile Zola, e em *El alcalde de Casterbridge* (1886) de Thomas Hardy, entre muitos outros. Pensemos que este tipo de perspectiva gera uma expectativa muito recomendável no *incipit* ou princípio de um romance, já que se este agarra o leitor em suas primeiras páginas, há mais possibilidades de não devolver o livro à estante.

De fato, antes da eclosão experimental dos anos 1950, o romance negro explorou profusamente as enormes possibilidades que proporciona este tipo de perspectiva. O norte-americano Dashiell Hammett foi um de seus principais cultivadores e utilizou magistralmente referida opção focal em *O falcão maltês* (1930). O romance foi levado ao cinema em 1941 por John Houston, e aqueles que tenham visto o filme se lembrarão de Humphrey Bogart na seguinte cena:

A campainha do telefone tocou na escuridão. Depois de tocar três vezes, as molas da cama rangeram, uns dedos tatearam na madeira, alguma coisa pequena e dura caiu no chão atapetado, as molas rangeram de novo, e uma voz de homem disse: – Alô... Sim, ele mesmo... Morto? ... Sim... Quinze minutos. Obrigado.

Ouviu-se o estalido de uma chave, e um lustre branco, pendurado ao centro do teto por três correntes douradas, encheu de luz o quarto. Spade, descalço, vestido com um pijama listado de verde e branco, sentou-se na borda da cama. Olhou, carrancudo, o telefone sobre a mesa, enquanto pegava ao lado dele um maço de papel pardo e uma bolsa de Bull Durham. Um vento frio e úmido soprou através das duas janelas abertas, trazendo consigo uma meia dúzia de vezes por minuto o lamento melancólico da sereia de Alcatraz. Os ponteiros de um despertador de metal, mal equilibrado sobre um canto dos

*Célebres casos criminais da América*, de Duke, marcavam duas horas e cinco minutos.

Os dedos grossos de Spade fizeram um cigarro com deliberado cuidado, peneirando uma quantidade certa de flocos escuros sobre o papel curvo e espalhando-os, para que ficassem iguais nas pontas, fazendo uma pequena pressão no meio. Com os polegares, enrolou a margem interna para baixo e para cima, levantou-a sob a margem externa, enquanto os indicadores a prendiam por cima e fez os polegares e os outros dedos escorregarem para as pontas cilíndricas do papel a fim de mantê-lo plano. Enquanto lambia a extremidade com a língua, apertou a ponta com o indicador e o polegar esquerdo e alisou a beira úmida com o polegar e o indicador direitos. Depois, ainda com a mão direita, torceu uma ponta e levou a outra até a boca. Apanhou o isqueiro níquelado e forrado de couro de porco que tinha caído no chão, acendeu-o e, com o cigarro aceso no canto da boca, levantou-se. Tirou o pijama. [...]

Coçou a nuca e começou a se vestir. Pôs uma camiseta branca, meias cinza, ligas pretas e sapatos marrom-escuros. Quando acabou de amarrar os sapatos, pegou o telefone, chamou Graystone 4500 e pediu um táxi. Vestiu então uma camisa branca de listas verdes, pôs um colarinho branco, mole, gravata verde, o terno cinzento que usara neste dia, um sobretudo folgado de *tweed* e chapéu cinza-escuro. A campainha da porta tocou quando ele punha o fumo, as chaves e o dinheiro nos bolsos. (Dashiell Hammett. *O falcão maltês*, p. 17-18)

Os detetives Samuel Spade e seu sócio, Miles Archer, são contratados por uma bela mulher com a finalidade de descobrir o paradeiro de sua irmã, que fugiu com um indivíduo supostamente perigoso. O próprio Archer se compromete a comparecer em certo compromisso relacionado com o caso, mas nessa mesma madrugada, Spade recebe a notícia do assassinato de seu sócio. O fragmento reproduzido acima, que corresponde ao segundo capítulo (“Morte no neveiro”), recupera esse momento.

Se a característica principal da “visão com” é a presença de um focalizador (através do qual apreendemos a história), a “visão de fora” caracterizar-se pela ausência deste. Isso quer dizer que em nenhum momento o narrador recorrerá à introspecção psicológica, nem al registro da percepção dos sentidos de suas criaturas. Assim acontece no texto de *O falcão maltês*: apesar de se registrar um instante transcendental para a vida de Spade, a morte de seu sócio, não sabemos o que se passa pela mente do primeiro, nem temos qualquer registro de suas sensações e percepções. A

voz transformou-se em uma câmera que rastreia com minuciosidade sons e movimentos, mas sempre, *de fora*.

Na verdade, o que chama mais atenção neste texto – e de quase todo o livro, no que diz respeito à focalização – é que a instância vocal, que se absteve de mostrar o que pensa ou o que percebe Samuel Spade, não renuncia ao exame rigoroso do amargo despertar do detetive. Com absoluta coerência, o primeiro registro sensorial corresponde ao som, porque não há luz no quarto: então, “a campainha tocou”, “depois de tocar”, ouviu-se”, “caiu no chão”, “ouveu-se o rangido”, “disse”, “ouveu-se o estalido”. Logicamente, o narrador tem absoluta certeza de quem (Spade) ou o quê (os móveis do quarto) provoca tais ruídos, mas por respeito focal opta pela indeterminação: “*um* telefone”, “*uma* cama”, “*uns* dedos”, “*alguma* coisa pequena”, “*uma* voz de homem”, “*um* interruptor”, “*um* lustre”. Trata-se de um recurso que gera expectativa, pois o leitor recebe a informação de maneira dosada. O procedimento chega até o extremo de reproduzir as palavras de Spade (nesse ponto uma mera “voz de homem”), mas não as de seu interlocutor: “Alô... Sim, ele mesmo... Morto?... Sim... Quinze minutos. Obrigado”. Atente-se como a *aposiopesis* (ou reticências) serve para representar graficamente a espera na comunicação telefônica, algo que devia ser bastante novo na narrativa dos anos 1930, porque até então não eram abundantes os telefones.

E uma vez que o próprio Spade acendeu a luz (“Ouveu-se o estalido de uma chave, e um lustre branco, pendurado ao centro do teto por três correntes douradas, encheu de luz o quarto”), a descrição do espaço físico mantém a mesma exatidão que o registro de sons. Desenha-nos a lâmpada, o criado mudo, o despertador, o próprio Spade, sua bolsa de fumo, sempre com abundantes pinceladas, que parecem imitar a precisão das crônicas jornalísticas: “bolsa de Bull Durham”, “meia dúzia de vezes por minuto”, “um canto dos *Célebres casos criminais da América*, de Duke”, “marcavam duas horas e cinco minutos”, “chamou Graystone 4500”. A adjetivação ajuda a configurar esta focalização externa: “correntes douradas”, “descalço”, “pijama listado de verde e branco”, “um maço de papel pardo”, “vento frio e úmido”, “janelas abertas”, “despertador de metal”, “mal equilibrado”.

Esta exatidão de que o narrador se orgulha materializa-se, ainda mais se possível, na fiel *descriptio* [descrição] da confecção do cigarro. A “câmera” detém-se então nesse ato tão próprio do romance negro e do *film noir*, e se dedica a ele nada menos que um parágrafo inteiro. Se se traduzisse este fragmento para a linguagem fílmica, sem sombra de dúvida se necessitaria de um primeiríssimo plano, pois observamos a ação de perto: vemos “dois grossos dedos de Spade” (seus “polegares”, “os indicadores e o polegar” em momentos distintos) e sua “boca”, e distinguimos os “flocos escuros sobre o papel curvo”, a “pequena pressão no meio”, “as pontas cilíndricas do papel”. A *enumeratio* [enumeração] verbal analisa cada um dos momentos do ato em si, com gerúndios e imperfeitos que parecem *congelar* a imagem: “peneirando”, “espalhando”, “deixando”, “fazendo”, “enrolou”, “levantou”, “prendiam”, “lambia”, “apertou”, “alisou”.

A que se deve o interesse por este momento da *história*, que ocupa um considerável espaço no *discurso*? A nosso ver, tanta minúcia nesta cena não é gratuita. A preferência por uma focalização externa impede que o personagem se mostre a si mesmo (não o vemos por dentro), então é preciso fornecer dados ao leitor sobre como é Spade. Além das conotações culturais que logo adquiriu – *fumar um cigarro* – na literatura e no cinema da época (as mulheres fatais e os tipos durões sempre fumam, lembremos Gilda ou Rick Blaine de *Casablanca*), a dissecação que o narrador faz do fato em si imita a maneira pela qual Spade fuma, “com deliberado cuidado”, como se encarregassem de nos dizer. A voz reproduz com palavras a forma pela qual Spade entregou-se a isso, de modo que tenhamos dados suficientes para pensar que o detetive é efetivamente um tipo durão, quase inacessível, capaz de manter a calma diante de uma notícia tão crua como a morte de seu sócio.

Esta assepsia descritiva prolonga-se ao nos detalhar o vestuário que o investigador escolhe; novamente conhecemos cada um dos elementos de seu vestuário: “camiseta branca”, “meias cinza”, “ligas preta”, “sapatos marrom-escuros”, “camisa branca de listas verdes”, “colarinho branco, mole”, “gravata verde”, “terno cinzento”, “sobretudo folgado de *tweed*”, “chapéu cinza-escuro”. Tanto detalhe contribui com novos dados de seu caráter, pois a sua frieza não é incompatível com o porte de galã (atente-se que as cores



estão perfeitamente combinadas), e, por sua vez, inscreve o personagem na imagem do detetive tradicional, com o sobretudo e o chapéu que também ostentavam os personagens do texto anteriormente comentado.

A focalização externa é, portanto, um instrumento útil e novo que os romancistas têm para caracterizar ambientes e personagens. É evidente que, como vimos neste caso, o escritor respeitou escrupulosamente a perspectiva traçada desde o princípio: não se intromete na mente de Spade. Romances como este abriram o caminho para a experimentação que, umas décadas depois, realizarão obras tão novas como *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, onde há páginas magistrais de focalização externa.

### c) O TEMPO

Uma das grandes preocupações da humanidade é o tempo e sua inevitável pátina sobre a existência. Escreveram sobre ele os grandes filósofos, desde a antiga Grécia até o século XX: Aristóteles, Plotino, Santo Agostinho, Newton, Leibniz, Heidegger, Bergson ou Husserl dedicaram-lhe palavras que já são argumento de autoridade em qualquer estudo sobre a questão.

E como o tempo não é alheio ao homem, também na literatura existem vestígios deste grande tema. Pensemos nas numerosas vezes que se citam nas aulas de literatura tópicos literários como o *tempus fugit*, a *brevitas vitae*, o *tempus edax rerum* ('o tempo devora tudo'), o *carpe diem* ou o *colige virgo rosas...*<sup>20</sup>. Estão presentes nos autores medievais (Manrique) e nos do século XX (Machado), porque como o amor, a vida ou a morte são inerentes a nossa existência.

Não nos pode espantar, pois, que o tempo seja outra das grandes "figuras" da narrativa. Tem se falado do tempo e da narração linguistas e teóricos literários como Mikhail Bakhtin (especialmente a partir de seu citadíssimo conceito de *cronotopo*), Émile Benveniste, Tzvetan Todorov ou Paul Ricoeur. E é que – já o demonstraram os formalistas russos a propósito

---

<sup>20</sup> N. T. "o tempo voa", "brevidade da vida", "aproveite o dia", "Moça, colhe as rosas".

das noções de fábula e trama – se há um aspecto da narrativa que reflete com nitidez as manobras que transformam uma *história* em *discurso*, é precisamente o tempo. Alheio à inexorável cronologia da realidade, os escritores inventam, instauram e modelam a seu arbítrio o *cronos* (tempo) da ficção.

O búlgaro Tzvetan Todorov primeiro e o francês Gérard Genette depois tentaram sistematizar as operações que se podem realizar sobre o tempo, porque apesar do que pretendiam os tratadistas clássicos (depois da sua má leitura de Aristóteles) é impossível a coincidência de ambos: “Contar tudo seria impossível, já que nesse caso seria preciso, pelo menos, um volume por dia a fim de enumerar a multidão de incidentes insignificantes que preenchem nossa existência”, afirma Guy de Maupassant no prólogo de seu romance *Pierre et Jean* (1888).

#### *Genette: ordem, frequência e duração*

A partir desta ideia, Genette afirma que a atuação de um narrador sobre o tempo no discurso está sujeita a três conceitos: a ordem, a frequência e a duração. Em relação ao tempo, tais noções se transformaram em eixos para medir os vínculos entre a história e o discurso:

- Relações entre a *ordem* dos acontecimentos na história e a ordem no discurso. Os fatos na história podem suceder numa determinada ordem, mas o discurso os plasma de forma absolutamente diferente: a estes desajustes se denominam “anacronias”. Vimos isso no fragmento de *Crônica de uma morte anunciada*: o narrador expressa o acontecido sem nenhuma ordem temporal.

- a) A alteração mais frequente na ordem da história é a *analepse* ou *retrospeção* (chamada na linguagem cinematográfica de *flashback*). Trata-se uma anacronia em direção ao passado, da narração de acontecimentos anteriores ao momento presente da ação. O comparatista alemão Erich Auerbach estudou um dos primeiros exemplos de analepse da história da literatura ocidental, que se encontra na *Odisseia*: na sua volta a Ítaca, a ama-de-leite Ericalea reconhece Ulisses por uma cicatriz na coxa.

O reconhecimento (ou *anagnórisis*) de Ericlea propicia uma analepse, uma narrativa que volta para trás no tempo para nos contar um episódio da juventude do herói.

- b) Muito menos comum é a anacronia chamada de *prolepse* ou prospecção (*flashforward* em sua correspondente cinematográfica). A prolepse, que costuma ser mais breve e abunda na narrativa homodiegética, consiste em antecipar ou antepor na narração um acontecimento que, segundo a ordem cronológica, devia ser narrado depois. Uma das mais citadas prolepses da literatura hispânica é o princípio de *Cem anos de solidão* (1967), ao nos adiantar o fato de que o coronel vai ser executado (“em frente ao pelotão de fuzilamento”) quando o narrador se refere à origem de Macondo (“Macondo era então uma aldeia de vinte casas de barro e taquara, construída à margem de um rio de águas diáfanas” (p. 79).

- Relações de *duração*. “A narrativa é uma operação sobre a duração, um encantamento que funciona sobre o passar do tempo, construindo-o ou dilatando-o”, disse o escritor italiano Italo Calvino em seu ensaio *Seis propostas para o próximo milênio* (p. 49). Da mesma maneira que é frequente alterar a ordem da história no discurso, tampouco costuma haver coincidência (isocronia) entre a duração da história e a do discurso. Vinte anos na vida de um personagem podem resumir-se numa página, mas também pode acontecer que o narrador se detenha em um determinado aspecto da história, e o tempo do discurso se dilata. Genette fala de quatro possíveis anisocromias: *sumário* ou *resumo*, *cena*, *elipse* e *pausa descritiva*.

- a) Mediante o *sumário* sintetizam-se em frases ou parágrafos alguns dias, meses ou anos da história: o tempo do discurso condensa, portanto, o tempo da história. Lemos no capítulo IV de *La busca* (1904) de Pío Baroja: “Durante mais de um mês, don Telmo foi o motivo das conversas da casa de hóspedes” (p. 35). Neste exemplo de sumário, uma frase condensa o que aconteceu em trinta dias, de forma que o ritmo da narrativa se acelerou.
- b) A *cena* é a intenção de representar diante de nossos olhos, numa sincronia temporal, os acontecimentos. O tempo do discurso

emula o tempo da história, geralmente por meio do diálogo, embora nem sempre: o fragmento de *O falcão maltês* citado antes a propósito da focalização é um exemplo canônico de cena.

- c) A *elipse* é a omissão do tempo da história: um fragmento temporal, um acontecimento da história não se representa no discurso, seja por decoro (acontece com os encontros eróticos, omitidos frequentemente na literatura e no cinema), seja pela irrelevância do acontecimento (relembre-se a elipse de *O estrangeiro* comentada no artigo anterior).
- d) a *pausa descritiva* ou *digressiva* é justamente o contrário da elipse, já que em vez de omitir o tempo, o narrador retarda-se no discurso. Diminui a velocidade, portanto, do ritmo da narração. O início de *Misericórdia* (1897) de Pérez Galdós, como o de tantos romances do século XIX, é uma boa mostra de pausa descritiva. São três páginas de descrição pela edição que citamos: “Duas faces, como algumas pessoas, tem a paróquia de San Sebastián... melhor será dizer a igreja... duas faces que seguramente são mais graciosas que bonitas [...]” (p. 61-63).

- Relações de *frequência*. Dentro da narração, um acontecimento pode ser reproduzido no discurso uma só vez (e então estaríamos diante de uma *narrativa singulativa*), ou pode ser reproduzido várias vezes (a este procedimento se denomina de *narrativa repetitiva*). Fala-se de *silepse* quando se narra uma só vez o que aconteceu várias vezes: o tempo verbal que em espanhol permite a silepse é o imperfeito.

HISTÓRIA E DISCURSO: RELAÇÕES TEMPORAIS		
ORDEM	DURAÇÃO	FREQUÊNCIA
<b>Analepse</b> (salto para trás)	<i>Sumário</i> (resumo do tempo da história no discurso)	<i>Narrativa singulativa</i> (conta-se uma vez o que aconteceu uma vez)
	<i>Cena</i> (equivalência do tempo da história e do discurso)	<i>Narrativa repetitiva</i> (conta-se várias vezes o que aconteceu uma vez)
<b>Prolepse</b> (salto para frente)	<i>Elipse</i> (supressão da história no discurso)	

<b><i>Prolepse</i></b> (salto para frente)	<i>Pausa descritiva</i> (demora no discurso em relação ao tempo da história)	<i>Narrativa siléptica</i> (conta-se uma vez o que aconteceu várias vezes)
---	---	---

### *Tempo: um exemplo de análise*

No seu já citado *Discurso da narrativa*, Gérard Genette aplicou este modelo teórico a alguns dos livros que compõem *Em busca do tempo perdido*. Na verdade, parece relativamente simples reconhecer em um romance qualquer dos elementos que aparecem no quadro: ainda sem saber como a narratologia os denomina, identificamos as analepses, os sumários, as cenas, as narrativas silépticas. Talvez o difícil seja passar da mera dissecação à análise, elucidar porque um autor selecionou determinado tipo de ordem, de frequência, de duração.

Nos deteremos agora num fragmento do capítulo XXVII de *Jane Eyre* (1847), primeira obra da escritora inglesa Charlotte Brontë. Trata-se de um romance homodiegético, pois a primeira pessoa, a própria Jane, detalha sua vida de órfã na Inglaterra do século XIX. Depois de transitar por vários lares, Jane chega a uma mansão isolada chamada de Thornfield Hall para trabalhar como preceptora de uma menina, Adèle. O protetor da garotinha é um tal de Eduard Rochester, um tipo obscuro e estranho que, depois de um tempo, pedirá Jane em casamento. Na mesma cerimônia, a mulher descobrirá aterrada que na verdade Rochester está casado, e que sua esposa, uma desequilibrada mental, vive escondida na própria casa. A descoberta propicia que Rochester conte a Jane toda sua vida, até então oculta para os leitores. Reproduzimos o fragmento em que o dono de Thornfield Hall relembra à própria preceptora como a conheceu:

– Jane, por que agora não diz “Bem, senhor? Não terminei ainda. Você está muito séria. Vejo que ainda me desaprova. Mas deixe-me chegar ao ponto. Em janeiro último, livre de todas as amantes... num estado de espírito sombrio e amargurado, resultado de uma vida inútil, errante e solitária... corroído pela desilusão, amargamente disposto contra todos os homens e especialmente contra toda a raça das mulheres (pois comecei a considerar um mero sonho a ideia de uma mulher inteligente, fiel e amorosa), chamado de volta pelos negócios, voltei para a Inglaterra.

“Numa tarde gelada de inverso, estava cavalgando perto da mansão de Thornfield. Que lugar abominável! Não esperava paz... nem prazer ali. Num barranco da estrada de Hay, vi uma figurinha quieta, sentada sozinha. Passei por ela tão negligentemente como passei pelo salgueiro desfolhado do outro lado. Não tive nenhum pressentimento do que ela viria a ser para mim; nenhum aviso interior de que o árbitro de minha vida... meu gênio para o bem ou para o mal... esperava ali, num disfarce humilde. Não sabia disso, mesmo quando, por ocasião do acidente de Mesrour [o cavalo que Rochester monta], ela veio e distintamente me ofereceu ajuda. Que criatura delgada e infantil! Era como se um milheiro saltitasse a meus pés e propusesse me carregar em suas minúsculas asas. Fui rude, mas aquela criatura não ia embora; ficou a meu lado com estranha perseverança e olhava e falava com uma espécie de autoridade. Eu devia ser ajudado, e por aquelas mãos. E ajudado eu fui.

“Quando pressionei seu frágil ombro, algo novo... uma seiva e uma sensação frescas... penetraram em meu corpo. Foi bom que eu já viesse a saber que essa fada devia voltar para mim... que pertencia à minha casa lá embaixo... caso contrário não teria podido vê-la fugir de minhas mãos e vê-la desaparecer atrás da sombria cerca-viva, sem uma singular mágoa. Ouvi quando chegou em casa à noite, Jane, embora você provavelmente não soubesse que pensava em você e a aguardava. No dia seguinte, a observei escondido por meia hora, enquanto você brincava com Adele no corredor. Lembro-me de que nevava muito e você não podia sair. Eu estava em meu quarto, com a porta entreaberta; podia ouvir e observar. Adele reclamou sua atenção por algum tempo; ainda assim, imaginei que seus pensamentos estavam em outro lugar, mas foi muito paciente com ela, minha pequena Jane. Conversou com ela e a distraiu por muito tempo. Quando, finalmente, Adele a deixou, você entrou em profundo devaneio. Passou a caminhar vagorosamente pelo corredor. Vez por outra, ao passar pela janela, lançava um olhar para fora, para a densa neve que caía; ouvia o vento silvando e voltava a caminhar suavemente e a sonhar. Acho que aquelas visões diurnas não eram tristes. Havia ocasionalmente uma agradável luz em seu olhar, uma suave animação em seu semblante, que revelavam que suas rumações não eram amargas, raivosas, hipocondríacas. Seu olhar revelava antes as doces reflexões da juventude, quando o espírito acompanha com asas voluntariosas o voo da esperança na direção de um céu ideal. [...] (Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, p. 333-334)

Como dissemos antes, *Jane Eyre* é um romance homodiegético, mais concretamente autodiegético, posto que a instância vocal é a protagonista de sua própria narrativa. Contudo, este e outros fragmentos do capítulo XXVII

compõem uma nova diegese dentro da narrativa principal: Rochester é agora um narrador que conta a Jane sua própria vida. Estamos diante do que Mieke Bal chamou de narração *hipodiegética*, “uma narrativa em segundo grau e, portanto, dependente do ato narrativo que lhe dá origem” (POZUELO YVANCOS, 1994, p. 233). Assim, os dez contos que compõem o *Decamerão* de Bocaccio (1353) são narrativas hipodiegéticas em relação à primeira narração, a de dez amigos que se refugiam em uma propriedade rural nos arredores de Florença para fugir da peste. Do mesmo modo, a leitura na venda de Juan Palomeque do romance *O curioso impertinente* transforma-o numa narrativa hipodiegética dentro da diegese principal do *Quixote*.

A narração hipodiegética de *Jane Eyre* possui também um receptor explícito, a própria Jane, como pode ser visto em alguns vocativos e verbos na segunda pessoa (“Jane, por que agora não diz “Bem, senhor?” [...] Vejo que ainda me desaprova”, “Ouvi quando chegou em casa à noite”, “a observei escondido”, “pequena Jane”. A teoria da narrativa denominou de *narratário* ao destinatário explícito de uma narrativa, à instância ou ao ser de papel aos quais se conta a história. Neste caso, o narratário é um personagem de ficção (também são personagens narratários os amigos que escutam os contos do *Decamerão*, e os que assistem à leitura do pequeno romance na venda cervantina), mas muito frequentemente o narratário é tão somente uma enunciação, como o famoso “Vossa mercê” do *Lazarillo de Tormes*, ou o “querido leitor” dos romances galdosianos:

O narratário aparece, pois, como uma entidade fictícia intratextual que só se relaciona com o narrador, como o correlato que funciona como receptor textualmente patente ou latente de sua mensagem, seja este alguém externo à história narrada (narratário extradiegético, identificável com o leitor virtual) ou alguém mencionado na própria história (intradiegético ou ator). (VALLES CALATRAVA, 2002, p. 460)

Mas além de uma narrativa hipodiegética com a presença explícita do narratário, o fragmento nos serve de exemplo de *dispositio* (disposição) temporal. Em relação à ordem, a narração de Rochester configura uma analepse, já que voltamos a acontecimentos anteriores ao momento da ação. Além de um verbo que sublinha o exercício rememorativo e que assinala a

retrospecção (“Lembro-me de que nevava muito”), esta voz hipodiegética reconhece sua incapacidade de se dar conta então da importância do encontro: “Não tive nenhum pressentimento do que ela viria a ser para mim; nenhum aviso interior de que o árbitro de minha vida... meu gênio para o bem ou para o mal... esperava ali [...] ela veio distintamente e me ofereceu ajuda”. Ao manifestá-lo, o próprio narrador está justificando sua analepse, conta-o a Jane – e sobretudo narra a nós, leitores – porque aquela cena de uma fria tarde de inverno não foi trivial em sua vida.

