

**MAICON TENFEN**

**A NARRATIVA, O FOCO, O TEMPO:  
EIS AS QUESTÕES**

ILHA DE SANTA CATARINA  
2006

**MAICON TENFEN**

**A NARRATIVA, O FOCO, O TEMPO:  
EIS AS QUESTÕES**

Tese submetida à Banca Examinadora do Curso de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Teoria Literária, sob a orientação da Profa. Doutora Tânia Regina de Oliveira Ramos.

Maicon Tenfen  
[maicontenfen@furb.br](mailto:maicontenfen@furb.br)

ILHA DE SANTA CATARINA  
2006

*À memória de Pedro e Amália, meus avós maternos,  
que partiram durante o período em que  
realizei este trabalho.*

*Quando eu ensinava redação criativa, dizia aos meus alunos para fazer com que seus personagens quisessem algo logo, mesmo que fosse apenas um copo d'água. Até personagens paralisados pela falta de sentido da vida moderna têm que beber água de tempos em tempos. (...) Quando você exclui o enredo, quando exclui alguém que deseje alguma coisa, você exclui o leitor, o que é uma atitude mesquinha. Você também pode excluir o leitor não contando imediatamente onde a história se desenrola e quem são estas pessoas. E você pode fazê-lo dormir se não colocar os personagens em confronto uns com os outros. Estudantes gostam de dizer que não apresentam conflito em seus textos porque as pessoas evitam conflitos na vida moderna. "A vida moderna é tão solitária...". Isso é preguiça. É o trabalho do escritor apresentar conflitos, para que os personagens digam coisas surpreendentes e reveladoras, eduquem e divirtam a todos nós. Se um escritor não sabe ou não quer fazer isso, deveria retirar-se do negócio.*

**KURT VONNEGUT JR.**

## Resumo

Embora o conto e o romance não se prestem apenas ao papel de veículos portadores de histórias, a sua natureza narrativa, ao contrário do que pregam correntes alinhadas a movimentos como o *Nouveau Roman*, é intrínseca, inevitável e fundamental. O objetivo deste trabalho é analisar em detalhes dois dos inúmeros componentes textuais que, se bem manipulados, colaboram de forma decisiva para a construção das mais diversas modalidades de narrativas: o Ponto de Vista e o Tempo. Os pressupostos teóricos contemplam linhas de pesquisa que se concentram efetivamente na materialidade do texto e no seu funcionamento interno, e vai dos formalistas russos aos estruturalistas franceses, ingleses e norte-americanos. Os resultados das análises das teorias, sempre que possível exemplificadas por peças narrativas de diversas procedências e dimensões, apontam para a reafirmação do aspecto primordial de qualquer narrativa — contar uma história — a partir da correta gestão dos elementos estruturais que a constituem.

## **Abstract**

Although short stories and novels are not meant to just carry stories, their narrative nature opposite to what other simultaneous tendencies follow as in the movement called *Nouveau Roman*, this is parts of its intrinsic, inevitable and fundamental nature. The aim of this work is to analyse in details two of the many textual components, which when well mastered are able to decisively contribute to the build of some diverse forms of narrative: Point of View and Time. The presupposed theoretical considers trends of research that concentrate, in fact, on the materiality of the text and how it works internally going from the Russian formalists to the French, English and North-American structuralists. The results of the theory analysis, when possible exemplified with samples from diverse origins and dimensions, indicate and strengthen the main aspect of any narrative — to tell a story — starting from the right management of its structural elements.