Dá-se a circunstância, além disso, de que este *flashback* evoca um fato que os leitores conhecem desde o capítulo XII, pois ali era Jane quem se referia a seu “fortuito” encontro com Rochester: passeando num dia de inverno pelos arredores de Thornfield Hall, ajuda “um viajante” que caiu do cavalo e lhe oferece a possibilidade de levá-lo à casa onde trabalha. A narradora se ocupa em detalhar sua “tez vigorosa”, seu “rosto moreno, as feições marcantes e as sobrancelhas espessas”, e se encarrega de acentuar “sua aspereza” nas respostas. De modo que a analepse mencionada acima suscita, em relação à frequência, uma narrativa repetitiva: nos é contado duas vezes o que aconteceu uma vez, o primeiro diálogo entre os dois indivíduos. A narrativa repetitiva insiste na importância da cena, mas por sua vez nos permite observar o mesmo fato a partir de outra perspectiva. Com este recurso, corrige-se a incapacidade da voz homodiegética de desfrutar de várias perspectivas, por isso este tipo de analepses são bastante frequentes nas narrativas em primeira pessoa.

O novo ponto de vista que o *flashback* nos proporcionou é valioso para o tecido narrativo, de fato a narrativa repetitiva credencia esta transcendência. Pela primeira vez no romance sabemos como é o verdadeiro Rochester. Desde seu encontro nos arredores da propriedade rural, vimos um tipo mal-humorado, carrancudo, dado a frequentes mudanças de humor (a psiquiatria atual falaria de um comportamento bipolar, o certo é que é um personagem romântico por excelência). Esta analepse serve para justificar sua atitude durante toda a narrativa, e seus feitos terão que ser interpretados como parte de sua rebeldia contra o mundo. É evidente a *conquista da benevolência* ao começar o episódio da queda do cavalo expondo sua amargura: “Em janeiro último, livre de todas as amantes... num



estado de espírito sombrio e amargurado, resultado de uma vida inútil, errante e solitária... corroído pela desilusão, amargamente disposto contra todos os homens e especialmente contra toda a raça das mulheres (pois comecei a considerar um mero sonho a ideia de uma mulher inteligente, fiel e amorosa)”. Atente-se também para a presença considerável de verbos perceptivos e cognitivos que transformam o personagem em refletor: “vi”, “pressenti”, “sabia”, “pareceu-me”, “senti”, “agradou-me”, “observei”, “via você”, “vi você”. Indubitavelmente, queiramos ou não, nos vemos mergulhados no ponto de vista do personagem.

É curioso também a maneira que estas linhas sugerem o processo de namoro entre Rochester em relação a Jane, um sentir que até então era difícil de acreditar devido ao proceder estranho do personagem masculino. Na primeira parte, o narrador hipodiegético utiliza o dêitico de afastamento, os possessivos de 3.<sup>a</sup> pessoa, diminutivos e apelativos carinhosos para se referir àquela que ia ser sua esposa: “uma figurinha”, “um milheiro”, “aquela criatura”, “aquela mão”, “frágil ombro”, “essa fada”. Em primeira instância, nos situam, a mulher longe do enunciador, mas por sua vez nos proporcionam uma imagem de Jane – que é inteligente, fiel e carinhosa – muito próxima à que ela mesma nos forneceu (“Eu sou feia”, chegou a dizer umas páginas atrás).

O narrador trocará a forma de se referir a ela no parágrafo seguinte e utilizará a segunda pessoa; a mudança na enunciação delineia assim o interesse que Rochester começa a sentir pela jovem: “Ouvi quando chegou em casa à noite”, “embora você provavelmente não soubesse que eu pensava em você e a aguardava”, “a observei escondido”, “podia ouvir e observar”.

Embora “a gelada tarde de inverno” e “o mal tempo” pressagiem de forma absolutamente romântica os terríveis avatares que Jane ainda haveria de sofrer, a retrospectiva sobre Eduard Rochester e a narrativa repetitiva nos obrigam a encará-lo de outra maneira. É um personagem com passado, e a passagem do tempo, comum a todos, humaniza o personagem. A dez capítulos do final, o terreno já está fértil para que Jane seja feliz junto a ele. Dizia Santo Agostinho e já é um tópico de outro dos grandes temas da literatura: *amor omnia vincit*, o amor vence tudo.

#### d) A MODALIDADE DISCURSIVA

Quando falamos de modalidade, nos referimos à categoria narrativa mediante a qual se sistematizam as diferentes formas pelas quais o narrador pode contar sua história, à maneira pela qual se molda seu discurso narrativo. No Livro III da *República*, Platão estabelece uma distinção da qual parte toda a teoria narrativa posterior, a de *diegese* e *mimese*. No discurso diegético, o narrador fala por si mesmo, no discurso mimético, cede a palavra aos personagens; o filósofo grego asseverava que na epopeia era possível encontrar exemplos de ambas as modalidades.

No ano de 1920, e a propósito das ficções de Henry James, Percy Lubbock reformulou a ideia platônica e propôs os termos *telling* e *showing*, ainda hoje muito empregados na crítica anglo-saxã. Segundo Lubbock, o *telling* ('contar') implica a presença do narrador "como sujeito enunciador no enunciado, a narrativa contada e filtrada pela voz do narrador" (VALLES CALATRAVA, 2002, p. 554). O *showing* ('mostrar'), ao contrário, "alude à ausência explícita do sujeito da enunciação no enunciado, à cessão direta das palavras aos personagens por um narrador" (*ibid.*). Na mesma década em que Lubbock estabelecia a divergência entre *showing* e *telling*, José Ortega y Gasset afirmava que a história deste gênero literário passa pela progressão do "contar" ao "mostrar", e defende esta última possibilidade. Lemos em seu ensaio *Ideas sobre la novela* (1925):

Se observarmos a evolução do romance desde seus primórdios até nossos dias, veremos que o gênero foi se deslocando da narração pura, que era só alusiva, para a apresentação rigorosa [...]. É necessário, portanto, que vejamos a vida das figuras romanescas e que evitemos nos referir a ela. (*apud* GULLÓN- GULLÓN, 1974, p. 33)

Esta diferença entre o discurso do narrador e o discurso dos personagens sustenta a categoria narrativa da modalidade, e compõe em última instância as bases de toda narração. No estudo de 1973 sobre a ficção romanesca de seu país, Lubomir Dolozel estabelece uma fórmula de citação obrigatória em qualquer estudo sobre a modalidade. Para o teórico checo, o texto narrativo (T) é a soma do discurso do narrador (DN) e do discurso dos personagens (Dp):

$$T = DN + Dp$$

As diferentes modalidades analisadas pelos narratólogos surgem deste esquema, de uma gradação que parte da hegemonia completa do discurso do narrador e culmina na reprodução exata das palavras do personagem. Existem múltiplas tipologias sobre a modalidade, e são vários os teóricos da narrativa que lhe dedicaram estudos (o próprio Dolezel, Brian McHale, Mario Rojas). Aqui vamos simplificar as distintas – e às vezes complexas – modalidades narrativas, e aprofundaremos em três tipos de formas discursivas que tradicionalmente se ensinam aos alunos:

- O *discurso direto*, no qual se reproduz textualmente a alocação de um ou vários personagens: há, portanto, um predomínio absoluto do *showing*, enquanto o texto narrativo se molda mediante a supremacia do Dp. Nesta modalidade, a voz tão somente intervém para introduzir mediante os *verba dicendi* [verbos de elocução/declaração] (“disse”, “respondeu”) as palavras de suas criaturas. Às vezes, os narradores aparentam tanta *invisibilidade* que nem sequer se necessita de verbo introdutório: na famosa narrativa “Os assassinos”, de Ernest Hemingway, construída quase totalmente por meio do estilo direto, os *verba dicendi* desaparecem sempre que o sentido permita deduzir de quem é o discurso. Para Todorov uma das principais funções do discurso direto é a caracterização precisa dos personagens, enquanto “observamos a vida das figuras romanescas”, como diria Ortega. Todorov assevera:

Em todos os romances onde se emprega o estilo direto, encontram-se aspectos semelhantes. As palavras dos diferentes personagens poderiam também descrever o mesmo fato por diversos ângulos; e pela variedade das entonações que pode assumir em suas réplicas, caracterizar superficialmente um personagem. (TODOROV, 1971, p. 53)

- No *discurso indireto* o narrador faz suas as palavras dos personagens. Enuncia-se o conteúdo do discurso destes, seja pela palavra (“disse que”, “respondeu que”) ou pelo pensamento (“pensou que”), mas sem reproduzir textualmente o modo de dicção. Supõe, portanto, um maior predomínio do DN.

- O discurso *indireto livre* consiste na reprodução por parte do narrador do conteúdo da intervenção do personagem e de sua forma expressiva, mas suprimindo todo sinal gramatical que marque referida subordinação (como os *verba dicendi*, ou a conjunção subordinativa *que*). O Dp aparece, portanto, fundido com o DN, pois o narrador *faz suas* as palavras de suas criaturas. Para Dario Villanueva, as marcas linguísticas de sua presença são

o uso do imperfeito do indicativo, a reconversão da pessoa eu na pessoa ele, a afetividade expressiva proporcionada por exclamações, interrogações, léxico, coloquialismos etc., assim como a ausência introdutória dos verbos de elocução/declaração. (VILLANUEVA, 1989, p. 187)

O estilo indireto livre foi muito estudado pela teoria literária, como modo elocutivo inerente à ficção. Käte Hamburger afirma a propósito do curioso comportamento das formas verbais em literatura que o “único lugar gramatical possível [do discurso indireto livre] encontra-se na narrativa, é o único que chega a desvelar por completo a lei paradoxal dos tempos gramaticais” (HAMBURGER, 1995, p. 68).

### *Modalidade discursiva: um exemplo de análise*

Estas três modalidades narrativas têm plena autonomia na ficção, e muito frequentemente se combinam para *contar* ou *mostrar* no mundo romanesco. O romance *Naná* (1880) de Émile Zola nos oferece numerosíssimos exemplos do estilo indireto livre, e a conjunção deste tipo discursivo com os outros dois acima referidos. O fragmento seguinte, no qual a protagonista dialoga com seu protetor mais poderoso, o conde Muffat, torna-se um bom exemplo da mestria do escritor naturalista ao usar esta modalidade:

[...] Naná apareceu. Saltara o leito, tendo tido apenas tempo de vestir uma saia, os pés nus, os cabelos soltos, a camisola amarrotada e rasgada, na desordem de uma noite de amor.

– O quê! Tu outra vez! – exclamou ela, muito vermelha.

Naná viera, sob o azorrague da cólera, para o despedir, ela própria, porta afora. Mas ao vê-lo tão lastimoso, tão acabado, sentiu um último rasgo de piedade.

– Não há dúvida de que estás lindo, meu caro – tornou ela com mais doçura.

– Então o que há?... Hein? Espreitaste-os, atormentaste-te?

Ele não respondia, tinha o ar de uma rês abatida. No entanto, ela percebeu que lhe faltavam ainda provas; e para o consolar:

– Vês, afinal eu me enganava. A tua mulher deve ser honesta, palavra de honra!... Agora, meu pequeno, é preciso entrares em tua casa e deitares-te. Bem precisas.

Ele não se mexeu.

– Vamos, vai-te embora. Não te posso ter aqui... Ou tens talvez a pretensão de ficar, a estas horas?

– Sim, vamos deitar-nos – balbuciou ele.

Ela reprimiu um gesto de violência. A paciência lhe faltava. Estaria ele idiota?

– Vamos, vai-te embora – disse ela pela segunda vez.

– Não.

Então, ela rompeu em injúrias, exasperada, revoltada.

– Fazes-me nojo!... Não percebes que eu estou farta de ti até a raiz dos cabelos? Vai ter com a tua mulher, que te engana... Sim, ela te atraiçoa; sou eu quem o diz, agora... Vamos, que mais queres? Não vais deixar-me?

Os olhos de Muffat encheram-se de lágrimas. Juntou as mãos.

– Deitemo-nos!

Naná perdeu a cabeça, estrangulada de súbito por soluços nervosos. Abusavam dela, afinal! Que tinha ela com aquelas histórias? Certamente ela pusera o maior cuidado possível ao fazê-lo sabedor, por gentileza. E queriam-lhe fazer pagar as diferenças! Não, isso é que nunca! Era bom ter coração, mas não tanto.

– Com mil raios! É demais – praguejou ela, batendo com o punho nos móveis. – E então! Eu que fazia tudo para me portar bem, eu que queria ser fiel... Mas, meu caro, amanhã estaria rica, se dissesse uma palavra.

Ele levantou a cabeça, surpreendido. Nunca pensara naquela questão de dinheiro. Se ela testemunhasse um desejo, ele o realizaria imediatamente.

Toda a sua riqueza era dela.

– Não, já vens tarde – replicou ela raivosamente. – Eu gosto dos homens que dão sem que a gente lhes peça... Não, tu vês, agora, mesmo que fosse um milhão por uma só vez, eu o recusaria. Acabou-se, tenho outra coisa ali... Vai-te, ou não respondo por mim. Farei um disparate. (Émile Zola, *Naná*, p. 204-206)

*Naná* pertence à série de *Los Rougon-Macquart*, um conjunto de vinte romances escrito por Zola entre 1871 e 1893. Com eles o autor francês pretendia aprofundar, a partir dos postulados naturalistas, em todos

os aspectos da vida humana, incluindo os males sociais. *Naná* é a obra dessa série que aborda a prostituição; a protagonista é uma atriz de variedades a quem seus protetores sustentam, em sua maioria homens da nobreza que trocam favores sexuais por dinheiro. A hipocrisia circunda o mundo de Naná, que se nivela com a alta sociedade e leva uma vida luxuosa até sua derrocada: ao final morrerá sozinha e pobre num hotelzinho barato de Paris.

O texto recupera o instante em que o conde Muffat, um homem muito religioso, enfeitiçado pela beleza da jovem, constata que sua mulher lhe é infiel. Essa mesma noite, volta com Naná, que lhe havia sugerido a notícia, mas a encontrará com “os pés nus, os cabelos soltos, a camisola amarrotada e rasgada, na desordem de uma noite de amor”: ela já tem nova companhia.

Trata-se de um momento de clímax do romance. Situado exatamente na metade da obra – pertence ao capítulo VII dos quatorze que a compõem –, a rejeição de Naná em relação ao conde Muffat vai marcar o lento declinar da protagonista. Até este fragmento, a focalização do longo capítulo centrou-se no personagem masculino: nós, leitores, o acompanhamos na dantesca noite que desmascara o adultério da condessa. No entanto, ao chegar na casa de sua amante, porque Muffat também é adúltero (“Naná apareceu”), muda o ponto de vista. Agora o refletor é a mulher, tal e como manifesta a presença de verbos de percepção e cognição com Naná como sujeito: “ao vê-lo”, “sentiu”, “ela compreendeu”. Esta *visão com* se verá refletida, já o veremos, na seleção da modalidade discursiva.

Enquanto categoria narratológica do tempo, nos encontramos diante de uma *cena*, pois existe equivalência entre o tempo da história e o tempo do discurso. A seleção temporal revela, de certa maneira, a importância do momento para o desenlace: pelas consequências que acarreta o encontro entre Naná e Muffat, parece adequado empregar este tipo de duração. Muito certamente, como leitores, não lhe teríamos conferido o mesmo valor a esta parte da trama se tivesse aparecido reduzida a um *sumário* (do tipo “Muffat voltou à casa de Naná e ela se aborreceu porque havia outro homem”), ou se tivesse sido suprimida (mediante uma *elipse*).

A nosso ver, o mais significativo da cena é a forma pela qual Zola combinou as três modalidades discursivas acima resenhadas. Como se terá percebido, predomina o estilo direto: há onze intervenções no fragmento, respeitando os ditames do *showing* que preconizarão alguns romancistas umas décadas depois. Atente-se, além disso, que em muitas delas desapareceu o *verbo de elocução/declaração* (há somente cinco: “gritou”, “acrescentou”, “balbuciou”, “repetiu”, “repetia”, porque, ao invés do uso naturalista, o narrador preferiu ocultar-se o mais possível e deixar que suas criaturas se desmascarassem.

E a verdade é que a verossimilhança do discurso direto está no fato de os próprios personagens moldarem a si mesmos. Por um lado, vemos uma Naná que vai mudando a nuance de suas palavras durante a conversa, e passa da lástima (“acrescentou com doçura”) à ira. Por outro, Muffat revela-se como um ser incapaz de proferir qualquer palavra (“ele não respondia”), e quase sempre responde com monossílabos: “Sim – balbuciou”, “Não”, “Não me expulsa”. É impressionante que a oferta de Muffat, no final do fragmento, expresse-se em discurso indireto (“Se ela testemunhasse um desejo, ele o realizaria imediatamente. Toda a sua riqueza era dela”). O fato de que o narrador assuma suas palavras – a ausência de uma longa fala de Muffat na cena – transborda na sensação de desconcerto e desamparo que nos transmite o conde.

Em contrapartida, o discurso de Naná está repleto de interrogações, exclamações e expressões exortativas que revelam sua raiva, mas também sua autoridade sobre seu interlocutor: “O quê! Tu outra vez!”, “Vês, afinal eu me enganava!”, “vai-te embora”. Atente-se também que a alocação da prostituta contém traços da linguagem coloquial, como o tratamento familiar de tu: “Não há dúvida de que estás lindo”), a presença de interjeições (“Hein?”, “Vamos, vai-te embora!”) ou os apelativos carinhosos (“meu caro”). O diálogo de Naná mostra a confiança que mantém com o homem, mas também a absoluta resolução desta mulher com seus clientes.

Por outro lado, a focalização interna sobre o personagem feminino possui uma notável repercussão sobre a modalidade discursiva, já que favorece a presença do estilo indireto livre. Como dissemos antes, o indireto livre funde as palavras do narrador com as do personagem, e provavelmente

o fato de que a voz heterodiegética se introduza na mente de Naná (curiosamente, por meio do estilo indireto, a meio caminho entre o direto e o indireto livre: “*percebeu que* lhe faltavam ainda provas”) propicia o salto até esta modalidade diegética. São dois os momentos do texto em que aparece o indireto livre; a primeira vez, trata-se de uma intervenção breve na qual escutamos a mente de Naná (“Estaria ele idiota?”), a segunda, é um longo parágrafo no qual a mulher, exasperada, revela seu raciocínio peculiar:

Abusavam dela, afinal! Que tinha ela com aquelas histórias? Certamente ela pusera o maior cuidado possível ao fazê-lo sabedor, por gentileza. E queriam-lhe fazer pagar as diferenças! Não, isso é que nunca! Era bom ter coração, mas não tanto.

Conforme o leitor pode comprovar, ambos fragmentos cumprem com todos os traços que assinalamos como próprios do indireto livre: há ausência de verbos introdutórios, predomina o imperfeito do indicativo (“abusava”, “importava”, “pretendia”, “tinha”), a primeira pessoa foi substituída pela terceira nos pronomes e possessivos (“dela”, “ela tinha”, “por gentileza”), os dêiticos são de distância (“aquelas histórias”) e se mostra afetividade expressiva mediante o uso de frases feitas (“pagar as diferenças”, “por gentileza”), exclamações e interrogações retóricas.

Entretanto, para que a instância vocal utiliza o estilo indireto livre, por que seleciona esta modalidade? Em princípio, o fato de que o narrador faça as palavras do personagem como suas implicaria certa concordância do primeiro com o segundo; mas pode acontecer, como é o caso, que o estilo indireto livre oculte certa pretensão distanciadora (senão irônica) por parte da voz. Pensemos que por meio deste tipo de discurso estamos vendo uma Naná que chama de “idiota” a seu protetor, que considera que se abusa dela (quando todos os dados apontam o contrário), que se acredita “com bons antecedentes” e “bom coração”. Ao lado de tais pensamentos, o narrador heterodiegético nos mostra alguém que no estilo direto se manifesta sem nenhum escrúpulo: “Eu gosto de homens que dão sem que a gente lhes peça... Não, tu vê, agora, mesmo que fosse um milhão por uma só vez, eu o recusaria. Acabou-se, tenho outra coisa ali...”. Ao leitor custará sentir simpatia em relação a uma mulher assim. O estilo indireto livre torna-se,



pois, uma nova maneira de desvelar a quem, como fica patente em outras partes da obra, na realidade, é vítima de um sistema no qual impera uma moral dupla.

Fomos vendo ao longo destas páginas que o romance é uma máquina de engrenagens perfeitas. Ler de forma profunda implica decompor essa máquina em partes, e supõe um modo silencioso e muitas vezes ignorado de perpetuar o reinado do romance. Assim pensava Virginia Woolf (2019, p. 29), e assim o expôs al final do ensaio “Ficção moderna”. São as palavras de uma grande romancista, mas também de alguém que lê e analisa suas leituras:

[...] E, se pudermos imaginar a arte da ficção bem viva e presente em nosso meio, ela mesma há de pedir sem dúvida que a provoquemos com transgressões, como pedirá que a respeitemos e amemos, pois assim sua juventude se renova e sua soberania estará garantida.

#### BIBLIOGRAFIA BÁSICA<sup>21</sup>

##### *Estudos*

- BAJTIN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra, 1985.
- BAQUERO GOYANES, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia, 1995.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996.
- GULLÓN, Germán y GULLÓN, Agnes. *Teoría de la novela*. Madrid: Taurus, 1974.
- HAMBURGER, Kate. *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995.
- JAMES, Henry. *A arte do romance*: antologia de prefácios. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

---

<sup>21</sup> A bibliografia compõe-se somente das obras citadas nesta segunda parte. Para a bibliografia geral, vide a primeira parte deste estudo, em *Per Abbat*, I (2006), p. 35-60.

- LOTMAN, Iuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982.
- POZUELO YVANCOS, José María. Teoría de la narración. *In:* VILLANUEVA, Darío (coord.). *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus, 1994, p. 219-240.
- TODOROV, Tzvetan. Las categorías del relato literario. *In:* BARTHES, Roland *et al.* *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 157-186.
- TODOROV, Tzvetan. *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta, 1971.
- VALLES CALATRAVA, José Rafael (dir.). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia, 2002.
- VILLANUEVA, Darío. *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar, 1989.
- WOOLF, Virginia. Ficção moderna. *In:* WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. Tradução de Leonardo Fróes. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.
- Edições das obras literárias citadas*
- BAROJA, Pío. *La lucha por la vida (I). La busca*. Madrid: Bibliotex, 2001.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Lafonte, 2019.
- CALVINO, Italo. Seis propuestas para el próximo milênio. Traducción de Aurora Bernárdez y César Palma. Madrid: Siruela, 1988.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Edición de Jacques Joset. Madrid: Cátedra, 1996.
- HAMMET, Dashiell. *O falcão maltês*. Tradução de Cândida Villalba. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.
- LANDERO, Luis. *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets, 1990.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *Misericordia*. Edición de Luciano García Lorenzo. Madrid: Cátedra, 1999.
- ZOLA, Émile. *Naná*. Tradução de Roberto Valeriano. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

III

O ROMANCE EM SEGUNDA PESSOA: ANÁLISE  
ESTRUTURAL\*

\* YNDURÁIN, Francisco. La novela desde la segunda persona: análisis estructural. In: YNDURÁIN, Francisco. Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1969, p. 215-239.  
Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/clasicos-modernos-estudios-de-critica-literaria/>>. Acesso em: 04 out. 2020.

Estas linhas têm por objeto uma certa estrutura romanesca, aquela que resulta de empregar a segunda pessoa gramatical *tu* para um relato atribuído à *persona ficta* (“pessoa ficcional”), *eu*. Não aspiro traçar o curso histórico do procedimento, embora não renuncie tampouco a uma breve exploração de antecedentes possíveis, pondo, em contrapartida, minha maior atenção no romance atual.

Esta análise é sobre estruturas, de organização do relato a partir do ponto de vista do narrador, e se emprega o termo de “estrutura” com a menor carga possível de sentido esotérico e nem de nenhuma escola. Já se sabe que tanto em linguística como na etnologia, na psicanálise e na ciência literária a palavra, e mais ainda o adjetivo “estrutural”, cobrem vários métodos e campos<sup>22</sup>. De minha parte, e sem mais detalhes, proponho-me fazer de minha análise algo na linha aristotélica, tão cheia de possibilidade, apesar dos aristotelismos de escola. Alfonso Reyes pôde encabeçar com este título, *Estructura de la tragédia*, a interpretação atualizada do velho teorizador; teorizador, e não prescritivista<sup>23</sup>.

É o caso que quando observamos o ponto de vista a partir do qual uma história de ficção é composta, descobrimos que, quase sempre, a história se refere a uma terceira pessoa ou, em todo caso, a uma primeira, ambas fictícias, sem que me interesse agora o grau de ficção ou autobiografismo, nem os demais recursos para fazer progredir a narrativa a partir da pessoa respectiva, nem outras particularidades do artifício narrativo. O que tem sido muito menos frequente, e mesmo raríssimo, é a narração na segunda em função da primeira, um *tu*, desdobramento reflexo do *eu*.

---

<sup>22</sup> Entre muitos outros estudos, vide, para as ciências humanas, A. G. Handricourt: “Méthode Scientifique et Linguistique Structurale”, *L'Année Sociologique*, 1959, III. Também, *Sens et usages du terme structure, dans les Sciences Humaines et Sociales*, Mouton & Co., La Haye, 1962. Não interessa, do meu ponto de vista, o capítulo de G. Goldman sobre a estrutura do romance, em seu *Pour une Sociologie du Roman*. R. Wellek, em seus *Concepts of Criticism*, Yale, I. P., 1965, afirma que se podem recolher mais de uma centena de definições de *structure* (*estrutura*). Ver agora J. Cruz Cruz: *Filosofía de la estructura*, Pamplona, 1967.

<sup>23</sup> Refiro-me a *La crítica en la edad ateniense*, México, 1941, página 277, quando a palavra ainda não havia adquirido tanta variedade de sentidos.