## SUMÁRIO

À GUISA DE PREFÁCIO .....	8
Aspecto fundamental .....	16
A contribuição de Tomachevski.....	21
UMA QUESTÃO DE FOCO.....	27
Os pioneiros da focalização.....	28
O narrador invisível .....	32
Booth salva a pátria .....	36
Pouillon e Lefebve .....	39
Um exemplo nacional .....	43
A tipologia de Norman Friedman .....	48
Um jogo de informação .....	70
De Llosa a Llosa .....	76
Mil maneiras de se contar uma história .....	84
UMA QUESTÃO DE TEMPO .....	86
A dúvida de todos os momentos .....	87
Os ponteiros do relógio .....	92
Na velocidade do pensamento .....	98
Da <i>Poética</i> às anacronias .....	102
O retrospecto e a antecipação .....	107
O problema da duração .....	117
O tempo em movimento .....	123
<i>Cidade dos Sonhos</i> .....	130
UMA QUESTÃO DE BOM SENSO .....	147
Do romance “tradicional” ao <i>Nouveau Roman</i> .....	148
A Modificação: um estudo de caso .....	157
Os resultados da revolução .....	165

CONCLUSÃO .....	170
Palavra final .....	171
REFERÊNCIAS .....	176
Narrativas utilizadas .....	178



## À guisa de prefácio

Embora ciente que a palavra “romance” seja pesada para o tipo de livro a que ora me refiro, gostaria de começar afirmando que leio romances desde os dez anos de idade. Minhas lembranças me remetem a um desses *westerns* vendidos em bancas de jornal, um *pocket book* impresso em papel barato, provavelmente encomendado a algum aspirante à glória literária forçado a usar pseudônimos que soassem estrangeiros. Achei-o na casa da minha avó, durante uma tarde chuvosa, no fundo de uma velha gaveta e junto a outro bolsilivro do gênero. Estranhamente, lembro-me de *Flechas Sanguinárias*, título do livrinho que não li. Do que li, guardei apenas o nome da coleção — *Oeste Beijo & Bala* — e a ilustração da capa: uma loira peituda com um decote cheio de babados e uma *Winchester* engatilhada nas mãos.

Era impossível dizer, pelo sorriso dela, se me mataria ou se me convidaria para uma noite de amor. Que sensação ambígua e desconcertante! Foi a primeira vez que presenciei a dança de Eros e Tanatos como centro de todas as atenções num paratexto literário. Com algum exagero, devo dizer que, se o maior acontecimento da vida de Oscar Wilde foi a morte de Lucien de Rubempré<sup>1</sup>, uma personagem de Balzac, para mim foi decisivo ter contemplado durante noites a fio, enquanto realizava a lenta leitura do bolsilivro, aquela mulher de tinta com o decote convidativo e a morte apontada para o meu nariz.

Não faço a menor idéia de como aqueles dois livrinhos mundanos foram parar numa casa tão “católica” e desabituada à leitura como a de minha avó. Só sei que, antes daquela tarde, já haviam passado várias vezes por minhas mãos. Folheados com provável interesse inicial, voltavam à gaveta por não possuírem gravuras, falta grave para quem lia quadrinhos e desde cedo aprendera a conhecer o mundo pela televisão. Naquela tarde de chuva, enfim, sem nenhuma HQ que pudesse me acalmar, deixei que meu tédio me conduzisse a um dos bolsilivros. Sentado entre a porta da cozinha (por onde me alcançavam o barulho e a friagem da chuva) e o fogão a lenha do qual emanava um calor nada saudável, abri na primeira página e comecei a ler sem grandes esperanças de concluir a história. Disso me lembro bem. Mas antes da estiagem eu já havia vencido o primeiro capítulo com a sensação de um dever cumprido.

---

<sup>1</sup> “Sempre tive por certa a frase que se atribui a Oscar Wilde sobre um personagem de Balzac: ‘The death of Lucien de Rubempré is the great drama of my life.’” LLOSA, Mario Vargas. *A Orgia Perpétua*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

O que me estimulava, acho, era a curiosidade. Com o tempo, visitei cada página, cada parágrafo e cada palavra da minha aventura de caubóis, algo em torno de um pistoleiro que chega a uma cidadezinha do velho oeste para transar com a dona do hotel (a loira da capa?) e acabar com os malfeitores locais. Além do sexo e da violência, dos inúmeros diálogos marcados por frases feitas e clichês, havia uma mulher ambiciosa e um homem que ostentava ideais inexistentes ou inúteis. Havia também *pathos*, o que para mim é fundamental em qualquer narrativa. Óbvio que fui eu que coloquei *pathos* naquele bolsilivro, por conta própria, e provavelmente bem depois de terminada a leitura, mas isso não vem ao caso agora.

Naturalmente, o bolsilivro se perdeu em alguma limpeza de fim de ano. Inúmeras vezes pensei se seria produtivo tentar encontrá-lo para uma nova leitura — isso não seria impossível contando que recordo a capa e tenho o nome da coleção. O problema é que as releituras de obras que marcaram nossa juventude normalmente trazem surpresas desagradáveis. Na mesma época do bolsilivro, talvez um pouco depois, fiquei bastante impressionado com uma HQ do Tex Willer chamada *El Muerto*. Reencontrei uma reedição, há alguns anos, e não hesitei em comprá-la. Depois da décima página, porém, atirei o gibi no fundo de uma gaveta e lá ele ficará até que seja encontrado por minha filha ou por meus netos.

Tiro disso uma lição: não adianta sair pelos sebos do mundo numa espécie de “demanda do santo bolsilivro”. Buscar sem necessidade uma leitura antiga equivale, na esfera das relações amorosas, àquilo que conhecemos por “forçar a barra”. Desse modo, às quatorze definições do que seja um clássico formuladas por Ítalo Calvino<sup>2</sup>, eu acrescentaria uma décima quinta, pessoal, com o propósito único de garantir que o bolsilivro, apesar de ser uma obra-prima da minha infância, fique o mais longe possível de meus olhos: é clássico, por fim, aquele livro que marcou a vida do leitor e que, por razões psicológicas ou materiais, não pode nem deve ser lido novamente.

De qualquer forma, depois desse meu primeiro “romance”, nunca mais abandonei o mundo dos livros. Em alguns momentos estive mais inclinado a um gênero ou autor, em outros me esqueci um pouco das narrativas para me concentrar em jornais e revistas, em outros ainda, devido a meus horários de estudo e trabalho, pratiquei a leitura menos intensamente, mas em período algum, conforme minhas recordações, afastei-me por completo dos textos e do material impresso em geral. Sempre ao sabor do acaso, fui descobrindo autores que me proporcionaram tardes e noites de descontração (com ou sem chuva): Marcos

---

<sup>2</sup> CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Rey, José Mauro de Vasconcelos, Aristides Fraga Lima, José Maviel Monteiro, Karl May, Robert Louis Stevenson, Emilio Salgari, Edgar Allan Poe, Júlio Verne, Alexandre Dumas, Bram Stoker e outros. Interessante é que todos esses autores chegavam até mim sem nenhum juízo de valor acadêmico. Eu desconhecía qualquer diferenciação entre autor “sério” e autor “popular”, autor “agregado” e autor “segregado”, autor “rebelde” e autor “cooptado”. O único critério que organizava as minhas escolhas dizia respeito ao interesse ou ao aborrecimento que um livro pudesse me causar. É claro que o título, a capa e os demais paratextos norteavam o meu passeio pela biblioteca. No entanto, se o texto não correspondesse às expectativas criadas pela fachada, seria devolvido antes da vigésima página e substituído por outro que me parecesse mais auspicioso.

Prestes a concluir o segundo grau, e certamente por culpa desse meu hábito de leitura, eu estava indeciso entre três cursos: Cinema, Jornalismo e Letras. As circunstâncias facilitaram minha escolha. Como ainda não havia faculdade de Cinema em Santa Catarina e eu seria incapaz de passar pelas provas de Física, Química e Matemática da UFSC, áreas do conhecimento que naturalmente têm tudo a ver com Jornalismo, restou-me ingressar no curso de Letras da FURB. Lembro-me que na primeira aula de Teoria Literária foi exibido o melodrama *Sociedade dos Poetas Mortos*, com Robin Williams, uma espécie de boas-vindas festivo ao universo onírico e deslavadamente “romântico” da literatura.