Até onde eu saiba, o primeiro romance escrito inteiramente nesta perspectiva é *La modification* [*A modificação*], de Michel Butor, publicado em 1957<sup>24</sup>. Deste romance – prêmio Théofraste-Renaudot, escrito aos trinta anos, e seu terceiro livro – não nos interessa, agora, mais que essa técnica. Mas convém recordar, ou indicar, que a fábula romanesca trata da viagem, de trem, de Paris a Roma de alguém que parte, deixando sua mulher, em busca de sua amante. Durante a viagem, observado com rara meticulosidade, sempre a partir de um *vous* (tu<sup>25</sup>), que é o protagonista, a decisão inicial vai se modificando em virtude de um processo psicológico formado de evocações, antecipações, reflexões e evasões fantásticas, a tudo isso assistimos a partir de um ponto de vista privilegiado que é o sujeito. Só que, mais que tudo isso, resulta objeto de autoanálise, pois sempre é o *vous* (“tu”) quem sente, pensa etc. “Puseste o pé esquerdo sobre a ranhura de cobre e com teu ombro direito tentaste em vão empurrar um pouco mais o batente da porta corrediça” (BUTOR, 1958, p. 31). Assim começa o romance, e já não abandonará esta perspectiva, que pela dupla possibilidade

---

<sup>24</sup> Disso já me havia ocupado, embora não com atenção particular ao procedimento narrativo, em dois estudos: “Para la estética del *nouveau roman*”, *Rev. de Ideas Estéticas*, núm. 86, 1964, e em “Sobre el *nouveau roman*”, *Rev. de Filología Moderna*, Madrid, do mesmo ano.

<sup>25</sup> N. T. Esse pronome pode ser traduzido em português por “o/a senhor/a, os/as senhores/as, você/s” e ainda por “vós”. Na tradução brasileira desse romance, segundo Maicon Tenfen (2007, p. 95), uma das novidades percebidas pelo leitor é “[...] o uso dos pronomes pessoais ao longo do texto. Com exceção de pequenos trechos nos quais o discurso indireto livre impõe a primeira pessoa no interior dos parágrafos, toda a narrativa é pontuada pela utilização da segunda pessoa do plural, no caso do original francês, ou da segunda do singular, no caso da versão em língua portuguesa (Oscar Mendes, o tradutor, resolveu adotar esse procedimento por causa do pouco uso que o “vós” tem no Brasil). A[o] contar que o nome do protagonista só nos será revelado depois de umas cem páginas de leitura, Michel Leiris, no prefácio inscrito também na edição brasileira, explica que “és tu mesmo, leitor, que o romancista parece pôr delicadamente em causa e bastam algumas rápidas olhadelas às linhas impressas, enquanto manejas a espátula que vai cortando as folhas do livro, para que te sintas diante de um convite, senão de uma intimação” (BUTOR, 1958, p. 7).

Espalhado que se encontra em meio a orações e períodos propositadamente longos e hipnotizantes, parece que a função primordial do pronome “tu”, não obstante a novidade estilística, é fazer com que o leitor se identifique o mais possível com esse personagem central (e quase único do livro) que é apresentado, ou que se vê apresentado por um narrador mais do que onisciente, enquanto empreende uma viagem de trem, ao que parece a mais importante de sua vida.”

significante do idioma pode referir-se tanto a um singular como a um plural, ou ao que chamaríamos, com termos de Benveniste, um plural inclusivo, inclusivo de *tu e ela*, como se diz do *nous (nós)* inclusivo, referido a *tu e eu*, em face do exclusivo *nous*, igual a *eu* e os demais. (O termo inclusivo/exclusivo poderia, e não sem razão, empregar-se com sentido inverso, se pensarmos que a inclusão é mais normal quanto mais abrangente, e ao contrário).

O caso é que em mais de uma ocasião o autor se apoia nessa ambivalência do *vous* (tu) para fazer-nos passar a partir de um singular dual, que compreende a amada: “Quando deixaste o restaurante dos Três Degraus onde almoçaste [...], fazia um tempo admirável; não fosse a frescura do ar, ter-se-ia ainda podido acreditar estar no mês de agosto: a Fonte dos Rios fluía ao sol” (p. 156, ed. 10/18, Paris [1962] BUTOR, 1958, p. 106). Aqueles que entraram são Cécile e o narrador.

O ponto de vista atende a campos de índole muito diversa, desde o minucioso das sensações minúsculas e triviais (“olhas a constelação de minúsculas estrelas de papel côm de rosa ou de papelão pardo que acabam de ser recortadas dos bilhetes” BUTOR, 1958, p. 142), com a exatidão e precisão das sensações às quais nos acostumou o *nouveau roman*, e que lhe há valido a denominação de “escola do olhar”. Mas sem deixar de atender, como se disse, a um complexo entrecruzamento de recordações e antecipações, de pensamento e sentimento, de fantasia que nos mostram, talvez, a um mundo de maravilhas. Em resumo, todo um conteúdo de consciência em diferentes níveis e a partir de distintos enfoques.

Se levarmos em conta que Butor é tudo menos um improvisador, será conveniente tratar de obter sua justificativa, ou motivos para construir assim seu romance. Com efeito, ele tem um ensaio, “O uso dos pronomes pessoais no romance” (incluído em *Repertoire*, II, da ed. de Minuit, 1964, com outros estudos e notas, a partir de 1959, sem datar cada um), onde se interroga sobre o nível de consciência em que seus conteúdos tenham podido passar a linguagem. De acordo com ele, no exame do monólogo interior não se pode contar mais que o captado no mesmo momento em que se conta: nos encontramos, pois, diante de uma consciência fechada. (Digamos que toda *La modification* está num presente coincidente com o

narrar, embora nele se baseiem esperanças e recordações.) E segue Butor: “A leitura apresenta-se como o sonho de uma violação, à qual a realidade se recusaria constantemente” *op. cit.* p. 65). Para conseguir abrir essa consciência, propõe a segunda pessoa, que seria no romance aquele a quem se conta sua própria história. E é porque há alguém a quem se conta sua própria história, algo sobre si mesmo que ele desconhece ainda, ao menos no nível da linguagem, motivo pelo qual pode se organizar um relato em segunda pessoa, que resultará, por conseguinte, um relato “didático”. Sempre que se quiser descrever um progresso da consciência e o nascimento da linguagem, a segunda pessoa é a mais indicada.

Achamos de pouquíssima utilidade outro estudo do livro citado, “Pesquisas sobre a técnica do romance” e, por outro lado, ele voltou a tratar daquela técnica em uma entrevista com Paul Guth (*Le Figaro Littéraire*, no. 607, 7-XII-57): “A história absolutamente tinha que ser feita do ponto de vista de um personagem. Como se trata de uma tomada de consciência, o personagem não deve dizer eu. Eu precisava de um monólogo interior abaixo do nível da linguagem do próprio personagem, em uma forma intermediária entre a primeira e a terceira pessoa. Isso me permite descrever a situação do personagem e a maneira como a linguagem nasce nele.” A intenção do autor está claramente formulada. Mas cabe perguntar-se se em *La modification* (*A modificação*) ocorre isso que buscou. Tememos que não. A linguagem brota num grau de plenitude e de lucidez muito diferente que o de um estado nascente (*status nascens*), sem hesitações ou tentativas. O *vous* (*tu*) com o qual o viajante de Paris-Roma tece seus conteúdos de consciência não oferece desnível nem distância apreciável entre a tomada de consciência e o traslado em termos de palavra, nem sequer há uma adaptabilidade graduável, segundo seja, mais ou menos profundas ou superficiais suas vivências. Tampouco se percebe a passagem a partir de uma linguagem primária até a dimensão artificialmente literária. O desdobramento reflexo nos força a um grau de ilusão menos natural que aquele a partir das outras duas pessoas. No entanto, em qualquer caso, vale a pena recolher essa intenção, inteligente, que leva em conta o fenômeno da escritura, não menos que o da leitura, talvez pressionado por uma necessidade de verossimilitude. O certo é que Butor não insistiu, até hoje,

neste enfoque, e isso que não deixou de experimentar em novas formas de narrativa, *Mobile, San Marco, 6.810.000 litres, Portrait de l'artiste en jeune singe*, entre outras. Como muito bem viu Sartre, a disposição do leitor ao começar um romance, não é diferente daquela que o espectador de teatro tem ao se levantar a cortina. Em nome da realidade, ou da verossimilitude realística, o recurso não tem justificação. Por outro lado, a rigorosa monotonia do enfoque não faz o relato ganhar em amenidade, ou agilidade. A persistência adquire a rigidez de fórmula, que se aplica a todo acontecimento.

Os críticos se ocuparam muito pouco da descoberta de Butor, e muito menos os não franceses. Não o conhecem, Paul West, em *The Modern Novel* (Londres, 1963), embora trata do *nouveau roman* (do qual diz: “parece escrito expressamente para críticos teorizarem sobre ele”, p. 201, e referindo-se a *La Jalousie (O Ciúme)*, de Robbe-Grillet). Tampouco aparece menção em Miriam Allot, *Los novelistas y la novela* (trad. esp. – da obra publicada na Inglaterra, 1960 –, Seix Barral, 1966). Nem na obra de Jacques Souvage, *An Introduction to the Study of the Novel* (Gent, 1965), nem nos dois mil e quinhentos títulos de sua *Systematic Bibliography for the Study of the Novel* (páginas 103-24, *op. cit.*). Nada dizem R. Scholes e R. Kellog, em sua *The Nature of Narrative* (Oxford, Univ. Press, 1966). Para Kléber Haedens é muito difícil escrever uma obra como *La isla del tesoro (A ilha do tesouro)*, “pelo contrário é fácil de escrever *La modification* ou *Degrés*” (*Paradoxe sur le roman*, Grasset, Paris, 1964, p. 165). Finalmente, Wayne C. Booth, em sua *Rethoric of Fiction* (Univ. of Chicago Press, 1961), decide: “As tentativas de usar a segunda pessoa nunca foram muito bem-sucedidas, mas é espantoso como é realmente pequena a diferença que faz até esta escolha. Quando, ao princípio de um livro, me dizem, “Puseste o pé esquerdo ... Deslizas por uma frincha estreita ... Os teus olhos estão entreabertos ...”, a ausência radical de naturalidade é, durante um certo tempo, uma distração. Mas ao ler *La Modification*, de Michel Butor (Paris, 1957), de onde extraí esta abertura, é surpreendente a rapidez com que somos absorvidos no “presente” ilusório da história, identificando a nossa visão quase tão completamente com o “você” como com o “eu” e “ele” de outras histórias” (*A retórica da ficção*, Lisboa: Arcádia, 1980, p. 166).



Direi, todavia, que o romance é excelente a partir de outros pontos de vista, que agora não me concerne tratar. E apontarei, o que já foi observado, a distância entre a intenção do autor e sua realização. Desta vez, ao menos, não temos que especular para reconstruir essa intencionalidade, sem incorrer, creio, na falácia intencional.

Parece muito provável que tenha sido a influência de Butor, seu exemplo em todo caso, incitação para que o mexicano Carlos Fuentes – um dos três ou quatro mais notáveis romancistas jovens hispano-americanos – tenha adotado o tipo de narração a partir de um *tu* que representa a primeira pessoa do narrador. Refiro-me ao romance *La muerte de Artemio Cruz* [*A morte de Artemio Cruz*] (Fondo de Cultura Económica, México, 1962). No entanto, aqui a narração é mais complexa que em Butor, e mais ambiciosa de tempo e sentidos, embora agora não nos solicitem a atenção estes outros aspectos. O personagem central, que dá título à obra, em transe pré-agônico evoca sua longa e frustrada vida – desde 1889 até os tempos atuais. Cada capítulo, alternativamente, é narrado partindo do *eu*, do *tu* e do *ele*<sup>26</sup>. Nos três casos trata-se do mesmo personagem, claro, e são como outros tantos enfoques de uma variadíssima gama de aventuras. Os trechos em que se emprega o *eu* (assim se imprime sempre o pronome respectivo que encabeça cada capítulo), talvez os mais belos, coincidem com o presente do que é narrado, estão atualizados e se compõem de monólogos interiores, na sua maior parte. *Tu* e *ele* servem para retroceder ao passado, para evocações, e o primeiro, naturalmente, para reflexões. O desdobramento do personagem não está em relação com o distanciamento temporal com respeito ao presente, representado escalonadamente por eu, tu, ele; mas supõe uma camada tripla ou triplo estrato da personalidade. Os fatos menos confessáveis, os pontos negros de sua vida ficam na distância da terceira pessoa. Em todo caso, a debilidade de uma mente doente, às portas da morte, favorece o confuso estado de consciência. A identidade do eu aparece

---

<sup>26</sup> N. T. Esse procedimento também é empregado no romance *El mundo alucinante* [*O mundo alucinante*], do cubano Reinaldo Arenas. Para mais informações a esse respeito, vide: BOTOSO, Altamir. Variações do foco narrativo em *El mundo alucinante*. *InterteXto*, v. 5, n. 1, 2012, p. 1-15.

como a superposição de “tu, Artemio Cruz, ele”, e a pessoa sofre da ruptura entre os diversos eus que foram, alguns, francamente reprováveis. Por isso, num momento se diz: “Detestar-me-ás por lembrá-lo” (p. 33, *op. cit.*), ou mais adiante ao se perguntar “Quem sou eu?”, não sabe “se ele sou eu... se tu foste ele... se eu sou os três...” (p. 315).

Que haja uma lembrança e até mesmo uma incitação do *tu*, parece-me quase indiscutível, pois além desta utilização do *tu* (não estamos na área do voseo<sup>27</sup>), Fuentes serviu-se de certos hábitos de pontuar que aparecem em *La modification* e em *Emplois du temps*, como a vírgula e o parágrafo, os dois pontos e o parágrafo, menos frequente no nosso [sistema de pontuação]. Como tantas outras vezes, a influência é mais uma revelação, e Fuentes tratou do deslocamento da pessoa com um procedimento mais bem sucedido. Por outro lado, e isto me parece muito considerável, a linguagem no romance mexicano costuma ter os graus de lucidez correspondentes aos três níveis, se vê brotar, às vezes, numa zona subliminar da consciência, por tentativas, como os balbucios, ou se reitera obsessivamente, como absurdos, ou têm a mais nítida formulação da lucidez plena. (Não seria errado pensar em recordações, por outras razões, de *As I Lie Dying*, de Faulkner, ou *Cuando voy a morir*, o excelente primeiro romance de Ricardo Fernández de la Reguera.) A sobriedade do francês, seu classicismo no planejamento e desenvolvimento, tão rigorosos, romperam-se na forte diversidade vitalista, algo quase dionisíaco, frente ao apolíneo<sup>28</sup>.

Muito notável é a maneira com que Luis Martín Santos, o malfadado e genial autor de *Tiempo de silencio* (1.<sup>a</sup> ed. 1962) chega ao manejo do

---

<sup>27</sup> N. T. Em espanhol, o voseo ocorre quando utilizamos o pronome vos em vez do pronome tu na segunda pessoa do singular. Está presente em países hispano-americanos como Bolívia, Costa Rica, Chile, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicarágua, Colômbia, Cuba, Equador, México, Panamá, Peru, Porto Rico e Venezuela. Para mais informações, vide o site: <https://espanholsemfronteiras.com.br/el-voseo-em-espanhol/>. Acesso em: 19 dez. 2020.

<sup>28</sup> No seu romance mais recente, *Cambio de piel* (Buenos Aires, 1967), o narrador-testemunha dirige-se em segunda pessoa às mulheres do relato. Outro curioso jogo na estratégia do ponto de vista. Novamente emprega o *tu* narrativo em *Aura*, conto fantástico (México, 1962). Não está claro para mim que a oposição *eu/tu* seja um equivalente do *ego/id*, como aponta o crítico de TLS, a propósito do primeiro romance de Fuentes.

ponto de vista pessoal que estamos analisando. Surge como algo necessário, normal, no largo monólogo interior que o triste herói ruma na prisão até onde o levou uma absurda concatenação de eventos, joguete de um destino adverso. Ao repassar todos os antecedentes, a tensão dá lugar à trivialidade de rabiscar um desenho na parede: uma sereia: “Sempre fui um péssimo desenhista [...] Ela não é uma sereia comum. Daqui, deitado, a sereia pode olhar para mim. Tu estás bem, estás bem. Nada pode acontecer contigo porque tu não fizeste nada. Nada pode acontecer contigo. Eles têm que perceber que tu não fizeste nada. É claro que tu não fizeste nada.” E continua nesse enfoque, que alterna com o *eu*: “Tu não a mataste. Ela estava morta. Eu a matei [...] Eu não a matei. Ela já estava morta. Eu não fui” (p. 172 a 180. da 2ª ed., de 1965). E, novamente, ao ir a Madri e contemplar a sua nova vida no campo, noutra monólogo, muito inteligente e proveitosamente sustentado, o *tu* regressa: “Porque se desesperar se se continua a amar-se em silêncio e as rosas continuam sen... as rosas? ... aji. Tu poderás caçar perdizes, poderás caçar perdizes muito gordas quando os campos já estejam semeados ... poderás jogar xadrez no cassino. Sempre gostaste de xadrez. Se não jogaste xadrez é porque não tiveste tempo.” Esses casos têm, repito, uma justificativa funcional e surgiram com perfeita naturalidade, sem o menor indício de receita oportunista.

Outro escritor de fala espanhola, e espanhol, Segundo Serrano Poncela, voltou a se servir do mesmo enfoque pessoal, em seu romance *Habitación para hombre solo* (Barcelona, 1964), obra que passou despercebida, coisa rara, para a crítica. O romance consta de três partes, a primeira é uma narração em *tu*; uns poemas, a segunda, e a última, uma longínqua recordação em terceira pessoa que se referem ao mesmo personagem, vagamente retrospectivas, e mais afastadas no tempo quase todas. Aquela que nos interessa, especialmente, é a primeira parte, embora as três conspiram para a composição de uma suposta autobiografia a partir de distintos ângulos. (Não trato até que ponto o narrador fictício representa biograficamente Serrano Poncela, tema que se apresenta como muito sugestivo).

Não está muito clara, ou eu não a vejo, a estrutura temporal da narração na primeira parte, a que se organiza a partir da segunda pessoa.

Domina um presente habitual, embora não faltem ocasiões em que se mescle esse tempo com o passado: “Entendias que te perseguia [...] Mas o dia seguinte é outro dia; saís à rua e descobres outra vez [...] Pões a sola do pé na calçada e compreendes [...] Em outros casos costumes [...]” (p. 17). Tampouco falta o tempo passado, sozinho: “Disseste-lhe, sabendo que mentias, que tratavas de conseguir dinheiro [...] para voltar a teu país. A teu país! Bom, claro que mentias” (p. 21). No planeamento do relato, a mobilidade do ponto de vista temporal dá a impressão de querer alternar a evocação com a presença, e sempre na segunda pessoa, à qual o narrador confia um papel fictício, deixando à margem o eu demiurgo que move e reproduz as memórias. Uma mesma experiência, os anos da escola, pode assim nos chegar a partir de um *tu* ou a partir de uma terceira pessoa (p. 72 e 147, respectivamente). Se observa o mesmo acontecimento como atual e evocado: “Da Times Square, contemplas a bisettriz de suas grandes avenidas, o rio humano. A espinha dorsal da cidade numa tarde de primaveras contemplavas” (p. 75).

Também, como em Butor, uma segunda pessoa muda insensivelmente sua menção para duas (tu e ela) ou para uma coletividade indefinida (tu e teus companheiros): “[...] eras obrigado a acompanhá-la até a escola. (Suas instalações ornamentadas com molduras e dourados, seu jardim correto, sua sala de ginástica e sua capela cheirando a incenso. Entráveis nas aulas nas pontas dos pés e saíeis em silêncio” (p. 72). O parágrafo começa com Helena e ele, seu acompanhante, em Nova York, e na Faculdade pula para a associação com o outro, a escola, que frequentava em sua infância espanhola. A transição, sem indicação alguma, se torna mais fácil pelo duplo sentido inclusivo/exclusivo do vós.

Resumindo agora o artifício de Serrano Poncela, eu diria que há pelo menos estes graus sucessivos (talvez, misturados): 1) os fatos; 2) consciência deles; 3) consciência do sujeito que os experimenta; 4) desdobramento de um *tu*; 5) tomada de posição, comentário, mais ou menos implícito. E tudo isso, bem atualizado, bem evocado.

Não deixa de me parecer que tudo isso tem um caráter experimental, de uma busca meditada de encontrar uma estrutura satisfatória para sua história, e nem tanto para dar verossimilhança ao fato literário, em sua

passagem dos conteúdos da consciência para a expressão verbal, como acontece em Butor, mas num esforço de transferir o real ou vivido para uma entidade ficcional. Tal poderia ser o sentido das palavras: "Ao tentar moldar um mundo tão disperso e transformá-lo em literatura, a tentativa falha. É impossível alienar, transferir isso para um personagem imaginário, viver em outro, fora de si mesmo" (p. 144).

Dessa forma o *tu*, como personagem imaginário, é o ponto de encontro, a objetivação mais próxima das vivências do eu individual.

Para seguir uma ordem estritamente cronológica, embora somente seja pelas datas das primeiras edições, irei ocupar-me agora do extraordinário romance *O jogo da amarelinha*, do escritor argentino Julio Cortázar (Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1963). Citarei pela edição de que disponho, a de 1965, *ibid.*). Trata-se de um romance de grande ambição, rebento tardio da maneira de Joyce, mais algumas curiosas novidades na construção da obra, como o duplo plano da narração e a discussão sobre os procedimentos, efetuada por um personagem que atua como crítico. Isso podia lembrar o recurso de Gide em *Les faux monnayeurs*, embora o argentino tenha chegado até um curioso deslocamento da sequência romanesca no andamento não progressivo da maneira usual, mas com uma chave para ordenar o labirinto dos capítulos, que ao final terminam em um verdadeiro beco sem saída. Mas, é claro, não me concerne agora este aspecto do romance, mas sim alertar que a narrativa usa em algumas ocasiões a segunda pessoa gramatical pela primeira. Dominam a terceira e a primeira, e somente em três momentos da larga narrativa aparece o *tu* que nos interessa. O modo, demasiado mecânico, de Fuentes, desapareceu. O autor dividiu o romance em dois "livros", o segundo dos quais se pode deixar sem ler; e é nestes "capítulos prescindíveis" nos que aparece Morelli com suas ideias sobre o romance, onde o protagonista, Horacio, desdobra-se na segunda pessoa. Na primeira parte, os *tu* são fugazes (p. 92, 123, 140) e respondem a reflexões leves. Assim: "Horacio, Horacio, por favor [...] Vai. Vai ao hotel [...] Cura tua ressaca", onde se vê a motivação para essa cisão, no conflito entre o eu lúcido, no fundo, e aquele afetado pela embriaguez.

O romance todo está centrado na experiência e nas recordações do personagem, e isso nos explica os distintos graus de consciência reflexa do

herói, que se impõem ao autor, e nos levam de um ponto de vista objetivo ao mais interior. Assim: “A falta de experiência é inevitável, se leio Joyce estrou sacrificando outro livro e vice-versa etc... É um pouco assim: há linhas de ar nos dois lados de tua cabeça, de teu olhar, zonas de detenção em teus ouvidos, teu olfato, teu gosto, isto é, que vais com teu limite *por fora*, e mais além desse limite não podes chegar quando crês que aprendeu plenamente qualquer coisa [...] Heste Holiveira sempre com seus hexemplos [...]” (p. 462-463) (os *h* iniciais, aspirados certamente, parecem contágio da inicial do nome do protagonista, Horacio Oliveira, e ao estendê-los eu diria que *horacianiza* tudo o que diz ou pensa). Em outro trecho, também da série de capítulos desnecessários, passa-se do *eu* ao *tu* reflexivo: “Do amor à filologia, estás lúcido Horacio. A culpa é de Morelli, que te obsessiona; sua insensata tentativa te faz entrever uma volta ao paraíso perdido, pobre pré-adamita de *snack bar* [lanchonete], da idade de ouro envolta em celofane. Esquece-te das putas [...] Paris é um centro, entende, uma mandala que se tem que percorrer sem dialética” (p. 485). A passagem tinha começado: Também me parece estar gerando rios de formigas ferozes” (*ibid*).

Cortázar tentou com grande inventividade numerosos modos de narração, movendo-se com surpreendente versatilidade nos mais díspares meios, especialmente nos puramente fantásticos, não inferior nisso ao grande Borges. Revi suas histórias, contos e demais prosa romanesca e só encontro uma referência, muito breve, à pessoa da narrativa. Está em “Las babas del diablo”, que faz parte de *Las armas secretas* (1.<sup>a</sup> ed. 1964, mas cito pela 5.<sup>a</sup>, de 1966). No princípio desta história lemos: “Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada. Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos, e principalmente assim: tu mulher loura eram as nuvens que continuam correndo diante de meus teus seus nossos vossos seus rostos. Que diabo.” É uma pena que Cortázar não tenha sido mais explícito sobre seu ponto de vista neste aspecto do romance. Pelo menos, eu não encontrei nada.

(Não concordo com os juízos negativos, tão contundentes, sobre o romance de Cortázar, nem sobre o de Carlos Fuentes, na recente publicação

*Coloquio sobre la novela hispanoamericana* (Tezontle, México, 1967). O fato de haver utilizado recursos de outros grandes romancistas anteriores ou coetâneos não invalida a qualidade destes autores aqui considerados. Nem parece que seja mera cópia rotineira, “plágio” inclusive, a analogia entre o uso do *tu*, e do *you* [você], em *Under the Volcano*, de Malcolm Lowry. Se se revisa o grande romance do século XX, perceber-se-á que houve poucas inovações de técnica.

Outro romancista espanhol, e dos mais recentes, Jesús Torbado, chama nossa atenção por seu romance *Las corrupciones*, prêmio Alfaguara 1965, e publicado no ano seguinte pela editora do mesmo nome do prêmio. Trata-se também, neste caso, de um romance autobiográfico, melhor dito, pois essa qualificação é ambígua, de um *erlebnissroman* [romance de vivência/experiência], para remover todo vestígio de documento histórico pessoal. Não é por acaso que seja nesse tipo de romances onde encontremos o emprego da segunda pessoa pela primeira como recurso da narrativa. O autor já adverte em algumas interessantes – retire-se a aparente trivialidade do qualificativo – afirmações sobre seu livro, que aparecem em sua capa, que sua obra consiste em três partes, a primeira narrada na terceira pessoa; a terceira, na primeira pessoa, e a segunda parte, na segunda. Portanto, as coisas não são tão rígidas, pois existem inúmeras violações dessa divisão, mas isso não importa muito. O que ele não nos diz é o porquê empregou esse triplo ponto de vista, que, em suma, é um só, já que todo o romance gira em torno das experiências pelas quais o protagonista passa em seus anos de aprendizado e peregrinação, do convento onde é noviço até a inevitável Paris, fim das aventuras e da busca frustrada.

Já antes da segunda parte, o personagem, visto primeiro de fora, objetivamente, por um narrador destacado, ocupa o primeiro plano por meio de um monólogo interior: “O mar parecia absurdo para José Antonio [...] Além disso, só se via a água lisa e branca. E por baixo havia areia. A areia também era um ser absurdo. Enfiar o pé, fazes um buraco com seus cinco dedos marcados, uma pequena onda vem e tudo é apagado” (p. 77). Note-se a gradação desde o distante “parecia-lhe” a esse “só se via”, para acabar (prévia reflexão “A areia ser absurdo, já na mente do sujeito) com “Enfiar o pé [...]”. Direi, de passagem, que o “se” tem uma função

generalizadora e, ao mesmo tempo, ou alternativamente, serve de atenuante para disfarçar o eu demasiadamente perturbador. Recorde-se seu uso em Baroja ou em Gutiérrez Solana. Certamente, é na segunda parte onde o *tu* domina e onde o *autor* e protagonista se dirige a si mesmo, nomeando-se: “Mas a casa vai ser derrubada este noite [...] A nosso Deus não interessa um sujeito que morra debaixo das ruínas [...] Verás porque” (p. 170-171). E já segue a partir deste ângulo: “Mas já não estamos num convento, José Antonio; não estamos num convento. Aqui vieste parar na cidade melhor preparada da terra para saborear o prazer [...] Aqui é necessário que te mostres desinibido e sem nenhuma modéstia; a modéstia, a mesma que te ensinaram, como no dispositivo que tem o pequeno título: “Deixa-te levar! Deixa-te levar!”

Se deverá alertar para o plural *nós*, que parece resumir as duas pessoas *eu* e *tu*, isto é, a mesma desdobrada no ato de reflexão. O artifício continua em “Intermezzo [interlúdio] para um homem que dorme”, e com características especiais: “(Um homem que dorme... Não soará um sino de convento, José Antonio, nem um despertador... Agora podes dormir bem tranquilo... Não podes desculpar-te diante de nós... Acreditamos em ti sim... Esperemos... Mas não é hora de te aborrecer. Os batentes da janela continuam fechados)”. As reticências não estão no texto, e foram utilizadas para reduzir a citação. O autor organizou este trecho (p. 245-249) entre parênteses e com um recuo maior nas letras. Trata-se de comunicar um monólogo interior na zona onírica, contrapontado por um crítico vigilante e alerta que, às vezes, dilui-se num *nós*. Em outras ocasiões o *tu* é menos intencional: “Levantou-se para ver que hora era. ‘Trois heures et demie, monsieur’ [Três e meia, senhor], disse a si mesmo cruelmente. ‘Vous avez le temps’ [‘O senhor tem tempo’]. Tempo, para quê? Voltou a ligar o toca-discos” (p. 284).

No entanto, aparece o *tu* repetidas vezes (p. 287, 288, 289, 343, 394, 400), e é preciso apontar como, ao avançar o romance, o personagem dissocia-se numa dupla personalidade, com o que o *tu* adquire outro sentido, como de situação esquizoide. Assim, na “carta para si mesmo” (p. 343) e na dirigida a Mylkas, que não é outro senão o próprio José Antonio



(p. 431 e seguintes). Com isso chegamos a outro desenlace do *tu*, levado al extrema da segunda personalidade escindida.

Ao perguntar ao autor pelo motivo de ter usado este artifício, do deslocamento da pessoa, ele respondeu que somente depois de ter escrito páginas desta maneira reparou na, digamos, anomalia, e tentou voltar à abordagem habitual. Mas descobriu que esse enfoque era necessário, insubstituível. Considero ser verdadeiro o testemunho de Torbado, e nos coloca diante de algo surgido naturalmente, sem cálculo de artifício.

Quase ao mesmo tempo que o romance de Torbado, surge o de Juan Goytisolo, *Señas de identidad* (México, 1966), e, desde já, ambos produzidos com total independência entre si. A obra de Goytisolo estava sendo composta desde 1962, a julgar pela nota final. Também se trata de outro romance pessoal, de um espanhol desenraizado e em vias de se transformar em tal. Seja qual for o valor autobiográfico, o certo é que a obra foi concebida como uma rememoração do passado, desde a infância e primeira adolescência até os mais recentes acontecimentos, mas sempre considerados no *tu* como reflexo da primeira pessoa. Tudo o que não seja a tomada de consciência de um acontecimento projetado nas experiências do protagonista é confiado a outras abordagens narrativas ou atualizadas. O mundo interior do personagem tem pouco interesse, já que não vai muito além de problemas de uma entidade muito elementar: se fossem excluídos a bebida, o sexo, os alardes de esnobismo e uma parva bagagem intelectual e artística, não sobraria mais nada. E isso é bastante decepcionante.

O romance tem passagens brilhantes; não faltam imprecisões de linguagem vulgar, que domina mal, e é um alarde variado de artifícios, habilmente manejados. Quando começa: “Tinhas adormecido, e, ao abrir os olhos, despertastes” (p. 13), e pensar que ao enfrentar a sociedade com os outros terá que falar, perderá seu ser autêntico, “prisioneiro de um personagem que não eras tu, confundido com ele e por ele suplantado” (p. 14), nos põe diante da incitante aventura de seguir esses dois personagens, o individual e o social. O fato é que as esperanças ficam frustradas. Pelo menos, nos dá “os singulares e heteróclitos elementos que compunham o conjunto mítico de tua infância”, ao evocar “o menino que tinhas sido” (p. 15). Quando não é para vasculhar o tempo passado, o *tu* serve para tomar

consciência dos atos no auge do momento em que conta suas aventuras. Sobre o pano de fundo de uma visão crítica de sua terra e de seus compatriotas, a obra é o ato de um desenraizamento (desapego) e de seu processo.

Finalmente, por enquanto, tenho de registrar o mesmo procedimento em outro romance, recentíssimo, *Fauna*, de Héctor Vázquez Azpiri, prêmio Alfaguara, publicado em 1968. Trata-se de um novo escritor, bom conhecedor dos últimos rumos do romance e que nos lembra, além dos Beckett, Joyce, Kerouac, ao nosso Martín Santos. Num espaço de tempo muito reduzido, desde o princípio de uma embriaguez até o final, que vem a se encerrar com as mesmas palavras e na mesma situação inicial, uma consciência turva pelo álcool, desde a recordação e as zonas subliminares da lucidez, vai enfrentando-se com distintos episódios da vida do personagem. Novamente o *tu* veio a serviço desta perspectiva, e embora seja o enfoque mais constante, não deixa de alternar com um *eu* e com *a gente*, atenuado.

A transição acontece de uma maneira muito normal, nada mecânica, senão como algo que ocorre naturalmente, com as caprichosas flutuações de uma mente que segue os vaivéns da intoxicação alcoólica. Assim, para não citar mais: “Bom, pois já estava explodindo. Já se estava farto de ver a essa gente que logo vai e volta e espera o efeito [...] Bater uma ou não bater<sup>29</sup>, e o resto deixa-se em inglês, que todo mundo entende. [...] O mau é que te pões a pensar e que te dá raiva continuar pensando. Que é preciso engolir o limão duro com o último gole de gim e açúcar [...] E que se tinha que respirar o cheiro rançoso do cimento e da couve. E há vezes, bom, que dá vontade de sair gritando [...] Pois me dava nojo o sujeito” (p. 10 e 11). Facilmente se notará a marcha errante do *eu*, ao *a gente*, ao *se* impessoal, ao *tu* generalizador e, enfim, ao *tu* individual de primeira pessoa.

Uma associação original e deslocada, palavras em liberdade e montagens pictográficas engenhosas, com desdobramento e outros recursos para comunicar o ritmo do duplo tempo romanesco (o atual e o evocado),

---

<sup>29</sup> N. T. O verbo “descapullar” tem o sentido de masturbar-se, mas optamos por uma forma mais coloquial, uma vez que o trecho parece sair da mente do personagem no fragmento transcrito.

dão ao romance uma qualidade que sai dos caminhos trilhados. Inclusive no emprego da segunda pessoa, recurso da moda como estamos vendo, o autor sabe encontrar uma eficácia convincente.

É provável que o recurso da segunda pela primeira pessoa seja conhecido em outras literaturas, mas não me propus uma pesquisa sistemática. Neste momento, só me lembro de um romance recente, de Peter Everett, jovem romancista inglês, o intitulado *The Fetch* (1966), no qual o *you* [você] utiliza-se com idêntica intenção daquelas que vimos. Desde já, e com relação a Butor, a segunda pessoa inglesa possui mais capacidade de sentidos e valores que o *vous*. O autor inglês vale-se dessa possibilidade que está no sistema da língua para dotar sua pessoa de um valor mais universal e, de certo modo, anônimo, na linha do *tu* generalizador da parêmia<sup>30</sup>. E, também, *Under the Volcano*, de Malcolm Lowry, que faz com que o Cônsul se utilize dessa projeção de si mesmo mediante o *you*, em grandes monólogos interiores, que recobrem umas poucas horas de sua vida, que se expande em ondas concêntricas em virtude da associação livre.

Como acredito ter demonstrado, há em todos esses romances, tão próximos no tempo, uma certa semelhança no procedimento e uma nota comum, com tantas variações quanto indivíduos, de ser romances de experiência, para utilizar o cômodo termo da crítica alemã. Butor pode ser considerado como o seu iniciador, sem entrar em mais especificações de influências.

Contudo, como em tantas outras ocasiões, um recurso literário deixa de ter antecedentes na língua e experiência comuns. Todos nos surpreendemos alguma vez dizendo-nos: “Te exibistes!”, “Ganhaste-o”, “És um sonhador”, e, talvez, com o reforço do nome próprio. Estados emotivos de qualquer tipo nos levam a esta abordagem. (Esta não é a origem do

---

<sup>30</sup> N. T. Maneira de expressão caracterizada pela representação de ideias e/ou pensamentos sob forma figurada; alegoria curta. Expressão em forma de um provérbio; dito. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/paremia/>>. Acesso em: 28 dez. 2020.

anagrama com o qual Paul Verlaine se viu como *Pauvre Lelian*? E, também, situações práticas, sem mais<sup>31</sup>.

Por isso, em autores que manejam a linguagem coloquial direta não nos será difícil encontrar exemplos de tal uso, ocasional, diferente do mais contínuo que viemos registrando. Assim Camilo José Cela, o renovador do estilo coloquial no romance e na narrativa recentes, em *La Colmena*, “Don Trinidad teve uma primeira juventude turbulenta [...] mas quando morreu seu pai, disse a si mesmo: ‘De agora em diante é preciso ter cuidado; senão, te sujas, Trinidad’, dedicou-se aos negócios e às boas coisas e terminou rico” (cap. I.º). Ou em outra obra, um conto de Ana M.<sup>a</sup> Foronda, onde lemos: “Ao entrar nos Armazéns Made, hesitou. Em primeiro lugar, o quê? O terno, os sapatos, a camisa? O terno – disse – E sem extrapolar tuas finanças, hein? (publicado em *ABC*, 26-III-67). Mas não se trata de prosseguir em mais casos dessa natureza.

Não conheço antecedente do uso do *tu* tão sistematicamente como em Butor, mas existem ocasionais, e mesmo com grande intenção. Que me lembre agora, Unamuno escreveu: “Antes de dizer: ‘Eu quero ir ao jardim’, dissestes talvez: ‘Juanito quer ir ao jardim’, e em momentos solenes dizes: ‘Olha, Juan, não faças isso, não ganhas nada se o fazes’. Estando um dia sozinho, diante do espelho, de noite e em silêncio, pronuncia quieto, para ti somente, teu próprio nome, e é fácil que sejas testemunho de um fenômeno de desdobramento que amedronta e nos mergulha em profundo nominalismo” (*La selección de los Fulánez*, de 1903. *Obras completas*, III, Aguilar). Num de seus *Soliloquios y conversaciones*, naquele que se intitula precisamente “Soliloquio”, o autor desdobra-se reflexivo para uma confrontação de índole moral: “Olha, Miguel, [...]”

No romance ele também segue esta abordagem, num dos escritos que seu editor, Manuel García Blanco, agrupou com acerto sob a rubrica comum

---

<sup>31</sup> Outra abordagem curiosa, e não muito diferente, é o de um desdobramento em outro personagem, num heterônimo que leva a projeção de um aspecto da personalidade múltipla do eu. Algo assim ocorre com os personagens de *Memorias inmemoriales*, aos quais Azorín confiou suas mutáveis subjetividades. Juan Ardal, por exemplo, no capítulo LV. O tema se desvia e ganha corpo próprio, e considerável, se nos lembramos de Fernando Pessoa, de Gabriel Celaya, do grande Dom Antonio Machado. Deixemos aqui essa questão.

de *Relatos novelescos*, e é o intitulado “Artemio, Heautontimoroumenos”<sup>32</sup>. Sobre este personagem, no qual conviviam, segundo o autor, o doutor Jekyll e Mr. Hyde, diz-nos que tinha um eu, “o qual poderíamos considerar o mais externo ou público, o mais cínico [...] No entanto, mais internamente tinha [...] outro eu [...] com a preocupação moral” (*Obras completas*, V, p. 1100). E esses dois eus dialogam a partir de seus respectivos pontos de vista<sup>33</sup>.

Essa dicotomia do indivíduo tem alguma semelhança com a oposição que Jung faz entre “pessoa” e “alma”, embora os pressupostos e os contextos sejam tão estranhos em método e intenção de sentidos. A rigor, o que preocupa Unamuno é seu próprio problema, e assim encerra o “Solilóquio” ao qual antes me referi: “Teu *eu* íntimo e oculto e o público e manifesto, são realmente dois? És algo mais que um escritor?” (*Ensayos*, II, p. 501; Aguilar, 1942). Para Unamuno, o tema é um problema capital; não lhe interessa o artifício, mas a metafísica da pessoa.

Nada tem a ver com o caso que venho examinando, a figura da prosopopeia, tão frequente na lírica, pelo que o poeta se dirige a seu coração, a sua alma, a seu pensamento: “Coração, nunca foste covarde”, de Unamuno; “Sonhemos, alma, sonhemos”, de Calderón; “Covarde pensamento” e “Novo pensamento meu”, ambos de Lopes (*El peregrino en*

---

<sup>32</sup> N. T. Esse vocábulo significa “algoz/carrasco” de si mesmo. Baudelaire empregou-o como título de uma de suas composições, e foi inspirado na comédia *Heauton Timoroumenos*, de Terêncio. No conto de Unamuno, Artemio encontra-se perturbado pelas duas porções que regem as suas ações: um lado bom, angelical, e outro, mal, demoníaco. De acordo com Rita de Cássia Bovo de Loiola (2019, p. 144-145), “Em Baudelaire, [...] a relação desencontrada entre poeta e público parece ser atravessada por outras duas vertentes: a violência contra si próprio e em direção à criação da obra. O “carrasco de si mesmo” é abordado em um conhecido poema do autor, “O Heautontimoroumenos”, parte da seção “Spleen e Ideal”, de *As Flores do Mal*. Baudelaire possivelmente teve acesso ao termo, que tem o sentido de “algoz de si próprio”, por intermédio de Joseph de Maistre, que o emprega na terceira palestra de *As Noites de São Petesburgo*. No poema, o autor lista uma série de atitudes violentas dirigidas contra o outro e contra si [...]”

<sup>33</sup> Herrera, em suas *Anotaciones*, trata do “dialogismo”. “que em latim se chama raciocinação, quando alguém disputa consigo mesmo sobre o que deve fazer”. Não traz o desdobramento da segunda pessoa gramatical. Vide a ed. de A. Gallego, p. 512, de *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Granada, 1966.

*su patria y El perro del hortelano*). As “barquillas”<sup>34</sup> do mesmo autor, como imagem de sua pessoa, à qual dá o tratamento de tu. Ou o poeta, com seu nome: “Ah, pobre Dámaso, / tu, o mais miserável; tu o último dos seres, / [...] agora que te elevarás ao Pai, / [...] o que lhe dirás [...]? / Eu lhe direi: [...]”<sup>35</sup>. Tampouco me interessa o *tu* romanesco pelo qual o autor fala com um de seus personagens de ficção. Assim, Mauriac, em *Thérèse Desqueyroux* e em *Noeud de vipères*, dando ao relato um acento especial de paixão e de vivacidade.

O autor ao dirigir o narrador a um personagem, num arrebatamento de intensa identificação como se de pessoa real se tratasse, já o temos no *Quijote*, e não só no corpo do romance central, mas em alguma história intercalada, como em “El curioso impertinente”. Já se sabe que o romance é lido numa venda onde coincidiram de ir tantos personagens, ao final da primeira parte. Pois bem, quando o obcecado marido pôs em movimento a prova que lhe vai ser fatal, passamos de uma narração impessoal, referida às terceiras pessoas da fábula, ao imperioso: “Desditoso e mal-avisado de ti, Anselmo! Que é que fazes? Que é que traças? Que é que ordenas? Cuida que obras contra ti mesmo, traçando tua desonra e ordenando tua perdição. Boa é tua esposa Camila [...]” Para logo retomar o fio que havia deixado: “Lá se foi no dia seguinte Anselmo para a aldeia [...]” (cap. XXXIII, I.<sup>a</sup>)<sup>36</sup>.

Indo agora para outro mundo romanesco, o *Guzmán de Alfarache* vai-nos deparar com umas curiosas técnicas no uso das pessoas da narração. Como sabemos, o ponto de vista geral está articulado em uma história; quero dizer na narração que o pícaro, como suposto autor, faz em primeira pessoa. E já, desde o começo do *Lazarillo*: “Antes de mais nada, saiba Vossa Mercê [...]”, que será a fórmula invariável no romance picaresco. Aparece

---

<sup>34</sup> N. T. Tipo de composição poética criado pelo escritor espanhol Lope de Vega (1562-1635). Emprega-se a palavra “barquilla” para designar os “romancillos” de La Dorotea (LY, 2011, p. 92). Um “romancillo” ou romance breve é uma composição poética similar ao romance (composição poética espanhola formada por versos octassílabos), mas com versos de menos de oito sílabas (geralmente, sete, seis ou até cinco).

<sup>35</sup> Núm. 9 de *Espadaña*, León. Depois, em *Hijos de la ira*, Madrid, 1944, p.149.

<sup>36</sup> CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha. Primeiro Livro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 470-471.

assim uma segunda pessoa fictícia, um destinatário que Alemán e seus seguidores não irão esquecer: “O desejo que eu tinha, curioso leitor, de te contar a minha vida [...]”, início da primeira parte; ou o da segunda: “Comeste e repousaste na taberna, levanta-te, amigo [...]”. Até o final: “A [vida] que depois gastei, [...] verás na terceira e última parte, [...]”. Este jogo aparece com descontinuidade irregular, e às vezes se confunde com outra segunda pessoa, não a do autor, não com a do leitor, mas um *tu* generalizador e parentético, como nos casos ou exemplos morais. Nas reflexões que a respeito de sua primeira e malfadada aventura na taberna vem se referindo, relembra o lugar de Jó: “A vida do homem é milícia na terra [...]; tudo é fingido e vão.” E passa logo ao estilo direto: “Queres ver? Pois ouve” (cap. VII, I.<sup>a</sup>, L, I.<sup>o</sup>). Segue com um conto mitológico, de aplicação ao seu caso, e prossegue em sua admoestação: “Quer ver? Repara [...]”.<sup>37</sup> E continua dialogando com esse *tu*, que pode ser o leitor e que é também o mesmo pícaro, extraindo lições a sua custa e para seu proveito.

Nesses casos, e são muitos, creio que estamos diante do *tu* generalizador próprio da advertência moral, como aquele que aparece nos mandamentos: “Não matarás”; ou o tão normal nos enunciados dos ditados populares: “Cria corvos, e eles te arrancarão os olhos”<sup>38</sup>. O pícaro se presta a servir de exemplo quando não são outros *tus* os que sofrem o exemplo: “Oh, epicúreo, desbaratado, pródigo, que loucamente dizes comer tantos milhares de ducados de renda! Diz que os tens e que não os comes” (p. 131)<sup>39</sup>. Ou em: “Pois como, [...] senhora formosa! (p. 555) Anda, vai, louca,

---

<sup>37</sup> ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Tradução de António Pescada. Porto: Campo das Letras, 2008, p. 27, 315, 651, 82, 84.

<sup>38</sup> É comum em outras línguas o uso da segunda pessoa com sentido impessoal, generalizante. Assim, em latim, *crederis* pode significar “acreditar-se-ia”, ou, *memoria minuíter, nisi eam exerceas* [a memória diminui a não ser que a exercites]; em grego, λεξ, “diz-se”; πᾶς, “vai-se”; em francês, *On ne peut se promener sans que quelqu’un vou aborde* [Não se pode passear sem que alguém vos aborde], etc. Veja-se Émile Benveniste, “Estrutura das relações de pessoa no verbo”, incluído em *Problèmes de Linguistique Générale*, Gallimard, Paris, 1966 [BENEVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1978, p. 254-255]. Vide, também, Klaus Heger, *Personale deixis und Grammaticische Person*, ZRPH, 1965, p. 81.

<sup>39</sup> A numeração das páginas refere-se à edição referenciada na nota 39.

que não pensava em ti aquele que as fez [as estrofes] e, se tas fez, mentiu para te enganar [...] (p. 558) Irmã, são esses caminhos do inferno. [...] (p. 561). E conclui: “Fique-se isto aqui como fim do sermão [...]” (p. 563).

Outro destino e alcance tem o *tu* reflexivo, utilizado nos solilóquios do pícaro, quando ele enfrenta a si mesmo no balanço e consideração de sua vida. Depois de tratar com o “mestre alfaiate de calças” (p. 148) que o viu ler umas “coplas velhas”, prossegue: “Ficou assim este negócio, e eu fazendo um longo solilóquio que fui seguindo durante um bom bocado desta maneira: “Aqui verás, Guzmán, o que é honra, [...]” (p. 148-149), com a conhecida postura desiludida da vaidade de honra e ambições. Mas ainda nesse solilóquio, anunciado como tal, o autor não mantém a linha reflexiva pura, mas o entrelaça com a advertência: “Oh, tu, duas, três e quatro vezes ditoso, que de manhã te levantas às horas que queres, descuidado de servir nem ser servido! [...]” (p. 151), versão pícaro do *Beatus ille* [bem-aventurado], em que o *tu* é tão geral quanto o *ille* [ele]. Mas mais ajustado ao modo reflexo, e com mais atenção a uma situação específica, é o trecho em que se passa da narração (“Já com as desventuras ia começando a ver a luz [...] (p. 638) ao solilóquio: “[...] e uma noite disse para mim mesmo: “Vês aqui, Guzmán, o cume do monte das misérias onde te fez subir a tua torpe sensualidade? Já estás no cimo [...] Acaba de uma vez deste sonho. Volta-te e olha” [...] Neste discurso e noutros que nasceram dele, passei grande parte da noite” (p. 638-639) (cap. VIII, 2.<sup>a</sup>, L. III).

De todas as maneiras, nem sempre está patente o destinatário que designa a segunda pessoa, pois Alemán não delimita com nitidez, nem o pretende provavelmente, a reflexão e a doutrinação geral. Isso está na mesma fatura habitual, e supõe que o autor quer dar validade exemplar o mais amplo possível às considerações do pícaro sobre seus casos morais. Creio que o *tu* pregador é o mais frequente, se bem que em alguns momentos o autor aproxima-se ao que modernamente se chamou de “monólogo interior”. De qualquer maneira, não esqueçamos que sempre se trata de uma análise moral e de uma exemplificação ou de uma intenção persuasiva, ao invés de outra coisa. Por isso, parece-me exagerada a interpretação de Tomás Navarro ao estudar a *Ortografía castellana* (ed. José Rojas, prólogo de T. N. T. do Colegio de México, 1956). Não vejo que se



utilize nesta obra o monólogo interior ainda mais do que no *Guzmán*, como pretende o sábio filólogo. Veja-se p. XXXII e XXXIII, *ob. cit.*)

(Um adendo: Ao empregar o termo “monólogo interior”, temo que haja um anacronismo, não só estilístico, mas cultural. Tal expressão nasce em meados do século passado (Dumas pai, por volta de 1845, e Gautier, em 1857, em *Jettatura*), e só fez sentido mais tarde, como pode ser visto no romance de Dujardin a Joyce, Svevo, Virginia Woolf e Faulkner como mais destacados. (Veja-se, por exemplo, entre a substanciosa bibliografia, Robert Humphrey: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, 1954 – *O fluxo da consciência* (Um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros), 1976. Uma nova psicologia, posterior e contemporânea a Charcot e Freud, veio facilitar tal técnica de exploração, bem entendido que não se deve confundir o monólogo interior e o “fluxo da consciência”, segundo a feliz denominação de William James, embora estejam muito próximos.)