Continuei lendo com afinco, mas agora influenciado pelo que a academia considera bom ou necessário: José de Alencar, Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Lima Barreto, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector. Digno de nota é que, para cada autor brasileiro, havia uma espécie de “padrinho” internacional. Para compreender José de Alencar, por exemplo, seria necessário um pequeno estudo, mesmo que superficial, sobre Walter Scott. Para Machado de Assis, Stendhal; para Aluísio Azevedo, Zola; para Lima Barreto e Graciliano Ramos, Dostoievski; para Guimarães Rosa, Joyce; para Clarice Lispector, Virginia Woolf.<sup>3</sup>

Embora meus professores falassem de categorias textuais como Tempo e Foco Narrativo e me apresentassem a literatura como uma “ciência” que refletia a sociedade da nossa e de outras épocas<sup>4</sup>, procurei preservar a inocência com que visitava a pequena

---

<sup>3</sup> Embora positiva em seus objetivos iniciais, a literatura comparada trouxe uma mazela no eterno debate entre os centros e as periferias: o pressuposto de modelos superiores que impreterivelmente viriam das metrópoles européias para as colônias culturais. Essa visão, apesar de contestada, ainda é forte entre nós.

<sup>4</sup> Refiro-me às visões (pós) estruturalista e sociológica que ainda comandam o estudo da literatura na maioria das universidades brasileiras.

biblioteca da minha cidade. E procurava tomar a mesma postura diante dos meus escritos. Que fossem naturais, instintivos, espontâneos e conseqüentemente artísticos. Em outras palavras, utilizava a leitura e a escrita da mesma forma que uma dona-de-casa utiliza a novela da TV. Era um escapismo, uma muleta para minhas fantasias mais sofisticadas ou pueris, uma forma de viver uma vida diferente do marasmo imposto pelo cotidiano. Apesar disso, ou por causa disso, nunca parei para refletir e me perguntar por que diabos freqüentava um curso que, ao contrário de mim, fazia tudo para levar a literatura a sério. Se parasse para pensar, certamente teria concluído que estava no lugar errado.

Assim fui tocando as minhas vidas, a real e a literária, até meados de 1996. Às vésperas de publicar meu primeiro livro, uma noveleta narrada em primeira pessoa, topei por acaso, sempre por acaso, com a terceira edição em língua portuguesa de *Quem matou Palomino Molero?*<sup>5</sup>, assinada por um certo Mario Vargas Llosa. Duas foram as razões que me levaram a abrir o livro. Em primeiro lugar, eu estava sinceramente interessado no romance policial, e o título, nesse sentido, já dizia tudo. Em segundo, Mario Vargas Llosa não me era um nome estranho. Logo lembrei que se tratava do candidato à presidência do Peru derrotado por Alberto Fujimori.

*Quem matou Palomino Molero?* segue o modelo tradicional de narrativa detetivesca fundamentado por Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle, com a diferença óbvia de que localiza a ação nas redondezas de Piura, extremo norte da costa peruana, e reaproveita personagens de obras pretéritas do autor, mormente Lituma, o (anti)herói, que já aparecera nos romances *A Casa Verde* e *Tia Júlia e o Escrivinhador* e na peça teatral *A Chunga*. Logo nas primeiras páginas, após encontrarmos o corpo da vítima, que fora submetido a torturas animais no bom estilo latino-americano, passamos a acompanhar as andanças do guarda Lituma e do Tenente Silva em entrevistas com uma série de personagens, suspeitos ou não, até o desmascaramento e a punição do assassino.