Mas voltando a Mateo Alemán, o que teve presente, mais que outras coisas, nos solilóquios – nos de seu herói picaresco – não foi outro que o hábito mental do exame da consciência (acaso um eco ignaciano?) ou uma fórmula empregada por oradores sagrados e moralistas no uso de pregação do *tu*. Já se disse que a picaresca é, em determinados momentos, um sermão ao contrário, e até se especulou sobre sua origem sacra. Mateo Alemán nos disse no texto antes citado, “Basta de sermão”. Na literatura piedosa é fácil encontra esse modo de reflexão de uma consciência moral que julga seus próprios atos e se exorta a praticar o bem. É suficiente para toda esta citação de Santo Agostinho em suas apaixonadas *Confissões*, onde em momento de maior tensão, deixa o *ego* para se desdobrar com uma prosopopeia: “Mas ouça tu [...] Não sejas vã, ó minha alma [...] Se os corpos te agradam, louve a Deus por meio deles [...] para que tu não [o] desagrades, naquilo que agrada a ti”<sup>40</sup> (caps. XI e XII, L, IV). Mas fomos levados até algo muito longínquo de nosso ponto de partida.

---

<sup>40</sup> Tradução realizada pelo professor Márcio Amieiro Nunes, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, UEMS, campus de Campo Grande-MS, a quem muito agradeço.

Das distintas formas de utilizar o *tu* referido à primeira pessoa que estivemos expondo, duas nos aparecem como típicas e diferentes. Uma é a meramente reflexiva, pelo desdobramento do *eu*, e não importa quais sejam os fins nem as circunstâncias em que isso se produza. Outra, a mais moderna e intencional, é a que a partir do *tu* aspira a captar “como a linguagem poderia ter chegado até a escrita, em quem momento a escrita pôde recuperá-la” (Butor: *Repertoire*, II, p. 65). Este esquecimento, o de não atentar tal passo ou a observação de tal passo, é, nos grandes artistas do monólogo interior – prossegue o romancista francês –, um grave inconveniente a “camuflar um problema ainda mais grave, aquele da linguagem em si mesma” (*ibid.*).

Em relação aos nossos romancistas, espanhóis e hispano-americanos, menos preocupados, pelo que parece, com esse aspecto da problemática literária, o *tu* lhes serviu para mostrar não como se acede ao nível da linguagem, mas para expor diferentes graus de objetivação do *eu* e da consciência refletida, ou de distanciamento na experiência vivida. Outro caso, do qual não tratei, seria o alucinatório, pelo qual o sujeito perde sua própria identidade e nem sequer se utiliza do *tu*. Tal é, como exemplo ilustre, o caso de Rimbaud e seu “Je est un autre” [Eu é um outro], da *Lettre du voyant*, publicada pela primeira vez na NRF (outubro de 1912). Atitude que não parece estranha à de Novalis quando escreve “ninguém se conhece se não é algo mais que ele mesmo, e se ao mesmo tempo não é outro”, experiência que compartilharam os místicos e não poucos dos contemporâneos de Novalis. Friedrich Schlegel deixou dito que “o *eu* não pode sentir plenamente sua unidade senão dando resposta a seu *tu*”. (Veja-se “Bettina ou le réalisme poétique”, em *Le romantisme allemand*, dir. por Albert Béguin. Paris, 1966.)

Muito menos claro está o que cada um dos escritores pensa sobre a constituição do *eu*, ontológica ou fenomenologicamente, e, sem dúvida, partem de alguma concepção, seja mais ou menos lúcida e consciente, da estrutura e operações do sujeito no momento em que se observa. Antes me referi, de passagem, a Jung, que seguramente não era conhecido por

Unamuno, digo quando escreve o que antes foi citado. Creio que a análise de *persona*, de *animus* e *anima*,<sup>41</sup> que lemos em *Dialectique du moi et de l'inconscient* (Gallimard, 1964), fornece-nos uma abordagem analítica útil para explicar o desdobramento do *eu* ao *tu*. Como, a partir de um ponto de vista existencial e fenomênico, Ludwig Klages dá-nos outra pista: “Quando penso, sinto ‘eu’; não há desdobramento. O conteúdo do *eu* não é outra coisa que o sentimento da existência. Mas quando escrevo, a rigor, já não posso escrever a mim mesmo senão a partir de um tu. Por outro lado, no fenômeno da consciência há um triplo passo, ao apreender o eu as coisas, posto que as coisas, ao se tornarem conteúdo da consciência, supõem dois *eus*, um passado e outro presente, toda vez que entre a apreensão da coisa e a consciência dessa apreensão existe um lapso.”<sup>42</sup> Cabe atribuir a algum destes escritores, ou a alguns, uma fundamentação teórica assim?<sup>43</sup> Até que ponto não é mais que uma “novidade”, estimulada por aquele já esquecido princípio do cansaço da forma? Por enquanto, não vejo motivos claros para

---

<sup>41</sup> N. T. “A palavra “persona” é derivada do verbo “personare”, ou “soar através de”. No teatro grego era o nome da máscara que os atores usavam para lhes dar a aparência que o papel exigia, assim como amplificar sua voz para que fosse ouvida pelos espectadores. Na Psicologia Analítica, a “persona” indica um aspecto da personalidade, mais exatamente a imagem que o indivíduo mostra externamente, a forma como deseja ser visto, em sua relação com o mundo, ou relativamente ao status social que deseja que lhe seja atribuído. *Anima* e *animus*, derivados do termo latino *Anima* (Alma), referem-se à imagem da alma de um indivíduo, respectivamente masculina ou feminina.” Informações extraídas do seguinte site: <http://www.psicologiasandplay.com.br/psicologia-analitica/>. Acesso em: 30 dez. 2020.

<sup>42</sup> Veja-se seu livro *L'Anima e lo Spirito* (Bompiani, Milão, 1940), e mais especialmente o capítulo “La natura della coscienza” [A natureza da consciência].

<sup>43</sup> Entre os precedentes do sentido do desdobramento da personalidade do escritor, embora inumeráveis, tenho o prazer de trazer um que me parece muito curioso, e que encontrei num livro de meu antigo, e atual, mestre Américo Castro. Em seu *Cervantes y los casticismos españoles* (Alfaguara, 1966), aduz uma passagem da freira irmã Teresa de Cartagena, que procede de sua *Arboleda de enfermos*. A freira era surda, e pensativa, como vamos ver: “Mais sozinha me vereis em companhia de muitos do que quando sozinha me isolo em meu aposento. A causa é esta: quando estou sozinha acompanhada de mim mesma e deste pobre senso que tenho; mas quando em companhia de outros me vejo, eu não estou desamparada de todo, porque nem gozo da companhia ou fala daqueles, nem de mim mesma posso usufruir; fuge de mim o sentido, porque está ocupado em sentir a pena desigual que sinto; afasta-se a razão com o muito razoável tormento que a aflige”. (Tomo o trecho de Serrano y Sanz: *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, 1913, I, p. 220).

responder seguramente a essas perguntas, nem tampouco saberia dizer com certeza até que ponto este enfoque a partir do *tu* foi um acerto e quais hão de ser seus resultados no futuro. Suspeito que essa técnica há de ser bastante efêmera.

Enfim, limitei-me a colocar juntos uns fatos e umas ideias. Não há necessidade de supor que nossos romancistas tenham lido Jung ou Klages, por exemplo, pois sua presença no âmbito cultural de nosso tempo vai mais além do conhecimento e trato direto. Aí ficam os fatos; esperemos que de sua discussão nasça a teoria.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS<sup>44</sup>

ALEMÁN, M. *Guzmán de Alfarache*. Tradução de António Pescada. Porto: Campo das Letras, 2008.

BOTOSO, A. Variações do foco narrativo em *El mundo alucinante*. *InterteXto*, v. 5, n. 1, 2012, p. 1-15. Disponível em: <<http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/213/256>>. Acesso em: 30 dez. 2020.

BUTOR, M. *A Modificação*. Tradução de Oscar Mendes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.

CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeiro Livro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2002.

LY, Nadyne. De leños, barcos y barquillas: la invención de Lope. Compostella aurea. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro* (Santiago de Compostela 7-11 de julio de 2008). Tomo I: Plenarias. Poesía. Cursos e Congresos n° 197. Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. 2011, p. 91-113. Disponível em: <[https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/10514/pg\\_092-115\\_cc197a.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/10514/pg_092-115_cc197a.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>. Acesso em: 28 dez. 2020.

---

<sup>44</sup> Advirto o leitor de que essas referências não constam no texto original e foram utilizadas por mim, para aclarar alguns termos ou trechos que poderiam ficar obscuros na tradução.

LOIOLA, R. de C. B. de. A relação hostil entre poeta e público – uma leitura de "O Cão e o Frasco", de Charles Baudelaire. *Alea*, vol. 21, n. 2, 2019, p.142-157. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/alea/v21n2/1807-0299-alea-21-02-142.pdf>>. Acesso em: 28 dez. 2020.

TENFEN, M. Uma crítica ao Nouveau Roman. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau, v. 1, n. 1, p. 86 - 106, jan./abr. 2007. Disponível em: <<https://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/171/143>>. Acesso em: 04 fev. 2021.

## IV

### SOBRE A SOLIDÃO DO PÍCARO\*

\* Conferência lida na Feira Internacional do Livro de Guadalajara (Jalisco), num encontro sobre “Mitos literários espanhóis”, em 12 de novembro de 2000.  
GUILLÉN, Claudio. Sobre la soledad del pícaro. *Exemplaria* 5, 2001, p. 121-128, Universidad de Huelva.  
Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/60635285.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

O romance picaresco constitui em seu conjunto, enquanto gênero, a contribuição mais importante dos escritores espanhóis para a literatura europeia e ocidental. O romance picaresco se inventa na Espanha, se forma na Espanha, se estabelece na Espanha, e só depois passará a ser um gênero literário na Europa e na América. Desde o *Lazarillo de Tormes*, de 1554, até o *Estebanillo González*, de 1646, ou seja, ao longo de um século, passando pelo *Guzmán de Alfarache*, *La pícara Justina*, *El Buscón*, o *Marcos de Obregón* e muitas narrativas mais, surgem algumas das páginas mais brilhantes, mais difíceis, mais inovadoras do Século de Ouro; e através delas cristalizam um gênero e um mito, o do pícaro, de extensão mundial.

Um gênero literário só se produz mediante uma continuidade. Fazem falta seguidores, imitadores, tergiversadores, impostores, autores de Segundas Partes, e que dúvida cabe que o *Lazarillo de Tormes* os teve, e muitos, no país onde se compôs. Não é o caso do *Quijote*, que, se ignoramos a falsificação de Avellaneda, divertiu numerosos leitores, chamou a atenção de alguma inteligência crítica, mas não suscitou a imaginação de narradores e outros escritores. O *Quijote*, no que se refere a estes, foi ignorado e não produziu na Espanha frutos de autêntico valor até a segunda metade do século XIX. Devemos a alguns escritores ingleses do século XVIII a primeira aceitação entusiasta, inteligente e ativa do *Quijote* de Cervantes. Quando admiramos e elogiamos o *Quijote* como um romance de qualidade genial, utilizamos o termo “romance” em sua acepção moderna, isto é, graças à continuidade que tornaram possível do século XVIII ao XX, desde pelo menos *Joseph Andrews* (1742) de Henry Fielding, os grandes narradores ingleses, franceses, russos, alemães ou latino-americanos que todos conhecemos. O autor do *Lazarillo* foi entendido, apreciado, frutificou na Espanha. O autor do *Quijote*, não. O autor do *Lazarillo* foi profeta em sua terra, com a única exceção de que não se sabia bem quem era, desde o momento em que se começou a especular sobre sua pessoa. É evidente que se conhecia Mateo Alemán, cujo *Guzmán de Alfarache* foi em sua época um *best-seller* estrondoso.

Aqui não cabem antiquados nacionalismo excludentes. O Cid, a Celestina, Don Juan, como o próprio *Lazarillo* e o próprio Don *Quijote* são mitos da literatura mundial. Mas para que uma figura chegue a se elevar à

altura de um mito não basta somente uma única obra, com o acerto de um único poeta, como se de suas mãos saísse uma joia permanentemente brilhante e refulgente. É preciso que passe para as mãos de outro e de outros, que seja manuseada e polida, ao longo de um devir que acaba sendo coletivo.

Salta aos olhos que uma fase decisiva da trajetória de várias destas figuras ocorre no âmbito do teatro. São personagens teatrais que pertencem ao século XVII e às relações em primeiro lugar entre os dramaturgos espanhóis e os franceses. Refiro-me ao Cid, entre Guillén de Castro e Corneille, e por suposto ao Don Juan de Molière. Durante o século XVII, sobretudo sua primeira metade, quando se vinham publicando em Paris traduções de Cervantes, de Mateo Alemán e de tantos autores mais, o castelhano era o primeiro idioma que se necessitava conhecer, isto é, a língua do império mais poderoso e mais temido. Sem o teatro clássico francês e sem o poderio militar dos Áustrias, nossos mitos ficariam reduzidos.

O *Lazarillo de Tormes* parece-nos cada dia mais admirável, enquanto manifestação de um êxito ilimitado. Não serei eu quem o subestime. É uma obra única e perfeita. Em sua época foi, como afirmou Marcel Bataillon, um começo absoluto. Podem-se buscar-lhe fontes, avós, origens – entre os quais se destaca o *Asno de oro* de Apuleyo –, mas nenhuma dessas semelhanças é tão significativa como as diferenças que distinguem ao *Lazarillo* face a outros gêneros e estilos narrativos de seu tempo: as histórias sentimentais, os relatos gregos e, sobretudo, os romances de cavalaria. Há autores de obras primas que se destacam não tanto pelo uso e transformação das obras de seus antecessores quanto por seu distanciamento em relação a seus contemporâneos. Não se trata de paródia, nem de imitação, senão de disparidade. A aparição e originalidade do *Lazarillo*, por via sobretudo da diferença, em relação com seus contemporâneos, é um exemplo insigne deste mecanismo sincrônico e antagônico da história da literatura.

Mas o mito supera o *Lazarillo* e não coincide com ele. O mito é um devir, uma figura que vai se forjando pouco a pouco, ao longo de toda uma série de emulações e recriações, e nem sequer se reduz ao resultado da série. Com efeito, a série permanece aberta, e ainda hoje se pode propor outro



Don Juan, imaginar outro pícaro. O que nos interessa então não é já o romance picaresco, mas a figura do pícaro no itinerário de dito romance.

Este itinerário transcorreu ao mesmo tempo na Espanha e fora dela. Com o século XVIII a prioridade passaria a ser francesa e inglesa, com o *Gil Blas* de Lesage, modelo dominante naquele tempo, e as obras de Defoe e sobretudo de Smollett. Os avatares do romance picaresco espanhol e os europeus compuseram assim vidas paralelas. Foram incorporando-se a um mesmo gênero narrativo num país depois do outro: sobretudo França, Alemanha, Holanda, Inglaterra, América Latina incluindo o Brasil, Estados Unidos, Rússia, durante pelo menos dois séculos, em sua fase mais característica, até digamos a Revolução francesa – já aludirei ao que sucedeu depois.

É lícito separar a figura do pícaro do resto da narração e de suas demais características e sabores próprios? Creio que sim. Em primeiro lugar, porque o protagonismo do personagem, e daquilo que aponte há muitos anos e que Francisco Rico interpretou logo tão a fundo, quero dizer seu ponto de vista, é tremendo, constante, terrível. É o herói absoluto, neste sentido, do gênero e de todas suas obras. E não nos esqueçamos de passagem que é todo o contrário ao herói, se empregássemos a palavra convencionalmente, tal como se aplica a Aquiles, a Enéas, a Roldán, ao Cid, a Amadís de Gaula. As grandes contribuições espanholas ao romance europeu supõem a sobrevivência de um anti-herói, que é o pícaro, e a magnitude de um louco, don Quijote. São dois paradigmas da marginalidade. Sob este ângulo o pícaro é insolitamente moderno, posto que em nossos dias o heroísmo só perdura no cinema. Mas voltemos a ele e àqueles aspectos do romance que se aderem à evolução de sua persona.

“Nós não somos espírito” – disse o herói, ou anti-herói, de *Alonso, mozo de muchos amos* –, “senão formados de carne e osso, cujo alimento tem que ser cotidiano, palpável, e não por obra do intelecto”. Com esse existir mesmo da pessoa se vincula, portanto, a insistência geral no nível material de existência ou de subsistência, na fome, no dinheiro, nos pormenores mais sórdidos e toda uma profusão de objetos e de coisas. Se aparecem tabernas, o pícaro mesmo as percebe e as vive. Sob este ângulo, o pícaro observa satiricamente toda uma coleção de condições coletivas:

classes sociais, profissões, caracteres, cidades e nações. Em sua odisseia o pícaro atravessa horizontalmente esses espaços – de forma sucessiva, acumulativa, isto é, alinhando um episódio diferente depois do outro –, e, também, cruza verticalmente, se tem oportunidade, os estratos e as classes da sociedade, buscando que a roda da Fortuna beneficie ao alpinista social. E sob este ângulo o pícaro reflete, recapitula, ensina, faz sermão, pensa. Ele tem a palavra e não a desperdiça. Minha preguiça, disse Gil Blas, é uma indolência filosófica – “*une indolence philosophique*”.

Essa liberdade de olhar, esse exercício da sátira e do pensamento, esse movimento no espaço e na sociedade são os corolários de uma postura primordial e constituinte, de uma atitude diante da vida que é o núcleo do mito e que resumo com estas poucas palavras: o ser semi-marginal. Digo atitude diante da vida, porque a originalidade do picaresco radica nessa exigência primeira, simples e vital. O proposto, o descrito e o narrado pelo escritor têm que compor formas possíveis de existência, orientações para o que o cego do *Lazarillo* chama “a trajetória de viver”. A literatura deixa de oferecer contos de fadas, devaneios, aventuras impossíveis, evasões, belas alternativas, anti-vidas. Nada disto é experimentável, nada disto é uma forma concebível de existência no mundo onde se encontram os leitores quando não estão lendo. Mas é que além desta proximidade à vida significa que a literatura tem que partir do que ela não é, da realidade social. Acrescente-se pois, à tão simples, mas difícilíssima exigência primeira, a centralidade do olhar lúcido e satírico, que vê em toda parte a injustiça, a hostilidade, o egoísmo, a crueldade, o engano, isto é, o que existe e pulula não nos livros senão na sociedade em si mesma. Em resumo, o escândalo de uma realidade social inaceitável. Se excluímos para começar a evasão pastoril, a ficção de uns pastores afastados da comunidade humana e dedicados única e constantemente ao amor, e se consideramos insensatos e impossíveis os sonhos de vida heroica, além das cidades em que moram os homens, como viver e sobreviver numa sociedade desumana?

A resposta acompanha a semi-marginalidade do pícaro; e é uma história, um brevíssimo relato, porque não é uma simples postura ética, mas algo que sucede e se manifesta no tempo. Uma combinação de situações originárias, no essencial a orfandade e a miséria, convertem ao protagonista

num rapaz prematuramente só no mundo e diante do mundo, isto é, sem amparo e sem socialização. Tudo provem desta solidão prematura. O futuro pícaro – pois não o é ainda – terá amos ou sócios, mas não companheiros, parentes ou amigos. O menino ou adolescente sem socializar – em geral, é órfão – encontra-se exposto desde o princípio à crueldade e à mentira, ou seja, à sociedade injusta, implacável.

Descobre que esta mentira e esta crueldade são consubstanciais com o existir social e a vida urbana. Uma consciência clarividente deste estado de coisas, que é a sua, permitirá várias respostas, das quais o *Lazarillo* e o *Guzmán* consentem somente uma. Uma seria passar-se para o lado do inimigo, a submissão total, a entrega com armas e bagagens, o que teria um interesse muito limitado. No entanto, o rapaz pensa, reflete, não se entrega por dentro ao engano. Sua clarividência é incompatível com semelhante identificação. A segunda resposta seria a luta, a agressão declarada ou a delinquência praticada desde uma marginalidade completa. Mas esta criminalidade agressiva não é concebível naquela Espanha e naquela Europa. Somente aparecerá em alguns volumes de cordel, ou poesia de criminosos, ou com a figura do bandoleiro mais ou menos generoso (o Roque Guinart do *Quijote*) ou naquelas *biografias criminais* que se venderão nas execuções públicas na Inglaterra durante o século XVIII e que Fielding utilizará para *Jonathan Wilde*. O criminoso como herói não interessará aos escritores de primeira grandeza até muito mais tarde na história da literatura. O pícaro não é um lutador. Assim nosso rapaz se converte nesse indivíduo que se mantém no limite da plena delinquência, que vive da astúcia, do furto ocasional, do roubo em escala menor, de suas próprias formas de embuste; e que procura sobreviver vencendo dificuldades na cidade através da semi-marginalidade. É uma pessoa dual, dividida. A ambiguidade em seu caso não é senão duplicidade inteligente, a do homem dividido que se separa por dentro do existir social estabelecido, mas por fora se vê obrigado a se situar dentro dele. Essa divisão da pessoa, esta dualidade, é fundamental. É ela a condição de seu anti-heroísmo, isto é, da impossibilidade de que sua conduta coincida com suas convicções íntimas, exceto na medida em que o engano e a representação tenham sido também atos de vontade. A dualidade supõe uma condição que está

convertendo-se numa das chaves da literatura moderna e em particular da arte do romance: a interioridade oculta. O pícaro somente é sincero consigo mesmo e com o leitor. Os atos não revelam a pessoa, nem sequer a si mesma, posto que esta sabe que está representando um papel; e a interioridade psíquica do indivíduo, na qual reside certa verdade, se torna uma incógnita.

Qual é o ensinamento fundamental que recebe e admite Lazarillo? O de seu primeiro amo, o “grande mestre o cego”, que, além do visível, além das aparências das coisas, era vidente, transpassava a superfície dos seres e tinha “espírito de profecia”. Foi o cego quem via e quem guiava ao menino, porque este não via nem descobria as verdades, na “trajetória do viver”. Lucidez negativa, sim, mas que, junto com a divisão entre uma calculada conduta e um eu que a pratica, sob uma íntima diferença, dramatiza a hipocrisia e a não-exemplaridade dos modelos propostos pela sociedade; e a decisão por parte do protagonista de aderir por fora ao simulacro, enquanto por dentro o eu interior identifica o engano e o revela.

O cego é um exemplo imitável na prática do futuro pícaro, mas não um substituto do pai. O mesmo acontece com muitos sucessores de Lazarillo, que, como já disse, partem da orfandade; e dessa solidão que, como dizia Ortega, é a condição radical da vida humana. Eu gostaria de destacar esta originalidade da situação constituinte do pícaro, de sua peculiar solidão, com a ajuda de umas páginas esplêndidas de um dos últimos livros de Rafael Sánchez Ferlosio, *El alma y la vergüenza* (Madri, 2000). Ferlosio analisa com extremo rigor nas primeiras páginas do livro o que ele denomina como violência constrictiva, que se reconhece pela imposição de uma vontade sobre outra vontade; e passa daí a assinalar que toda educação “decorre entre uma vontade que se impõe – ou se trata de impor – e uma vontade que se duplica – ou resiste-se a fazê-lo.” Contudo, o próprio da criança é a sua relativa docilidade, isto é, não uma inerte passividade, mas a “vivaz e ativa receptividade” com a qual se manifesta sua vontade de pertencer ao mundo que a rodeia. De tal maneira o meio onde se nasceu “apodera-se de seus filhos, os faz seus, os faz dos seus”. E com essa finalidade, a família dispõe do “grande mediador inter-humano”, o rito, o costume ritualizador, do qual Ferlosio dá um exemplo: os gestos e palavras

que acompanham a hora de dormir de uma criança. Este rito é o ponto de partida, como vocês sabem, de *Em busca do tempo perdido* de Proust.

Voltando ao nosso pícaro, vocês também podem observar que a trajetória da vida do pícaro parte de uma aberração, de uma anomalia fundamental: a ausência de uma educação e dos instrumentos mediadores que tornem possível um processo de aculturação e de socialização. Isso quer dizer que o pícaro não se forma, que a grande contribuição espanhola para os gêneros narrativos se baseia na relação entre uma sociedade escandalosamente injusta e um protagonista que vive ou sobrevive nela sem ter sido socializado? Vale dizer que este grande mito nacional se assenta sobre um vazio, um oco, uma carência – a de um processo educativo? O curioso do caso é que o pícaro não sofre a violência construtiva de semelhante processo, suscetível de duplicar ou sequer moldar sua vontade; mas se a violência pura da experiência direta da vida no mundo, tal como ele é vai conhecendo-a através de alguns amos aos quais serve, mas não se submete interiormente. A sociedade nunca poderá dizer que ele é um “dos seus”. O pícaro não se cinde. Autodidata na trajetória do viver, o pícaro se divide, como dissemos, e de tal forma conserva na solidão absoluta de seu pensar uma espécie de pureza primitiva de critério. O homem interior, o homem oculto, que é quem conta a história e monopoliza o ponto de vista narrativo, é todo coragem e todo independência –o suficientemente lúcida para poder ter chamado a atenção de inumeráveis leitores europeus daqueles tempos, ou seja, do século XVI até fins do XVIII.

Não é assim com o XIX, que conhecerá o auge do criminoso, do rebelde e do revolucionário. Verificar-se-á então o declínio do pícaro. Aparecerão usos e componentes picarescos por aqui ou por ali, em Dickens, Gogol ou Galdós; e em alguma obra isolada como o *Periquillo Sarniento* de Lizardi. Mas a grande narrativa do século apresentará o personagem voluntarioso que em sua ambição se opõe à sociedade, como Rastignac no final de *Père Goriot*, como Vautrin em suas distintas encarnações, como Julien Sorel, como o homicida Raskolnikov, ou os revolucionários dos *Poesos* do mesmo Dostoyevsky. Apontarei para terminar que, com o século XX, alguns autores de prestígio voltarão a utilizar o esquema picaresco, mas

com a ironia, por suposto, com o foco em direção ao leitor consciente, de que estão recuperando um gênero do passado.

Durante os anos posteriores à Segunda guerra Mundial, os da Guerra Fria e o franquismo, multiplicaram-se essas tentativas. Thomas Mann termina em 1955 *Felix Krull*, que é provavelmente o melhor romance picaresco do século. Escrevem Günter Grass, Saul Bellow, Camilo José Cela... Ao que parece o atrativo do mito picaresco coincide com os momentos históricos nos quais o homem se sente fraco e indefeso diante dos poderes da política e da economia. O *homem revoltado* de Albert Camus não é nesses momentos mais representativo que o anti-herói alienado de seu romance *L'Étranger*. Creio recordar também o êxito naqueles anos de alguns filmes nos quais personificavam seres distantes e semi-marginais alguns atores tão eficientes como James Dean, Jean-Pierre Belmondo, Marcello Mastroianni e Marlon Brando. Foi daí que eu pensei e escrevi então (Guillén, 1971: 106) que aquele pícaro nosso, que assombrou e fascinou meio mundo durante tantos anos, seguia nosso irmão, não por ter sido desde sempre um rebelde sem causa – *rebel without a cause* –, mas enquanto covarde com ela.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GUILLÉN, Claudio. Toward a Definition of the Picaresque. In: \_\_\_\_\_. *Literature as System: essays toward the theory of the literary history*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

V

CONTOS DA OBRA *MARIDOS*, DE ÁNGELES

MASTRETTA\*

\* MASTRETTA, Ángeles. *Maridos*. 1. ed. Barcelona: Seix Barral, 2007, p. 7-62, 352.  
Disponível em: <<http://clubdelphos.org/sites/default/files/Mastretta,Angeles-Maridos.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2018.

Numa tarde laranja, Julia Corsas abriu a porta para seu terceiro marido. O homem era um tipo de mãos grandes e olhos vivíssimos que algum dia acreditou ser amado pelos deuses. Ainda trazia nos ombros o encanto de um cigano e nos pés o caminhar de um guerreiro. Tivera o cabelo castanho em outras épocas, mas quando ela o viu parado na entrada de sua casa, diante da luz que iluminava seu rosto, deteve o olhar em seus cabelos brancos suavizando o gesto com o qual a cumprimentou sem abrir a boca.

– Olha, você ainda continua sendo bonito – disse como se falasse consigo mesma.

Quando o conheceu, Julia Corsas era pálida como um canário<sup>45</sup>, inconsequente como um pardal, tola como um pica-pau, concentrada como coruja, incansável como se fosse um colibri. Asas tão distintas numa mesma mulher resultavam numa criatura atrativa e volátil, obstinada em dizer que só tinha a ambição de ficar quieta. Desde então ele se enfiava em sua cama entre um marido e outro.

Fazia anos que não se viam. Ele tinha ido embora há nove anos, quando Julia beirava a meia idade, lia um livro triste e era a mulher mais alegre que podia existir sob qualquer pôr do sol.

Pegaram o tabuleiro de xadrez. Abaixo estava o lago adormecendo. Julia Corzas sorriu mostrando a fileira de pequenos dentes. Havia poucas paisagens tão perfeitas quanto o sorriso de Julia com os montes atrás, os olhos de Julia olhavam a água com uma ponta de ironia que nunca perderam, a cabeça de Julia, que ele sabia, estava ouvindo a toda hora a música de fundo de sua própria imaginação.

– Por onde você andou? – perguntou-lhe.

Ele procurou no bolso de sua calça uma moeda de vinte centavos que se usava no México em meados do século passado. Usavam-na para jogar

---

<sup>45</sup> Em português, diríamos “pálida/branca como um fantasma”, mas se optássemos por essa forma de traduzir, empobreceríamos o campo semântico que se estabelece nesse parágrafo e que é formado por aves, cujas qualidades são comparadas com a personagem Julia Corzas. (N. T.)



cara ou coroa<sup>46</sup> para determinar o direito de mover a primeira peça do tabuleiro. Jogou-a para o ar.

– Cara – pediu Julia Corzas quase ao mesmo tempo em que ele agarrava o círculo de cobre entre uma mão e outra.

– Coroa – disse ele mostrando a face da moeda que tinha de um lado o escudo nacional, com uma águia devorando uma serpente e do outro uma pirâmide iluminada por um gorro frigio<sup>47</sup>.

Acomodou-se diante dela.

– E o que aconteceu com seu marido? – perguntou.

– Meu marido foi embora com a mulher de outro marido.

– Até que enfim – disse ele.

– Nem pense em se enfiar em minha cama.

– Eu nunca saí de sua cama – disse ele.

Julia precisou de uma bebida. Ele quis uma também.

– Tem chocolate? – perguntou.

– Você é o único homem que gosta de chocolate.

– Por que o seu marido foi embora?

– Por que todos os maridos vão embora? Por que você foi embora?

– Eu estou aqui – respondeu ele.

– Agora – disse Julia Corzas e passou um anjo com seu caudaloso silêncio.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> No original, se faz referência a “Águila o sol”, que equivale ao nosso cara ou coroa. No México, uma das faces da moeda de 10 pesos, a mais usada nesse tipo de jogo, tem uma águia do Escudo do México e, na outra, uma pedra do Sol asteca. Para mais informação, leia-se: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Cara\\_o\\_cruz](https://es.wikipedia.org/wiki/Cara_o_cruz)>. Acesso: 12 out. 2017. (N. T.)

<sup>47</sup> O “gorro frigio” é uma espécie de capuz, de forma cônica com a ponta curvada, confeccionado em lã ou feltro. Sua origem encontra-se na região da Frigia, Ásia Menor, atual Turquia. Na atualidade, figura como símbolo da liberdade, no escudo de várias nações americanas como Argentina, Bolívia, Colômbia, Cuba, Haiti, Nicarágua, El Salvador e Paraguai. Também está presente em moedas e notas de alguns países como Colômbia, Cuba e México. Disponível em: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Gorro\\_frigio](https://es.wikipedia.org/wiki/Gorro_frigio)>. Acesso: 12 out. 2017. (N.T)

<sup>48</sup> O texto que abre o livro de Ángeles Mastreta (p. 7-9) continua na página 352. Ele funciona como uma espécie de prólogo à obra, pois vem destacado em itálico, enquanto o restante aparece em letra normal e não possui título. (N.T.)

Caminharam pela beira do lago. Não havia nenhum ruído no ar, tampouco o cruzava o silêncio de um anjo, só a voz de Julia Corzas contando a seu terceiro marido o fim de um sonho.

– E nossa história? – perguntou ele agarrando a moeda com a qual havia brincado enquanto caminhavam –. Você não vai contá-la? – disse ele parado na entrada da porta exibindo o sorriso que costumava dar ao se despedir.

– Em outro livro – respondeu Julia Corsas. Numa tarde laranja, Julia Corsas abriu a porta para seu terceiro marido. O homem era um tipo de mãos grandes e olhos vivíssimos que algum dia acreditou ser amado pelos deuses. Ainda trazia nos ombros o encanto de um cigano e nos pés o caminhar de um guerreiro. Tivera o cabelo castanho em outras épocas, mas quando ela o viu parado na entrada de sua casa, diante da luz que iluminava seu rosto, deteve o olhar em seus cabelos brancos suavizando o gesto com o qual a cumprimentou sem abrir a boca.

– Olha, você ainda continua sendo bonito – disse como se falasse consigo mesma.

Quando o conheceu, Julia Corsas era pálida como um canário<sup>49</sup>, inconstante como um pardal, tola como um pica-pau, concentrada como coruja, incansável como se fosse um colibri. Asas tão distintas numa mesma mulher resultavam numa criatura atrativa e volátil, obstinada em dizer que só tinha a ambição de ficar quieta. Desde então ele se enfiava em sua cama entre um marido e outro.

Fazia anos que não se viam. Ele tinha ido embora há nove anos, quando Julia beirava a meia idade, lia um livro triste e era a mulher mais alegre que podia existir sob qualquer pôr do sol.

Pegaram o tabuleiro de xadrez. Abaixo estava o lago adormecendo. Julia Corzas sorriu mostrando a fileira de pequenos dentes. Havia poucas paisagens tão perfeitas quanto o sorriso de Julia com os montes atrás, os

---

<sup>49</sup> Em português, diríamos “pálida/branca como um fantasma”, mas se optássemos por essa forma de traduzir, empobreceríamos o campo semântico que se estabelece nesse parágrafo e que é formado por aves, cujas qualidades são comparadas com a personagem Julia Corzas. (N. T.)

olhos de Julia olhavam a água com uma ponta de ironia que nunca perderam, a cabeça de Julia, que ele sabia, estava ouvindo a toda hora a música de fundo de sua própria imaginação.

– Por onde você andou? – perguntou-lhe.

Ele procurou no bolso de sua calça uma moeda de vinte centavos que se usava no México em meados do século passado. Usavam-na para jogar cara ou coroa<sup>50</sup> para determinar o direito de mover a primeira peça do tabuleiro. Jogou-a para o ar.

– Cara – pediu Julia Corzas quase ao mesmo tempo em que ele agarrava o círculo de cobre entre uma mão e outra.

– Coroa – disse ele mostrando a face da moeda que tinha de um lado o escudo nacional, com uma águia devorando uma serpente e do outro uma pirâmide iluminada por um gorro frigio<sup>51</sup>.

Acomodou-se diante dela.

– E o que aconteceu com seu marido? – perguntou.

– Meu marido foi embora com a mulher de outro marido.

– Até que enfim – disse ele.

– Nem pense em se enfiar em minha cama.

– Eu nuca saí de sua cama – disse ele.

Julia precisou de uma bebida. Ele quis uma também.

– Tem chocolate? – perguntou.

– Você é o único homem que gosta de chocolate.

– Por que o seu marido foi embora?

– Por que todos os maridos vão embora? Por que você foi embora?

– Eu estou aqui – respondeu ele.

---

<sup>50</sup> No original, se faz referência a “Águila o sol”, que equivale ao nosso cara ou coroa. No México, uma das faces da moeda de 10 pesos, a mais usada nesse tipo de jogo, tem uma águia do Escudo do México e, na outra, uma pedra do Sol asteca. Para mais informação, leia-se: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Cara\\_o\\_cruza](https://es.wikipedia.org/wiki/Cara_o_cruza)>. Acesso: 12 out. 2017. (N. T.)

<sup>51</sup> O “gorro frigio” é uma espécie de capuz, de forma cônica com a ponta curvada, confeccionado em lã ou feltro. Sua origem encontra-se na região da Frígia, Ásia Menor, atual Turquia. Na atualidade, figura como símbolo da liberdade, no escudo de várias nações americanas como Argentina, Bolívia, Colômbia, Cuba, Haiti, Nicarágua, El Salvador e Paraguai. Também está presente em moedas e notas de alguns países como Colômbia, Cuba e México. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Gorro\\_frigio](https://es.wikipedia.org/wiki/Gorro_frigio)>. Acesso: 12 out. 2017. (N.T)

– Agora – disse Julia Corzas e passou um anjo com seu caudaloso silêncio.<sup>52</sup>

Caminharam pela beira do lago. Não havia nenhum ruído no ar, tampouco o cruzava o silêncio de um anjo, só a voz de Julia Corzas contando a seu terceiro marido o fim de um sonho.

– E nossa história? – perguntou ele agarrando a moeda com a qual havia brincado enquanto caminhavam –. Você não vai contá-la? – disse ele parado na entrada da porta exibindo o sorriso que costumava dar ao se despedir.

– Em outro livro – respondeu Julia Corsas.

Depois entrou na casa evocando um princípio. Ainda tremia na mistura de suas asas a mesma inquietação dos velhos tempos. Cantarolou uma música. Que outra coisa se podia fazer em dias assim? A tarde também era laranja e se punha atrás da água e dos montes. Guardou o tabuleiro de xadrez. Depois entrou na casa evocando um princípio. Ainda tremia na mistura de suas asas a mesma inquietação dos velhos tempos. Cantarolou uma música. Que outra coisa se podia fazer em dias assim? A tarde também era laranja e se punha atrás da água e dos montes. Guardou o tabuleiro de xadrez.

---

<sup>52</sup> Conforme apontado, o conto que abre o livro de Ángeles Mastreta (p. 7-9) tem a sua continuação na página 352. (N.T.)

Todo aquele que sabe, advinha que por trás do silêncio de um anjo sempre há uma história. Ou muitas.

## COM TUDO E TODO

Dava raiva, porque tinham se amado tanto e de modo tão distinto durante os duzentos anos em que tiveram que se conhecer que era uma pena separar-se assim, como se nada tivesse acontecido.

Duzentos anos, dizia ela, porque com o tempo adquiriu a certeza de que assim tinha sido. Sua fé em Deus era tão escassa que ia tomando coisas de outras religiões que estivessem ao seu alcance, e isso das várias vidas, das almas jovens e velhas, que ela gostava desde que lhe contaram isso como uma verdade tramada com fios de prata.

Não duvidou em agarrar-se à certeza de que se conheciam há tantos anos que não lhes era possível recordar. Certamente, pensava, tinham se visto pela primeira vez em 1754, talvez em Valência, e outra vez ou muitas durante o século XIX, na metade de uma guerra ou em um baile, mas seu encontro em 1967, ao se cruzarem em uma escada bem no centro da cidade de Puebla, marcou-os definitivamente e para o bem, embora em outras ocasiões tudo estivesse a ponto de acabar mal.

Quem sabe porque a vida costuma pôr armadilhas para aqueles que vistos de fora não podem ser senão casais para o resto de suas vidas, mas se diz que isso acontece e está confirmado que não somente eles, mas alguma parte do mundo se entristece quando se perdem um do outro.

No século XX, Ana García e Juan Icaza, grandes nomes de uma cidade pequena, foram namorados desde o momento em que essa escada os submeteu a seu feitiço. Ela ia subi-la e ele vinha descendo quando o ar passou entre eles e o perfume embaixo de sua roupa. Ela trajava um vestido branco, fazia calor. Ele tinha na mão um guarda-chuva de Córdoba com o qual fazia acreditar a qualquer um que ia e vinha de uma praça de touros.

Aí e nesse tempo eram os homens que começavam o namoro e ele demorou meio minuto para iniciá-lo. Perguntou-lhe quem era seu pai e contou-lhe que era ele quem fazia os fios com os quais o bom senhor tecia seus tecidos. Disse-lhe que parecia uma pomba da paz e ela sorriu dizendo que as pombas estão sempre em guerra, que não havia campanário nem

praça que atestasse algo diferente e que nenhuma mulher vestida de branco podia ser inteiramente confiável.

Dizem os provérbios que a ironia não é útil para conversar com os homens, mas ela esqueceu isso e irremediavelmente utilizou uma. Desde esse momento e por todos os outros, a maneira de se relacionar entre eles teria seus altos e baixos sempre que Ana ironizava em relação ao irremediável. Por exemplo, a paixão de Juan por si mesmo, sua língua solta, sua vaidade sem tropeços, seu aspecto de bêbado inveterado.

Foram namorados por um certo tempo. Namorados daqueles que terminavam despedindo-se na porta de casa, justo quando deveria começar o encontro.

Depois de uma dessas despedidas, ele foi beber com seus amigos e do beber a se divertir com uma ruiva foi só um segundo. No dia seguinte, metade da cidade acordou contando que Icaza tinha dançado agarrado com uma gringa como uma etiqueta.

– Estava bêbado – disse ele para se desculpar.

– Pior ainda – respondeu-lhe Ana afastando-se do abraço que não se dariam.

Essa madrugada e as trinta que se seguiram Juan passou-as cantando embaixo da estranha sacada de Ana, que se fazia de surda enquanto toda sua família fartava-se de não o ser. Acompanhava-o um *mariachi*<sup>53</sup> que conhecia de fio a pavio<sup>54</sup> todas as canções que tinham pombas traidoras em alguma de suas letras. Também a pomba negra, a pomba querida, a pomba que chega a uma janela e a que nunca chega, a pomba em cujos braços viveu alguém a história dos amores que nunca sonhou, a pomba que o destroça se no futuro perde a fé nele.

Por mais que cantassem, nem os *mariachis* nem as pombas, muito menos Juan, conseguiram ser perdoados.

---

<sup>53</sup> A palavra mariachi tem dois significados, é um gênero musical popular do México e é também o nome dado aos grupos musicais que interpretam e fazem espetáculos do gênero, para ser mais específico, é tanto os músicos (aqueles lá da serenata de amor) como as músicas que eles cantam. Informação extraída do seguinte site:

<<https://espanholsemfronteiras.com.br/mariachis-cultura-mexicana/>>. Acesso: 11 jul. 2018.

<sup>54</sup> Há formas mais populares de se dizer isso: “de cabo a rabo”, “de cor e salteado”. (N. T.)

Então ele tornou-se toureiro e ela abriu uma loja. Associou-se com sua irmã para vender os tecidos que fazia o pai. Pouco tempo depois os dois casaram-se com outros. Como essas coisas acontecem? Acontecem sem motivo, acontecem porque acontecem. Ela teve uma filha e ele deixou de tourear para pôr-se a sustentar um filho e depois outro e uma esposa que falava pouco, mas mal de todo mundo. Cresceu a loja em que as irmãs continuavam vendendo por atacado os tecidos da pequena fábrica que herdaram do pai. Aos poucos todo o negócio cresceu.

Juan voltou a trabalhar na fábrica de fios que sua família tinha e que sem seu empenho estava à beira da falência: a seu pai quem sabe que saudades de sua cidade na Espanha o tinham acometido enquanto o filho toureava, que quando Juan retornou encontrou o negócio meio esquecido e de pernas para o ar. Como Juan era teimoso e considerava urgente atenuar o equívoco em que andava sua vida, decidiu ressuscitar a empresa e não se deteve até que multiplicou por vinte a produção. Bêbado continuava sendo. Trabalhador também. Tornou-se rico.

Enquanto isso, Ana teve mais dois filhos. A cada cinco anos um, acabou tendo os problemas e os prazeres de quem tem três filhos únicos. Estava tudo correndo bem. Tinham multiplicado sua loja em várias outras e do comando das irmãs dependia um pequeno exército de mulheres, como de alguns homens depende um exército de homens. Em seu negócio havia discriminação ao contrário e ela acreditava que era justo e necessário, uma vez que em outros negócios não havia nenhuma mulher usando calças.

Antes de ir ao trabalho, Ana começou a caminhar de manhã para afugentar a certeza de que o tempo passava. Caminhava pela margem de um rio quando soube, graças à voz de uma amiga imprecisa – as amigas precisas não se prestam a levar o que lhes traz o vento –, que seu marido tinha uma namorada que gostava de cavalos e colinas tanto quanto ele.

Essas coisas também acontecem, disse Ana, e ao invés de se impressionar deixou o rio e correu em busca do passado entre uns fios.

Encontrou-o como se o tivesse deixado na tarde anterior. Não tiveram nem que dizer nenhuma palavra, estavam se aguardando. Ele continuava sendo magro e com a cintura firme. Prepotente, mas simpático, um pouco avaro como sempre, sóbrio somente pelas manhãs e animado



como ela o recordava. Não voltaram a se separar numa porta sem ter tecido a tapeçaria de seus amores, sem abreviar nem um som nem uma queixa, nem uma carícia nem uma drástica emoção regida pelo agora.

Talvez o futuro fosse a única queixa que se pouparam. Viviam no presente como quem vive num parapeito de aço, numa fina mas firme encosta da qual não queriam descer nunca. Cada um tinha outra casa e outro mundo e cada um sabia que o mundo inteiro podia também estar em outra parte.

Conheceram em poucos anos todos os bons hotéis da cidade. Faziam juntos a sesta<sup>55</sup> uma ou duas tardes por semana, falavam-se por telefone dez vezes por dia e sentiam saudades nas madrugadas. Então ele aproveitava suas dores para beber tudo o que encontrava ao seu alcance e elaborar uma série de inimizades com sua esposa. Enquanto isso, Ana cultivava um jardim, uns filhos, um trabalho, e uma séria amizade com seu marido. Assim estavam as coisas, ele se divorciou e ela, não.

De semelhante diferença surgiu um desequilíbrio sem conserto. Para ele sobrava tempo e para ela sempre faltava. Ele vivia sozinho e ela no meio de uma multidão. Até sua mãe e sua sogra acabaram vivendo em sua casa. Os filhos sempre convidavam amigos e seu marido sempre queria abraçá-la no sábado e domingo. O pobre Juan começou a condoer-se de suas desgraças e um belo dia deu um ultimato a Ana: era ele ou sua família toda, era ele ou o outro mundo que lhe pertencia entre os olhos, era ele ou ele, ele ou nada. Nada como ele. Nada senão ele.

Tinham construído uns amores a longo prazo e embora Ana não tivesse se movido nem por todo ouro do mundo, moveu-se com trabalhos, mas sem retorno, depois do mundo de ouro que tinha em outra parte.

– Aonde você vai? – perguntou ele estendendo a mão até a gaveta do criado-mudo para apanhar uma tesoura.

– Que insistência a sua em perguntar todo dia o que você já sabe.

– Não voltarei a beber, prometo a você.

---

<sup>55</sup> Repouso/descanso após o almoço. (N. T.)

– Prometa isso a você que se deve isso. A você e àquilo que não tivemos.

Juan sorriu com a tristeza dos abandonados. Ela buscou o encaixe de sua roupa íntima embaixo dos lençóis. Tinha a mão dele presa ao pelo escuro entre suas pernas. Acariciou-o.

– Que lindo que é isto. Se você tiver que partir deixe-me um pouco – pediu aproximando a tesoura.

Ana deu-lhe permissão. Esticou os braços sobre sua cabeça e levantou a pélvis. Ele cortou uma mecha escura justo no vértice daquela maravilha. Passou um anjo deixando sobre eles o silêncio mais longo de suas vidas. Não se moveram por instantes. Ele apertou num punho a tesoura e o pelo, ela fechou os olhos antes de o perder num ar alheio e guardou aquele momento no centro de todas as suas recordações. Depois, como alguém que se desprende de uma árvore, saltou sobre o regador e a roupa e o automóvel e o caminho, e sua casa. Não podia fechar a boca que se abria num sorriso. Com o sorriso na boca ouviu seus filhos mais velhos contar histórias de adolescentes e jantou perto da tevê olhando seu marido, que olhava a tevê.

– O que você traz nesse sorriso? – perguntou o homem.

– Um jogo – disse ela antes de ficar adormecida com tudo e o sorriso que durou essa noite e toda a manhã do dia seguinte e todo o dia seguinte e até o outro dia. Então começou a preocupá-la que Icaza não tivesse telefonado em tantas horas. Trazia o celular consigo desde que acordou e às duas da tarde só tinha tocado para mensagens prescindíveis. Mas dele nem sinal. Fechou a loja e foi ao colégio buscar os filhos. Saíram os três com dois amigos e os cinco instalaram-se ao longo da van fazendo ruído de pássaros.

Assim estavam quando tocou o telefone:

– Onde você está? – perguntou-lhe uma voz cheia de pedras<sup>56</sup>. Só de ouvi-la ela soube o que se passava com o dono dessa voz. Devia estar

---

<sup>56</sup> “rípida/grosseira” também seria possível, uma vez que Icaza está bêbado e irritado. Optamos por manter a metáfora para que o leitor perceba o seu real sentido: uma voz ressentida, magoada e alterada pelo efeito do álcool. (N. T.)

bebendo há pelo menos vinte e quatro horas. Estava bêbado como um gambá.<sup>57</sup>

– Porque você faz isso – perguntou-lhe.

– Pela mesma razão que você tem de viver em outro lugar.

– Mãe, a gente vai ficar estacionado? – perguntou a filha menor, que tinha herdado a hilaridade de sua mãe.

– Um momento – disse Ana.

– Um momento não – interveio Juan –. Vou continuar assim até que eu morra. Já me cansei de andar sozinho sempre, de ir ao cinema sem mulher, de que os fofoqueiros estejam chegando a dizer que ando com um homem e que é por isso que nada se sabe de minha vida sexual desde o divórcio e pouco se sabia antes, segundo anda dizendo mi ex-mulher.

Ana deu partida no motor e se moveu lentamente.

– Podemos descer na vídeo-locadora? – perguntou o filho no meio da conversa.

– Sim podemos – disse Ana.

– Não podemos nada – disse o telefone.

– Podíamos nos querer bem – disse Ana.

– Às escondidas, já estou farto de me ocultar. Ana estou farto, farto, farto.

– Já percebi – disse Ana.

– Estacione aqui, mãe. Aqui – ordenou o filho mais velho enquanto abria a porta.

– Cuidado – disse Ana, que o viu saltar do veículo.

– Cuidado com o quê? – Cuidado que não se deem conta, cuidado que não nos olhem, cuidado que já é noite. Estou farto – dizia a voz de Juan fazendo tremer o telefone com seus gritos.

– Já notei que você está farto. Deixe esse copo, vou até aí – disse Ana sem ter que perguntar onde ele estava.

– Como você vai vir até aqui, se estou ouvindo as suas criancices, se você anda em todos os lugares, menos comigo.

---

<sup>57</sup> “Bêbado como uma roda gigante” não faria sentido para um leitor brasileiro. (N. T.)

– Vou até aí, estou te dizendo.

Desligou. Ligou para sua irmã. Sempre se tem que ligar para as irmãs.

– Você já está metida em nova confusão – disse a irmã –. Eu que vim te ver.

– Em minha casa não há comida.

– Isso eu estou vendo.

– Ia pedir pizza para todos.

Para sua irmã pareceu uma ótima ideia. Vivia sozinha e sozinha as coisas pareciam-lhe menos boas. Ao contrário de Ana, ela era solteira e seu namorado, casado. Quem pode saber o que acontece com a gente, dizia. De acordo com a terapeuta conosco ocorrem relações disfuncionais, mas o que sabem as terapeutas, a mesma coisa que antes sabiam os padres. Nada. Às vezes ouvir. Disfuncionais somos todos nós.

Chegaram em casa.

– Aonde você vai? – perguntou a filha de Ana.

– Não me demoro. Entretenham sua tia – recomendou dando uma piscada para sua irmã que lhe dizia tchau com a mão no ar.

Ana chegou à parte dos fundos de um bar pelo bairro das fábricas que ainda há pouco tempo estava nos arredores da cidade. Encontrou Juan dando uma palestra sobre suas desgraças enquanto no toca-fitas tocava um *mariachi* perguntando a não se sabe quem: De que modo te esqueço?