Com muita cor local e alguns contrapontos humorísticos, passeamos pelo prostíbulo da Chunga, pelo casebre de Dona Assunta, pela pensão de Dona Adriana, pelo escritório do ambíguo Coronel Mindreau, pelo restaurante de Dona Lupe e pela movimentada casa do chinês Liau. O resultado dessa pequena odisséia é tão previsível que por certo decepcionará os leitores acostumados com Chandler ou Hammett, mas não foi exatamente o desfecho ou os passos policialescos da narrativa que chamaram a minha atenção.

---

<sup>5</sup> LLOSA, Mario Vargas. *Quem matou Palomino Molero?* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

Em certo momento da leitura, comecei a perceber que tudo que chegava a mim era “filtrado” pelo protagonista. Na página 19, por exemplo, quando a mãe de Palomino Molero conta que disse ao filho para não deixar sua guitarra em casa, quem a *ouve* salmodiar é Lituma, não eu, o leitor. Ou, por outra, só ouço as palavras da pobre mulher *depois* de Lituma e através da percepção que ele tem da cena. Algo parecido acontece na página 42: “Lituma teve a impressão de que o Comandante da Base corava.” Por que não escrever apenas “o Comandante da Base corava”? Teríamos uma economia de seis palavras, número considerável para a elegância do estilo. Cito outra passagem, esta da página 19: “Só então Lituma se deu conta de que era a filha do Coronel Mindreau.” Por que Lituma precisa se dar conta do fato antes que ele me alcance? Não seria mais fácil escrever simplesmente que “era a filha do Coronel Mindreau”?

Faltavam poucas páginas para o final. Como a charada proposta pelo enredo não me seduzira a contento, fechei o livro e recomecei a leitura.<sup>6</sup> Quando novamente cheguei à página 20, achei por bem destacar o seguinte parágrafo:

Lituma buscou os olhos dela. A senhora persignou-se e se pôs a chorar de novo. Enquanto a ouvia chorar, Lituma observava os insetos revoloteando em torno do lampião. Eram dezenas, se precipitavam zumbindo contra o vidro, uma e muitas vezes, tentando alcançar a chama. Queriam suicidar-se, os burros.

Concluí que Lituma é um personagem diferenciado porque, nesse pequeno trecho, ele “buscou”, “ouviu”, “observou” e, o mais importante, fez um julgamento de valor sem que isso precisasse ser verbalmente assinalado. “Queriam suicidar-se, os burros.” Quem disse isso? O narrador ou o personagem? Como a narrativa se encontra na terceira pessoa, poderíamos tranquilamente afirmar que foi o narrador, mas essa não é a resposta correta porque o narrador, e isso discutiremos adiante, conseguiu se esconder atrás do personagem. Lituma é que julga os insetos burros. Se desconsiderasse os negros ou as mulheres, ele é que seria racista ou machista, não necessariamente quem o criou e o dotou desse discurso. Voltei a fechar o livro e recomeçar a leitura.

Então verifiquei que tudo que acontece, com exceção de algumas descrições externas em que aparece uma voz maior que a de Lituma, capaz portanto de apresentar informações de um ponto privilegiado, tudo é percebido correta ou incorretamente pelo protagonista. Lituma é uma câmera de cinema que, além dos olhos, possui ouvidos, nariz, pele

---

<sup>6</sup> Com esse ato, deixava de ser um leitor puramente hedonista para me tornar, também, um leitor pesquisador.

e boca. Vê, ouve, cheira, sente e prova por mim. Conforme o envolvimento proporcionado pelo romance, vai falar também em meu lugar. Minhas conclusões, desse modo, sempre serão parciais porque, querendo ou não, provêm das avaliações parciais de Lituma. Com menor intensidade, é a mesma coisa que acontece em *Dom Casmurro*. Mas o romance de Machado é narrado em primeira pessoa, fato que torna essa percepção mais imediata. Numa narração em terceira pessoa, as possibilidades criativas em relação ao ponto de vista são bem mais abrangentes. Não é o que acontece em *Quem matou Palomino Molero?*, que capta a realidade ficcional de apenas uma perspectiva, mas em outros romances de Mario Vargas Llosa, como *A Casa Verde* e *A Festa do Bode*.