Juan a viu entrar e se uniu à música com um canto sem entoação.

– Quem você quer esquecer?

– Como se você não soubesse. Você é igual a todas as velhas. E eu que tinha você como minha rainha.

– Demagogo. Trapaceiro. Eu? Não invente. Tudo foram só promessas. Continua de bebida em bebida. Isso sim você não esquece.

– Vá embora, que não quero nada – disse-lhe ele.

– Eu vou mas te levo. Aqui dom Clemente não tem nada que fazer com um bêbado. Vamos para tua casa.

– Que não é a tua – disse Juan com dificuldades.

– Já sei que não é a minha. Você é meu e por isso estou te levando.

– Não sou teu, que teu vou ser. E não me leve a nenhum lugar. Aqui dom Clemen cuida de mim e põe música para mim.

– E te tira dinheiro e te dedura. Vamos embora.

Colocou-o em sua van como um volume de carga e o levou a sua casa, que de fato não era a dela. Deixou-o ali, aos cuidados de seu amigo Federico, que era o único capaz de acompanhá-lo quando a embriaguez deixava de ser divertida e se convertia num tormento. Federico era sóbrio como um copo de água e era, diria o poeta, no melhor sentido da palavra, bom. Estava ficando cego, mas andava nas sombras como se fosse na luz e podia ver o que poucos viam: seu amigo Juan eram um beerrão inveterado, aquilo que em linguagem médica e tédio se chama de alcoolismo.

– E fraqueza, e falta de vontade e raiva por não ter você – acrescentou Juan quando Ana repetiu-lhe o diagnóstico –. Se você não vai viver aqui, eu não quero viver em nenhum lugar.

– Não diga bobagens, nem tente encontrar culpados. O problema é teu problema e eu não me mudo para esta casa se você não parar de ir aos bares.

Ana ouviu-se falar e tremeu.

– Se deixo de beber, você muda para cá?

– Sim – disse Ana mais firme que assustada –. Mudo-me se você ficar um ano sóbrio.

Depois entregou-o a Federico dando-lhe um beijo. Era seu cúmplice desde a adolescência, ainda o atormentava a culpa de ter levado Juan para dançar com as gringas, por mais que Ana vivesse dizendo-lhe que ninguém é culpado da vida alheia e que nesse caso os idiotas tinham sido eles: Juan por ser bêbado e ela por ser inflexível. E a cidade, sua educação e a religião mais culpados que ninguém debaixo do céu.

– Deixo-o com você – concordou Ana soltando a mão de Juan que fazia um instante tinha-se esquecido até de seu nome.

Voltou para casa, para seus adolescentes e para ouvir sua irmã chamá-la de louca de pedra, imprudente e mentirosa. Porque de acordo com ela não era só o álcool, mas também a embriaguez de si mesmo na qual vivia aquele homem o que fazia com que sua irmã ficasse feliz em beijá-lo, mas sabia, isso sempre, como não o suportar de manhã à noite falando de si mesmo.

– Também sabe ouvir. Sabe tudo de meio mundo e conversa comigo como consigo. Isso não tem preço. Você não gosta porque ainda não o perdoa sobre aquilo que aconteceu com a gringa.

– Ele fez mais de cem depois dessa. Assim são os bêbados.

– Mas não a mim, porque não é meu marido – disse-lhe Ana negando-lhe a razão, embora soubesse de sobra que, tratando-se do tema, a palavra de sua irmã era a única verdadeira. Porque também era certo que quando Juan falava deles era só para continuar falando de si mesmo.

Uma coisa era a verdade simples e outra, a verdade verdadeira. A de sua irmã era a segunda: sua irmã sabia perfeitamente que o mundo dela era muito mais vasto que o de Juan, que sua vida toda era complexa e cheia de matizes como os esconderijos de sua alma, que nem comprimindo sua existência caberia no pequeno quadro que era a de Juan.

– Ele não teve nunca uma cunhada que gostasse dele como eu, mas é um bêbado – disse a irmã.

– Não diga bêbado como desprezo. Não sei se só pelo fato de ser bêbado pode comportar-se assim – disse Ana reencontrando o sorriso em sua memória. Contou sobre a mecha de pelo negro. À distância se ouvia a música dos adolescentes. A irmã tomou um último gole de café e olhou as pontas de seus pés descalços.

– Ninguém me quis tanto – disse muito triste.

– Não são abundantes os loucos, em vez disso sobram os safados – disse Ana, que sabia claramente que aquilo do namorado da irmã era outro equívoco.

– O meu vai hoje mesmo comer, tomar café da manhã e trepar em outro lugar – disse a irmã, segura de andar com um homem casado para não compartilhar nem fantasias, porque até as fantasias deixava no escritório, é uma idiotice.

– Grande compromisso: eu deixo o louco e você o safado.

– Você perde mais que eu – disse sua irmã.

– Eu já sei – disse Ana.

Passaram vinte dias para todos menos para Juan, que deteve o tempo na mesma tolice de beber até desmaiar enquanto jogava a culpa de cada uma de suas desgraças em Ana. Que tivessem combinado aquilo de que se ele

deixasse o álcool, ela se mudaria para sua casa, foi caindo no esquecimento. Bebia de manhã, de tarde e de noite durante dias. Só às vezes conseguia manter-se abastêmio por vinte e quatro horas e reviver uma manhã para chegar ao escritório aparentando uma sobriedade de séculos, dono por alguns momentos de uma lucidez com a qual fazia negócios e fechava convênios durante umas sete horas ao cabo das quais Ana, que o ouvia melhor, aceitava passar a tarde com ele.

Andavam por si mesmos entre idas e voltas, sem dizer uma palavra, ávidos, inocentes. Depois, quando soltava-lhes o laço que tinham atado com a cobiça dos corpos, Ana acariciava-lhe o sulco que tinha no peito ou beijava-lhe um dedo úmido. Depois desatava suas censuras, voltava-lhe o bom juízo e desperdiçava a última de suas horas falando-lhe sem conseguir nenhum acordo, ameaçando-o de que não voltaria até que ele tivesse entrado e saído de um lugar onde lhe curassem seu mal de alcoolismo. Mas então ele a ouvia distraído e arrogante, dizendo que não era nenhum alcoólatra e que tudo isso de que não controlava a bebida era uma invenção que ela havia criado para não se mudar para viver com ele.

No dia seguinte, Ana voltava a perdê-lo, cinco depois a recuperá-lo, dois a perdê-lo, nove a recuperá-lo. E assim por diante.

Depois de um desses encontros ele deixou-se ir pelo abismo de dois meses sem razão nem memória, e não houve modo de recuperá-lo. Era dezembro e logo chegou fevereiro. Em abril Ana decidiu falar com o que restava dele: tinha perdido doze quilos, tinha a pele cinza, os olhos extraviados, um cansaço de séculos nos braços e uma impensável humildade recém alcançada.

– Suponhamos que você não tem a culpa e que eu tenho sim conserto – disse-lhe –. Leve-me onde for preciso.

Ana teve que falar com seu marido. Ele não a deixou entrar em detalhes, nunca quis pensar nos pormenores do que entre eles se considerava a relação de sua esposa com um amigo da adolescência que a meio mundo, incluindo ele, parecia-lhe insuportável. Ana concordava que Juan era insuportável, mas alegou que de qualquer forma alguém tinha que fazer algo por ele, assim Federico e ela tinham conseguido convencê-lo que aceitasse ir a uma clínica na qual o deixariam até que se curasse. Depois já

diria Deus, que sempre é mudo, mas no momento alguém tinha que acompanhá-lo de avião fora da cidade, porque dentro havia gente demais convidando-o para lugares em demasia e era preciso colocá-lo a salvo de todos eles.

Levaram-no a um lugar onde se sabe que cuidam bem dos desenfreados. Juan assinou seu desejo de ficar ali dentro durante seis semanas. Ana abraçou-o como se abandonasse um recém-nascido no leito de um rio. Federico bateu-lhe nas costas e disse até logo como quem diz até já. Depois cada um voltou para sua casa e para seus afazeres. Ana, para seu impávido e generoso cônjuge, para seus filhos flexíveis como o trigo, para seu jardim como uma metáfora do silêncio.

Lá para outubro Juan regressou dono de uma suavidade desconhecida, quase sábio, lindíssimo.

– Já faz seis meses – disse –. Seis mais e você cumpre o prometido ou não tem palavra, nem mãe, nem pai, nem alma.

Ana estremeceu toda, mas disse que sim e que sim sentiu dos pés a cabeça. Pensou que toda a paz de seu mundo valeria a alegria de vê-lo ser quem ele era. E desde esse momento deixou-se entrar na guerra de ir pensando como dizer a sua família que iria a outra galáxia sem se mover sequer da cidade em que viviam.

Começou por dizer a sua irmã. Faltavam seis meses para que se cumprisse o prazo, mas necessitava de sua opinião para ajudá-la a pensar. Não foi muito longe pela resposta:

– Não está mal, Ana. Uma coisa boa por outra ruim. Tanto safado que deixa sua mulher para ir viver com uma idiota por nada além de estar chateado, sem se dar conta da joia que abandona, que você tente nivelar a situação não está nada mal.

– Meu marido tampouco parece uma joia – havia lhe dito Ana.

– Fique do meu lado – pediu-lhe Ana fazendo um esforço para não chorar, porque odiava cair na condição de carpideira.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Mulheres que eram contratadas para chorar durante velórios e, também, mulheres que reclamam e choram com frequência. (N. T.)



– Estou do teu lado. O que eu não sei é de que lado estamos – disse-lhe sua irmã.

Iniciaram nessa noite umas conversas que duraram meses. Ouviram também as opiniões de suas três melhores amigas. Às vezes uma por uma e às vezes todas juntas. De nenhum outro assunto se falou tanto. Nunca se tinham pesado tantas contradições numa mesma balança. Um dia ganhava Juan e no outro, o marido. Um dia reinava a prudência e no outro a audácia, um dia o insulto e no outro o perdão, um dia cinco desqualificações em unísono e no outro duas de um lado, duas de outro e a de Ana no meio como o fiel de uma balança infiel. Dizia-se de tudo: que se deixava Juan ir embora não suportaria vê-lo com outra mulher, que se somente a ideia a fazia perder a coragem, que se nada a faria mais infeliz, que se a soberba é mais indestrutível que o álcool, que se viver com isso pode ser insuportável, que se viver com seu marido era um hábito já adquirido, que se tampouco seu marido não era nenhum santo embora se pudesse vê-lo mais estável e se lhe conheciam menos defeitos, que se um falava pouco e outro muito, que se um tinha habilidades e conhecimentos domésticos que já não tem nenhum homem, que se o outro gostava de viajar, que se Juan era versátil e o divertiam os negócios, que se um era divertido e o outro reincidente, que se Juan era o único disposto a passar uma tarde completa, com chuva ou sem chuva, abraçado a ela como se houvesse uma tempestade, que se Ana ia sentir falta dos filhos, que se os dele eram bem ou mal educados, que onde ia passar o Natal, que se não importava qual casa tinha um jardim maior, que se qual cheiro lhe era mais imprescindível, que se era o de Juan, que se isso não importava muito, que se era crucial, que se em casa de um o trabalho se fazia todo sem que se notasse sua presença e na casa dela tudo pesava em seu íntimo e em seu tempo, que se um gostava de carros e outro da velocidade, que se um era friorento como ela e o outro calorento como o verão, que se num lugar havia andorinhas no telhado e no outro pardais nas bordas das janelas, que se um falava de si mesmo trinta e seis de cada vinte e quatro horas e o outro não dizia nunca o que pensava de si mesmo, muito menos dela e de sua contraditória emoção de cada dia. Que se Juan era alegre e seu marido ensimesmado, se um era bom conversador e outro bom observador, se o esforço de Juan era a prova mais crucial de amor que um

homem deu, que se tinha ataques de mal gênio, mas a nuvem negra de suas fúrias era curta, que se em contrapartida seu marido nunca estava aborrecido, mas tampouco feliz. Que se eram mais emocionantes os altos e baixos ou era melhor o sossego, que se é mais suspeito um silêncio que uma irritação, que se alguém que joga dominó é mais confiável que alguém que joga golfe, que quem a fazia sentir-se mais útil, que se isso era um elogio ou um hábito, que se, por último, mas muito importante, um encontrava mais rápido o seu clitóris que o seu ponto G e ao contrário, que se um acariciava até conseguir o que quer que fosse e outro não acariciava nunca, que se um era uma trégua e o outro uma guerra, que por mais que se falasse havia entre ela e Juan um aroma de luzes que só havia entre eles.

Passou novembro com suas flores roxas e dezembro, com seu ruído de nozes, sem que nada desfizesse a dúvida. Passou janeiro e sua dificuldade; fevereiro e suas modas; março, igual a uma amêndoa; abril, que em qualquer parte do planeta é, como outubro, o melhor dos meses. Em nenhum outro tempo ela quis a seu marido do mesmo modo que a seu amante, e nunca a mistura lhe foi tão amarga. Talvez tivesse sido inequívoco ter um só amor, um só marido, uma fidelidade sem tribulações, mas com ela havia ocorrido outro privilégio.

Cumpriu-se o prazo.

Juan começou a cantar a data quando ainda faltavam vários dias e como se ao dizê-lo tivesse proclamado completo ao feitiço da escada. Ana surpreendeu-se sem nenhuma dúvida: queria viver com ele como se sempre fosse lua cheia, queria viajar com ele, comer em sua mesa ao meio-dia de todos os seus dias, despertar junto a ele pelas manhãs de folga e sair de sua casa para o trabalho com seu cheiro ainda atravessado em todas as partes. Estava agradecida a ele porque, depois de tanta súplica, tinha aceitado colocar-se sob resguardo, cuidar de sua doença, reconhecê-la, temê-la e desafiar a fúria com que às vezes o tentavam o capricho de se perder e perder para não dar lugar a seus temores, não pensar em seu passado, nem se negar o prazer da paz. Queria-o como nunca e como nunca queria mudar de casa como se mudasse de alma, e não tinha um só resquício de incerteza ao redor de semelhante certeza. Tinha, sim, o terror de contá-la, a inerne

obscuridade que não conhece as palavras com que se dizem coisas como essa onde ninguém as entenderia e ninguém queria ouvi-las: sua casa.

Durante as últimas quatro noites, Ana chorou a água dos sete mares, mas não encontrou as palavras para contar a seu marido a história que ele já sabia, explicar a seus filhos o que não imaginavam, pedir-lhes perdão e se despedir dizendo até já e até sempre: não podia amá-los mais e ainda menos podia deixá-los.

Assim estavam as coisas, escreveu uma carta.

Não tirou daquele teto nem um alfinete, nem um pente, nem um sapato, foi para a rua como sempre: depois de beijá-los todos e carregando somente sua agenda eletrônica e sua bolsa em desordem, com seu corpo em duas partes e seu cabelo amarrado, como se nada a preocupasse e tudo lhe doesse. Tinha combinado de ver Juan até a tarde, e passou a manhã como uma corda na metade de um trabalho de loucos. Tinha um sobressalto na barriga e andava cantarolando: “Eu vou, eu vou, luz da minha vida.”

Sua irmã, cujo escritório estava porta a porta com o dela, sabia até o cúmulo todos os detalhes e acreditava saber enfim de que lado estavam. “Já saltei o medo do último salto”, havia lhe dito Ana diante do café das dez. Logo tudo foi um rumor de mulheres trabalhando em paz durante as quatro horas seguintes. No entanto, como tal felicidade é um pássaro que entra pela porta de um quarto e sai como um suspiro pela outra, por volta das três dessa tarde irromperam no escritório uns *mariachis* cantando *Pomba querida* por ordem de alguém que só ela sabia. Iam trajados como se fosse meia-noite e com a mesma cara de quem estivesse cantando noite e meia. Atrás deles entrou Juan com o sorriso de um arcanjo. Tinha os olhos brilhantes, o gesto mais vulnerável de sua vida, a mais negra das alegrias e uma bebedeira de séculos.

– Como você, veio você vai – disse-lhe Ana caminhando para encontrá-lo, pálida por inteiro. Logo perdeu a fala, recuperou a cor até ruborizar-se e o tomou pela mão como se fosse um redemoinho puxando-o em direção à porta com tudo e o bando de *mariachis* que continuava cantando da mesma forma que se estivessem na metade de uma cena que costumavam ver todos os dias.

Quando conseguiu colocá-los todos para fora, deu a volta sobre seus calcanhares. Juan a viu virar com suas pernas perfeitas, sob sua saia vermelha e seus sapatos de salto altíssimo. Viu ir embora a cintura flexível de todos os seus sonhos, viu os ombros levantados e o cabelo altivo dessa mulher que não tinha remédio.

– Você não me quis nunca, mentirosa. Você me quer como sou, bêbado como sou – disse antes que a porta se fechasse atrás dela.

Ana pôs a chave e deixou-se cair como uma gota de água. Fazendo-se pequena, dobrando primeiro os joelhos e depois a cintura, os ombros e a cabeça, até ficar como um novelo. Respirou sem abrir os olhos. Depois, em segundos, soltou o ar e ficou em pé como se fosse uma estátua: “Se me viro me transformo em sal”, pensou caminhando até sua irmã e seu escritório. Do lado de fora continuavam cantando os *mariachis*.

– Juan Icaza – disse como se ele a ouvisse nomeá-lo no tom de amor e impaciência que caiu de sua voz.

Não tinha sido necessário nem lhe dar a carta que lhe tinha escrito durante a noite mais breve de sua vida. Uma carta longa que somente terminou na hora em que acordavam seus filhos e um pouco antes que seu marido se levantasse para preparar o café. Uma carta com todos os temores e reticências de sua índole leal. Não podia ir embora, dizia-lhe, não encontrava as palavras com as quais explicar e contar a um mundo incrédulo os desgostos que não se merece. Não tinha forças para voltar a confiar no impossível, nem vontade de ir num cruzeiro, nem desejos de abandonar seu trabalho para tornar-se a esposa, de tempo inteiro, de um homem que só concebia o mundo com ele no seu centro. Não tinha coragem para desafiar o pressentimento de que todo aquele encantamento podia destruí-lo um copo a qualquer hora jogando dominó. Tinha esperança nele, mas não fé, e tinha escrito assim. E tinha tido razão, para desgraça dele e sofrimento seu.

– O que você tinha decidido? – perguntou-lhe sua irmã.

– Deixá-lo ir – disse por fim entregando-se ao tom de melodrama que tinha tomado o ar –. Mas isso não tira a verdade: é o amor de minha vida.

– Por que você não se casou com ele – disse sua irmã que sempre usava o pior momento para dizer as coisas certas.

– Não escolhi – disse ela –. Sempre ele escolhe. Sempre vai embora antes de mim com um copo e duas canções e vinte cinco lamentos.

Deixou que sua irmã lesse a carta.

– Dê a ele e se resolve a situação. Dividem a infelicidade por dois.

Ana pensou que tal coisa seria impossível, porque nos duzentos anos que tinham de se conhecer, a culpa tinha sido sempre dela. Pelo menos isso disse o ar, desde aquele momento na escada, quando tudo tinha remédio menos seus nomes atados entre si.

## GRAMÁTICA

Chamou-a de Silabaria e a desejou três dias e três noites, como ao horizonte. Depois a esqueceu em três horas, como um abismo. Mas enquanto a teve por perto, chamou-a de Silabaria. Grande nome para uma apaixonada pelo ócio e pelas palavras.

## SAL

Era sábado de manhã, Elisa estava no jardim removendo a terra de uns vasos, empenhada em fazer que reverdessem as flores que não havia regado durante a semana. Mil plantas resistem seis dias sem regar, mas as azaleias sofrem com pouco, então ela estava concentradíssima no assunto quando seu marido apareceu por ali e a olhou com a serenidade de quem contempla o infalível, mas sem pôr em sua voz o que havia em seu olhar. Às vezes assim se contradizem as emoções no corpo. Elisa perguntou-lhe o que estava acontecendo e ele disse que sairia um momento para ver não sei o quê. Enumerou-as com enorme dedicação, mas ela não lhe fez muito caso porque acreditou saber perfeitamente onde ia e preferia não saber onde dizia que ia. Mil anos de vida juntos conduzem a uma compreensão do outro que às vezes parece idiotice, mas muitas outras é compreensão de que a vida dura demasiado para resistir a temperar a melhor das comidas trazendo para casa um pouco do sal que há no proibido. Ela sabia perfeitamente o sabor desse sal e às vezes sentia tanta falta dele que gostava de chorar para comer as lágrimas, que têm algo de salgado.

Jogou-lhe um beijo com a mão cinza de remexer entre as plantas, e desejou que tudo corresse bem. Ficaram de se ver na hora do almoço. Algo de grave teria o caso daquele sal, que seu marido tinha que resolvê-lo essa manhã. Aqueles que sabem do assunto, pensam que a convivência dos sábados é decisiva para manter a estabilidade conjugal. É muito mais, quando o êxtase dos amores alternados começa a se desvanecer, ninguém se lembra de usar um fim de semana para dirimir assuntos que normalmente pertencem ao acordo que vai das segundas às sextas-feiras.

Pouco depois de vê-lo sair, Elisa deixou os vasos, regou a grama enquanto cantava uma canção de ninar e entrou em casa e no chuveiro. Levava o sol na cabeça, sentiu um cansaço desses que se abençoam porque prenunciam o prazer com que a pessoa se enfiará na cama quando o dia terminar. Durante toda a semana trabalhava na direção de um centro cultural. Sua sexta-feira tinha terminado com um jantar tardio e de madrugada, embora a possível namorada de seu marido não estivesse nunca

ciente, Elisa tinha feito sexo com ele durante mais de uma hora de ir e vir pela cama buscando o alimento básico de suas vidas. Não lhe faltou nem um pouco de sal em semelhante encontro, então verdadeiramente ela tinha motivos para estar intrigada com a razão que levava seu cômjuge para a rua, no horário do futebol, da bebida e da conversa.

Vestiu-se com uma roupa amarela. Sentiu o grato calor de março. Iriam com amigos a uma mesa de comida picante e omeletes saindo da frigideira<sup>59</sup>. Olhou o relógio. Estava começando a ficar tarde. Às três e vinte seu marido não tinha regressado e as coisas começaram a mudar de aspecto. Semelhante atraso não podia dizer senão uma coisa: do outro lado havia um divórcio, uma viuvez recente, uma solteirice insuportável ou as três coisas. Quem invade assim um sábado não pode estar senão sozinha como um cachorro de açougue. Não tinha filhos aquela personagem? Não faltava mais nada que seu marido estivesse tendo problemas para dizer adeus à conversa. Porque para Elisa não cabia dúvida de que ali não haveria nessa manhã senão um pedaço de boa ou má conversa. Talvez alguma censura. Às vezes as namoradas tornam-se recriminadoras. Pelo fato de ter cinco amigas basta para saber isso. Nunca falta uma que passe por situação semelhante e quem viveu uma situação semelhante imagina de que tamanho pode ser a confusão. Quem sabe, pensou. Cortou uma folha da agenda que tinha sempre em sua cozinha e deixou um recado para seu marido para avisar que se adiantara.

Chegou à mesa com as bochechas avermelhadas e um ligeiro tremor entre os lábios. Teria que explicar a ausência do marido. Queria uma tequila, chupar um limão e soltar o riso largo como seu espanto. E se seus amores dessa manhã tivessem sido uma despedida, uma gentileza de última hora. E se não voltava o marido, se a deixava ali esperando, entre pessoas as quais juntas não podia dizer nem meia palavra, porque com meia bastaria para arruinar a festa, para colocá-los a olhá-la com piedade, e isso sim lhe resultaria insuportável. A vida privada tem seus delírios e somente cada um

---

<sup>59</sup> Comal: “Disco de barro o de metal que se utiliza para cozer tortillas de maíz o para tostar granos de café o de cacao”. Informação disponível em: <<https://educalingo.com/es/dic-es/comal>>. Acesso: 14 jul. 2018.



faz as contas como se deve. Nenhum grupo pode julgar com tino os meandros de um casal se não está dentro dele. Assim sendo, beberia uma tequila à saúde de seu marido, que quanto mais ausente mais presente se faria.

– Já estão esperando você – disse o garçom que a conhecia de vê-la tantos sábados como pode caber em dez anos de ir ao mesmo lugar pelo menos a cada três semanas.

Uma mão levantou-se entre as mesas e, temendo não ser visto, seu dono levantou o corpo para chamar a sua mulher que ali estava, olhando-o de longe, assombrada com ele e consigo mesma.

– Por onde você andava, mulher? – perguntou-lhe quando a teve por perto.

– Esperando por você – disse Elisa com o sal de uma lágrima a ponto de brotar-lhe.

– Combinamos aqui – disse o marido –. Comprei tuas tesouras de podar.

– Minhas tesouras de podar? – perguntou ela olhando-o como se tivesse retornado do espaço infinito.

– Aonde você foi?

– Eu disse a você que à loja de ferramentas, mas você nem me prestou atenção. Vive no mundo da lua.

– Mais longe – disse Elisa meneando a cabeça como se relinchasse.

– Pedi uma tequila para você – conseguiu dizer seu marido que, de imediato, tinha recobrado o alento. Enquanto a esperava teve tempo de imaginar que era capaz de não chegar, de abandoná-lo ali enquanto ia buscar o próprio sal.

– Quero três – pediu ela, apaixonada como nunca pelas lojas de ferramentas.

Porque num corpo cabem várias monogamias, mas uma é mais monogamia que as outras e eles sabiam disso tão bem como proclamavam o outro.

## NÃO SE FALOU MAIS

Eram outros tempos quando Paz Gutiérrez, uma mulher cujo nome discordava dela a cada momento, soube de boa fonte, porque nas cidades pequenas as fontes sempre são boas, que um filho de seu marido tinha ficado órfão na tarde anterior.

Felipe, seu marido, era um homem de poucas palavras, que falava aos gritos porque sempre foi um pouco surdo. Sua figura robusta acompanhava um andar rápido e sua destreza para o trabalho era drástica como o desdém com que ordenava os afazeres dos outros. Sua fortuna era grande como a terra verde da fazenda em que vivia com sua mulher e seus filhos. Uma propriedade que chegava desde as margens da cidade mais próxima a sua casa até a entrada, a mil hectares, da cidade seguinte. Tudo era seu embaixo daquele céu largo, como tudo ao seu redor parecia seu, estivesse onde estivesse.

Havia em sua fazenda tantos cavalos, vacas, laranjais e pastos que ele, cuja fortaleza física era a de um puro sangue, demorava semanas para percorrê-los. Até um rio cruzava aquela fazenda. Um rio que na época de chuvas crescia de tal maneira e tão depressa que em uma noite podia partir em dois aquele mundo e deixar aqueles que estavam de um lado presos na encosta oposta até que os aguaceiros se acalmassem e a água voltasse a ficar tranquila por um tempo. Atravessavam-no em uns botes compridos, devagar, sob o sol árduo do amanhecer nessa terra. Depois ficavam à mercê da corrente e de sua vontade para empreender a volta.

Justo do outro lado do rio, disseram a Paz numa tarde de maio, tinha morrido uma mulher cujo filho, criança do acaso e não legítima, que concebeu dom Felipe em alguma noite dessas em que a água não baixou a tempo para levá-lo de volta à margem onde dormiam Paz e seus filhos. Quem sabe quantas vezes, embora baixasse a água, não voltou o marido. De qualquer forma, foram suficientes. Nasceu um filho do qual ninguém falou nunca, cuja existência não existia, cuja mãe era pobre como um anjo no inferno, cujo nome não sabia nem seu pai, porque não queria nem dar-lhe nome.

Felipe esqueceu que vivia, porque não era coisa para se recordar. E se alguém teve o assunto em sua memória, a última coisa que pensou foi em dizer algo que fosse desagradar dom Felipe, como o chamava todo mundo que o conhecia, inclusive Paz que, apesar da distância com que o chamava, tinha sabido amá-lo porque o homem colocou nela, sobretudo no princípio, uma ternura que foi impossível não encontrar reparação para todo mal. Inclusive o mau caráter. Porque não era fácil lidar com aquele homem cuja fúria temiam os mais corajosos. Paz não, porque tinha muito clara sua força e sabia como ninguém triunfar em alguns momentos sobre a guerra eterna em que vivia seu marido.

Meio mundo tinha medo dele, mas nunca falta quem conhece a piedade antes do medo e dois dias depois de ver o menino abandonado depois da morte de sua mãe, uma vizinha atreveu-se a atravessar o rio para contar a Paz toda a história. Ela não quis entrar em detalhes. Tomou o bote do amanhecer e foi buscar o irmão de seus filhos.

Paz estava linda de madrugada, tinha o cabelo atado numa trança que logo dobrou como quem tece um coque, tinha os olhos tênues e azuis, tinha o império de seu nome na alma.

Quando chegou à outra margem, com sua carga de harmonia e seus braços redondos apoiados na cintura, o pequeno lugar estava a par de tudo que foi silenciado tanto tempo. O povo tinha se juntado para esperá-la, de repente solicitada a conta o como e o quando, o onde e o porquê silenciados durante dois anos, dez meses e nove dias: o menino era filho de um mulher que chegou à cidade sozinha como uma fogueira, que falava em *totonaca*<sup>60</sup> com quem pudesse compreendê-la e não se entendia muito em outro idioma. Por isso mesmo vivia quase em silêncio, tecendo chapéus de palma como tantas outras camponesas do local.

---

<sup>60</sup> Povo indígena: “Los totonacas eran un pueblo indígena que habita en las regiones costeras y montañosas del este de México a la llegada de los españoles a América. Hoy en día se encuentran en los estados de Veracruz, Puebla e Hidalgo. Se tratan de unos de los posibles constructores de la ciudad precolombina de El Tajín. Hasta la mitad del siglo XIX fueron los principales productores mundiales de chile y vainilla. Se encontraban y habitaban en los actuales ciudades de Veracruz, Puebla e Hidalgo.”

Disponível em: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Totonaca\\_\(etnia\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Totonaca_(etnia))>. Acesso: 15 jul. 2018.

Paz ouviu tudo sem dizer muito, limitou-se a perguntar qual era a casa, se assim podia chamar-se o quarto de juncos e escombros em que encontrou um menino feito uma mistura atroz de ranho, sujeira, piolhos e choro. Os vizinhos tinham-no amarrado ao pé da cama para que não se perdesse enquanto procuravam um lugar para ele ficar. Estremecida e suave, Paz aproximou-se falando-lhe baixinho e lhe pôs na boca uma garrafa com tampa de borracha que terminava em uma ponta parecida a um mamilo. Mamila, chama-se agora e a vendem em qualquer parte, mas naquela época era algo nunca visto que somente Paz tinha e somente de seus filhos tinha sido. O menino deixou que ela pusesse a chupeta na boca e sorveu um pouco de água doce. Ela colocou uma mão em sua cabeça e o acariciou devagar.

– Venha comigo? – perguntou-lhe sem esperar resposta.

O menino abriu os grandes olhos e se deixou carregar. Paz saiu da casa em penumbra para a violenta luz daquele campo. Tinha pedido aos homens do bote que fizessem uma viagem extra e pagou-lhe dois dias de trabalho para fazê-la. A larga barca plana iniciou o regresso com ela sobrecarregada contra o único corrimão, abraçando o menino como se fosse um tesouro.

Era meio-dia quando entrou na casa da fazenda. Seu filho mais novo tinha um ano e dormia com um anjo pairando sobre sua cabeça. Seu filho mais velho andava pelo curral sob a vigilância de uma mulher próxima à velhice da época, que não tinha mais de cinquenta anos. Usava uma saia comprida, um avental azul, uma mantilha boba e um sorriso branco com o qual instou Paz a sentir que tinha feito bem. Já tinha posto água para ferver e ambas despiram o menino e o colocaram dentro de uma tina de estanho. No começo o pobre chorou com o primeiro susto de sua nova vida, mas, como acontece sempre, mais tarde chorou porque o tiraram da água que ele já tinha gostado. Seu irmão mais velho presenciou o banho brincando com o recém-chegado na borda da tina e sem perder nenhum detalhe. Ensaboaram-no todo uma vez e trocaram a água, que saiu negra. Voltaram a deixá-lo de molho enquanto limpavam com uma esponja as orelhas e lavavam o cabelo retirando as lêndeas com um pente de osso. Raspavam até os dentes e depois de tudo aquilo revirado saiu da água brilhante e formoso

como era ao nascer. Tinha a pele morena e uns lábios grossos que não se juntavam ao se fechar. A parte de cima era ressaltada e dava ao seu gesto o ar de estar sempre rindo. Como se lhe faltasse graciosidade, tinha duas faíscas nos olhos.

O irmão viu-o vestido com sua roupa do ano anterior e seus quatro anos não tiveram interesse em perguntar de onde tinha saído aquele menino, mais baixinho, tão inteligente e logo tagarela que tinha trazido sua mãe. Falava pouco espanhol e atravessado, mas rápido, com o qual pediu mais leite. Deram-lhe junto com a comida que devorou junto de seu irmão. Depois Paz colocou no chão a máquina e os vagões de um trenzinho de madeira e eles se sentaram para encaixar um no outro.

Assim estavam quando invadiu na casa o assobio que voltava Felipe se as contas que fazia em seu gabinete saíam tão bem como era de se esperar. Subiu a escada e entrou na casa em busca da família. Encontrou Paz sentada em uma cadeira de balanço de vime que ia e vinha movida pelo movimento de seus pés. Nada em seus olhos ou em seus ombros parecia abalado. Aquele seu marido tinha terminado por se tornar uma espécie de primo, com o qual convivia sem mais alardes afetuosos que aqueles usados naqueles tempos diante do olhar público e ao que beijava devagar, quando cumpriam as obrigações conjugais, na breve escuridão de algumas noites.

– Quem é essa marionete? – perguntou Felipe olhando o menino que brincava com seu filho mais velho e que em menos de uma tarde compartilhava com ele o quarto e a mãe, sem grandes dificuldades.

– Você bem sabe – respondeu-lhe Paz sem deixar de se balançar.

– Pois que não se fale mais desse assunto – disse dom Felipe.

E não se falou mais.

Eram outros tempos aqueles. E embora tudo do passado nos pareça impensável, a verdade é que o tom daquele silêncio amadureceu um homem sorridente e tranquilo como a mãe que o fez seu em um dia.

A liberdade vem da luz que tem aqueles que nascem com ela dentro de si. Era o caso de Paz e foi o de seus sete filhos. O único cativo entre eles acabou sendo Felipe, seu marido, mas disso, para infelicidade sua, jamais de falou.

## PELO BRANCO AO VENTO

Nessa noite Natalia sentiu seu corpo envelhecendo e sentiu o coração cada vez mais jovem, mais ávido, mais triste. Mais triste e mais ávido do que quando era jovem. Tinha o desejo como galho de lua e tinha seu marido lindíssimo. Mais bonito, mais dono de si e de seus talentos, do que nunca esteve. Tinha o ali, esticando a mão, ocultando-se todo o demais. Na televisão havia uma partida de basquetebol e ela estava olhando-a com a cabeça e a alma toda em outro lugar. Ele tinha o controle remoto, quem mais?

Durante os comerciais mudou o canal e deixou que passasse na cara de sua mulher um filme no qual outra mulher e um homem beijavam-se, acreditou Natalia, como eles se beijavam em outros tempos. Não conseguiu saber bem porque os beijos desapareceram e regressou ao basquetebol. O casal do filme estava se despedindo ou se cumprimentando? A ponto de ir para a cama ou justo antes de deixá-la? Não quis fazer o jogo das adivinhações. Tinha o suficiente consigo mesma e seus desejos para andar se preocupando por aqueles que atuavam na televisão. Queria que ao invés de dormir, seu marido lhe contasse uma história e depois fizessem amor. Inconcebível. Olhou-o magro como foi e tinha voltado a ser. Não tinha tirado o paletó, só afrouxou o nó de sua gravata e cruzou uma perna sobre a outra ao mesmo tempo em que ligou a televisão.

– Me descontraí – tinha dito antes de ficar meio adormecido. Disse a Natalia, que o olhava tensa e necessitando dele, que vivia com ela como se vivesse consigo mesmo. Isso dizia ele, de onde ela acreditava que só por tê-la perto era ter próximo o café das manhãs e as toalhas de banho e a fruta antes de comer. Nada mais. Imprescindível, mas não urgente. O imprescindível aí está, pensou Natalia, ninguém para pensar o que aconteceria se não estivesse. O imprescindível não protesta. Quem já viu uma toalha protestar?

Colocou um pé entre as duas pernas e o moveu suavemente para sentir, com a ponta dos dedos, se seu desejo teria algum destino. Mas nada, debaixo dessa calça não havia nada para ela. Temeu que o escritório de onde seu marido voltou tivesse uma extensão em quem sabe onde, uma casa ou

um hotel com outra mulher. Outras mulheres? Muitas mulheres? Suas amigas acreditavam que seus maridos tinham outras mulheres e ela não acreditava em nada. Não ao menos até nessa noite na qual imaginava que ele podia ter passado a tarde com uma mais jovem ou mais inteligente, mais bonita ou mais feia, mais burra ou mais velha, mais refinada ou mais bruta, mais ou menos o que quer que fosse que não lhe recordasse a geladeira, os filhos, as refeições familiares, a árvore de Natal que ela não tinha armado porque tinha muito trabalho. Olhou de novo as pálpebras de seu marido exausto, olhou sua camisa de todo dia e sua perna cruzada sobre a outra. Nada havia ali que não fosse a piscadela fraterna de um vamos comer alguma coisa?

Colocou os dedos na cintura de sua saia reta, que estava ficando um pouco frouxa, e os passou por seus quadris, juntou-os no meio, moveu-os e se desesperou frente ao basquetebol, que tinha voltado a aparecer na tela, guiado pelo controle remoto que ele tinha nas mãos. Quem mais? Somente ele, que entreabriu os olhos para alertar que estava de volta no canal de esportes e os voltou a fechar como se o embalsassem.

Pela janela Natalia olhou a lua contra o céu brilhante e lamentou que o frio não a deixasse sair para vê-la. Acomodou sua cadeira de balanço embaixo do raio que lutava na escuridão com a cintilação intermitente da tv e dormiu depois de ver um homem, com corpo e alma de gazela, encestar uma bola. Seu marido não conseguiu testemunhar semelhante cesta.

No curto sono que conseguiu dormir Natalia disse a si mesma que talvez não devesse ter casado com dezenove anos. Ter netos aos quarenta tinha sido um exagero do destino. Estes tempos já não são os de antes. Quem poderia saber se era uma boa ideia tomar hormônios. Antes, as avós tinham o cabelo branco, estavam sentadas tecendo blusas, não se moviam demais, muito menos saíam para correr nos parques de manhã. As avós não tinham vergonha de seus joanetes porque nunca pensaram em usar sandálias, nem correr sobre tênis especiais para competir numa maratona de dez quilômetros. Prazeres desse tipo tiveram suas avós, pensou. Ela tinha outros. Depois foi se perdendo no mesmo sono que a tinha de vigília.

Despertou meia hora depois. Não conseguia dormir em poltronas e vestida. Na tv tinham passado para os esportes de neve, seu marido tinha

vestido o pijama e dormia com a profundidade que ela só tinha visto nos bebês. Quando estava adormecido tinha um ar tranquilo, como se sua pressa de sempre andasse em suspense, ao seu redor, mas sem tocá-lo. Na verdade era um homem ao qual os anos tinham feito mais bem que mal. Natalia aceitou para si mesma que não poderia ter se casado senão com ele.

Soltou a cabeça para trás com a eloquência que esse gesto lhe dá à memória e perguntou-se como teria sido se ela tivesse se casado com alguém diferente. Fez a recontagem breve de seus vários namorados: aquele que desejou aos dezesseis tornou-se um gorducho com óculos e desencanto. Depois teve outros prospectos. Qual ela gostava mais do que esse que a vida lhe conduziu como única companhia confiável que alguém pode ter? Qual? O loiro de olhos azuis a quem não lhe sobrava um cabelo? O moreno que se fazia de muito inteligente e terminou sendo mais idiota que uma moeda de centavos? O simpático cujas piadas continuam sendo as mesmas? O chato que de tão rico se tornou um pão duro incorruptível?

O bom de se crescer numa cidade pequena, a qual se retorna somente de vez em quando, é que a gente pode olhar, como por um buraco, em que se converteu uma parte do passado. Sem sombra de dúvida, ninguém melhor que o marido com quem teve três filhas, uma depois da outra, e um filho dez anos depois, como o obelisco atrás do qual ligou as trompas e começou a trabalhar na loja de câmeras fotográficas que tinha herdado de seu pai como quem herda um reino. Nada melhor que seu marido. Seu adormecido marido daquela noite. Não conseguiu contar-lhe a notícia que a despertara. Levantou para tirar a maquiagem e para se inteirar de todas as coisas que as novas modas aconselhavam: tofu, para suprir as proteínas; vitamina E, para a pele e a memória; complexo B, para os nervos atacados; alga *espirulina*<sup>61</sup>, quem sabe para que?; ácido fólico, para reduzir os rigores da menopausa; Condoitrina com glucosalina, para impedir que o dedo

---

<sup>61</sup> Em botânica: designação comum, extensiva às microalgas filamentosas do gênero *Spirulina*, da família das Oscilatoriáceas; 2. Suplemento alimentar, rico em proteínas e vitaminas, preparado a partir dessas microalgas.

Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/espirulina>>. Acesso: 15 jul. 2018.



mindinho continue ficando torto e, como se chamam as sementes que se tomam com um copo de água para acabar com a preguiça do intestino? Linhaçaa?

– Quem sabe – disse Natalia fechando uma gaveta que fez ruído.

– Que tanto você faz aí, garota? – perguntou-lhe a voz do marido da cama – Por que você anda tanto antes de se deitar?

– Para não dormir ainda – disse Natalia, que tinha ouvido o “garota” com que a chamou o marido como se o tivesse dito a voz de um anjo.

– Você anda ensimesmada, não?

– Não quero ficar velha.

– Você vai ser uma velha bonita.

– Teu neto Pablo apareceu hoje com uma namorada. Passaram a tarde beijando-se no jardim.

– Só beijos?

– Aos treze anos? O que mais você queria? Faz uma piscadela que ele nasceu.

– Uma piscadela ele e duas sua mãe. Isso te deixa triste? Você tem medo de se tornar bisavó? Veja que eu tenho um problema maior que esse. Venha e eu te mostro.

– O que você quer me mostrar? – perguntou-lhe Natalia aproximando-se.

– Queria te mostrar desde hoje de manhã, mas você saiu enquanto eu tomava banho. Por mais que te chamasse. Isso sim esteve a ponto de me enlouquecer. É pior que um neto dando beijos no jardim. Eu ia te dizer isso quando entrei, mas não quis te desmanchar a cara de lunática com que você me recebeu.

– Por isso era melhor que você tivesse ficado dormindo. Que problema você tem?

– Tenho um pelo branco junto ao pênis – disse ele com uma tristeza abissal.

– Deixe-me vê-lo – pediu Natalia, iluminada por algo mais que a lua e a tv –. Deixe-me vê-lo – disse com a voz sorridente que acompanha um alívio.

– Nem em sonho – disse ele – Agora já não quero mostrá-lo para você. Quando muito te deixo senti-lo. Vem para cama, bisavó.

Natalia meteu-se entre os lençóis quase a ponto de tirar o rímel, rolou sobre si mesma até o corpo de seu marido e foi pôr a mão no lugar em que devia estar o famoso pelo branco.

– Sente-se rei – disse.

Depois a câmera daquele que tinha tirado o filme, no caso de que o tivesse feito, fechou-se sobre a escuridão. No dia seguinte, o marido levantou-se rápido e foi exercitar-se na bicicleta enquanto lia o jornal. Ela assobiou para ele ao amanhecer, colocou o tênis, chamou o cachorro e saiu em direção ao parque dez anos mais jovem que a noite anterior. Quando voltou para tomar banho, seu marido já estava no chuveiro. Tirou a roupa num segundo depois dele, que estava ensaboado dos pés a cabeça.

– Bisavó – disse ele como um cumprimento.

– Jovem – disse ela baixando os olhos até o círculo de pelo negro que escondia o renomado pelo branco. A água ia tirando-lhe a espuma do sabonete. Era um só, um caracol entre tantos. Não disse nada. Pouco depois secavam-se um de frente para o outro: ele depressa, ela com a lentidão distraída de todas as manhãs. Agachou-se com o pretexto de secar os pés devagar e de repente os seus olhos fixaram-se justo no pelo branco. Procurou o lugar com a boca para lhe dar um beijo. O pelo estava na margem, antes do lugar onde começa a virilha. De fato, era um caracol. Beijou-o.

– O que você está fazendo, sua louca?

– Comi o pelo branco – disse ela.

## INUNDAÇÃO

Depois de causar-lhe mais guerras que o Oriente Médio, o marido de Cruz passa uns anos comportando-se muito bem e por fim chegou a compensar a ofensa. Por isso agora ela, que sempre teve a língua afiada para contar suas ofensas, anda feliz contando a mais recente retratação.

Um sábado de agosto inundou-se sua casa depois de uma tempestade maior que aquela que tiveram notícia os degraus debaixo de sua porta. Horas e horas de chuva e granizo caíram na colônia de barro que ainda existe pela rota de sua casa, ao norte da cidade a qual percorre para ir trabalhar todos os dias. A água subiu cerca de um metro na rua e vinte centímetros chegaram a penetrar sob o limiar da porta.

Quando Cruz viu que um fio de água começava a entrar, correu apanhar toalhas e foi colocando-as contra a fresta. Mas em minutos o fio se fez um jato e logo uma torrente. Ela e sua filha, que estava de visita, conseguiram encher cinco barris com a água das toalhas que iam espremendo, mas a realidade tornou-se mais forte que suas forças e Cruz resolveu deixá-la entrar como ao destino: até onde lhe desse vontade. Então subiram no telhado para buscar alguns tijolos que ali tinha sempre seu marido, por via das dúvidas, que somente esta tarde se soube quais eram.

Puseram-nos no chão para formar quatro colunas e em cima acomodaram um dos quatro pés da mesa da sala de jantar. Ali subiram duas poltronas e sobre as poltronas, com muito cuidado, equilibraram as seis cadeiras que justamente acabava de envernizar o onipresente santo em que foi se transformando Raúl, seu marido.

– Por que vocês não levaram as cadeiras para o andar de cima? – perguntou-lhe uma amiga sua.

– Porque Raúl estava colocando um piso novo, todo nivelado, para logo atapetar.

– Não havia uma base de cimento desde sempre?

– Sim – disse Cruz –, mas como fomos fazendo por cômodos não estava semelhante. E agora Raúl quis deixar nivelado para pôr madeira no corredor. Por isso estamos todos apertados em dois cômodos.

- E até que horas você tirou a água?
- Até por volta da meia-noite, quando Raúl chegou e ajudou – disse

Cruz.

Raúl, o atual dono da boca com que Cruz diz o seu nome, chegou tarde porque quando começou a tempestade ainda estava pondo gesso nas paredes de uns escritórios no caminho do aeroporto. Cruz disse-lhe para que voltasse pela rua do Índios Verdes, uma avenida comprida e hostil que deve seu nome e um monumento em honra de uns astecas pintados de verde. Disse-lhe que era melhor que desse a volta e entrasse até a avenida Cien, uma rua igualmente difícil, mas mais longínqua, que não costumavam transitar senão em ocasiões tão inevitáveis como aquela da inundação, porque ali tinha morrido seu cachorro. Em tudo ele fez o trajeto em duas horas, mas conseguiu chegar em casa. Ao entrar encontrou uma mulher exausta, sentada num banco de alumínio perto do aquecedor. Tinha nas pernas a neta, que não entendia as razões pelas quais era melhor não se agitar naquele lamaçal tão atrativo para seus cinco anos.

Perto de sua casa, há cerca de duas décadas, compraram um terreno no qual Raúl guarda suas ferramentas e as coisas que vai usando segundo as circunstâncias. Ali ele tinha guardada uma pequena bomba velha e foi buscá-la saltando entre as poças. Voltou com o troféu na mão, ligou-o na tomada para o liquidificador que está no alto e embora pareça incrível, havia energia e funcionou. Com isso Raúl também tinha, por via das dúvidas, como costuma ter pregos e arame, parafusos e uma pá, a água foi baixando devagar junto com a catástrofe que molhou tudo.

Era uma da manhã quando se pôde abrir a porta. A essas horas chegou o marido da filha, que assim que pôde foi buscá-la. Muita gente tinha saído para se recompor fora de suas casas ainda inundadas. Cruz soube então que ela estava em melhor situação que os outros. Na mulher da farmácia a água chegou mais ou menos no meio do balcão, e na sua vizinha chegou até as janelas do segundo andar.

Cruz viu sua família e um tipo de paz entrou-lhe na alma assim como havia entrado a água por todos os lados. No final das contas não foi tão mal que tivesse aguentado a vontade de meio que matar Raúl quando andou metido entre as saias de outra velha.

Deu um beijo na neta, outro no genro e dois em sua filha.

– Mãe, pobre de você. Acho feio deixar você nesta bagunça – disse-lhe.

– Não se preocupe, filha, tenho sorte – disse Cruz –. Tantos daqui de perto com casa pequena, de um cômodo só, num só andar. Vão ter que dormir com a água na borda do colchão, sem poder nem pôr os pés no chão. Como se estivessem flutuando. Eu tenho sorte, agorinha mesmo subo e lá em cima tudo está limpo. Tenho minha cama seca e meus cobertores quentes. Eu subo e me esqueço, e que aí fique tudo aqui embaixo assim jogado fora, e amanhã veremos isso.

E sim, dormiram muito bem. E sim, o domingo todo foi para recolher sujeira. Na segunda-feira Cruz amanheceu com uma ilusão no bolso: sua casa tinha ficado limpa e em cinco dias Raúl ia pôr um novo piso para que tudo estivesse pronto na sexta-feira quando iria chegar sua irmã de Los Angeles, com tudo e suas duas filhas e seu marido gringo, que a tornou gringa casando-se com ela.

De vez em quando, pensou, os maridos devem servir para alguma coisa.

## UMA DAS DUAS

Lucía olhou seu marido cochilar na poltrona. Despertava em alguns momentos, olhava-a e sorria como se estivesse em outro mundo. Em uma dessas piscadas ela lhe disse com toda suavidade:

– Sabe? Quando um de nós dois morrer eu vou para a Itália.

## SOBRE O AUTOR



**ALTAMIR BOTOSO** é Doutor em Letras, na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Campus de Assis-SP. Atualmente, é docente do Mestrado em Letras e do Curso de Letras/Espanhol da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, Campus de Campo Grande-MS. Graduiu-se em Letras (Português; Inglês;

Espanhol; Francês; Italiano; e suas respectivas literaturas pela Unesp). Atua na área de literatura e língua espanhola, com ênfase em romance picaresco, malandro e histórico. Publicou artigos em diversas revistas *on-line* e os seguintes livros: *Do pícaro ao malandro: uma poética da rebeldia* (2010), *A reescritura da história em O mundo alucinante, de Reinaldo Arenas* (2010), *Tessituras narrativas: estudos de contos e romances* (2014), *Malandros ou neopícaros: figurações do anti-herói na literatura brasileira* (2017), *À sombra das falecidas: um estudo dos romances Encarnação, A Sucessora e Rebecca* (2019), em coautoria com Maria de Lourdes Marcelino da Silva, *O romance de formação em Raul Pompéia e Fernando namora* (2020). Contato: abotoso@uol.com.br.