Lógico, fui atrás dos outros títulos do autor. E cedo descobri que, além de escrever romances e artigos jornalísticos — alguns bastante polêmicos —, muitas vezes Llosa procurou teorizar sobre o que produziu e sobre o que outros produziram. Elegendo Flaubert como o pai de todos os romancistas modernos, dedicou todo um livro-ensaio à *Madame Bovary*<sup>7</sup>, no qual disserta sobre aspectos textuais de valiosa especificidade. Logo se vê que o estudioso tem os pés bem calçados no estruturalismo vigente na América Latina dos anos 1970, sem no entanto deixar de lado a conjectura e o faro de leitor/escritor. Preocupa-se em classificar e entender os tempos narrativos do romance, detalhando inclusive as recorrências verbais, as inúmeras estratégias para recriar ação e descrição, as diferentes posições do narrador, chegando a abordar as palavras em cursiva da primeira edição francesa, e até mesmo alguns deslizes — mínimos! — do mestre.

Antes disso, numa conferência<sup>8</sup> sobre as dificuldades por que passou durante a redação de *A Casa Verde*, concentra-se, em determinado ponto, numa questão isolada de foco narrativo que, para o leitor comum, ao menos suponho, não deve ter grande interesse. Enquanto imaginava a inacreditável paixão que Anselmo sentiria por Antônia, uma personagem cega, surda e muda, deparou-se com o fantasma da verossimilhança. Crente, porém, que a história mais absurda pode ser contada dependendo apenas da *maneira* como é contada, valeu-se de um recurso técnico para solucionar o problema. Em outras palavras, uniu teoria e prática numa mesma operação:

---

<sup>7</sup> LLOSA, Mario Vargas. *A Orgia Perpétua*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

<sup>8</sup> LLOSA, Mario Vargas. *História Secreta de um Romance*. In: *A Casa Verde*, 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. Observação do autor: “Esta conferência, originalmente escrita em inglês um tanto rudimentar, porém mais tarde purificado por meu amigo Robert B. Knox, foi lida na Washington State University (Pullman, Washington) no dia 11 de dezembro de 1968.”

...a história era tão exagerada que chegava a levantar dúvidas quanto a sua credibilidade. Procurei narrá-la de acordo com o ponto de vista de Anselmo, com o de Antônia, com o indireto de um grupo de mangaches que evocavam o episódio na mesa de um bar, mas nenhum chegou a ser convincente. Um dia, já não recordo como, encontrei a fórmula que me pareceu adequada para traduzir em palavras esse “romance terrível”. A idéia era esta: a história de Anselmo e Antônia seria narrada não como efetivamente sucedeu (isso nunca se poderia saber), mas como os mangaches supunham ou queriam que este fato sucedesse.

Peço perdão por festejar sobre algo tão simples, mas essa “descoberta” foi, no meu caso, essencial. Bem ou mal, e isso agora é de somenos importância, Mario Vargas Llosa escreveu seus romances com conhecimento de causa. Pela primeira vez pude perceber as contribuições que a técnica tem a oferecer para o criador instintivo e espontâneo. Então armado de um mínimo de teoria, fiz uma terceira leitura de *Quem matou Palomino Molero?*

Se é verdade que Lituma “filtra” a maioria das situações, verdade é também que apenas ele possui alguma vida interior. Logo descobrimos que o protagonista é singelamente sentimental e que “tinha vontade de chorar de pena pelo mundo inteiro.”<sup>9</sup> Dos outros personagens, porém, sabemos apenas o que sabe Lituma. Tal procedimento, que certamente dificulta o trabalho da narração porque lhe impõe um conjunto de regras a seguir, possibilita situações interessantes no desenvolvimento da trama. Ainda que as personagens sejam excessivamente lineares ou planas<sup>10</sup>, a ambivalência com que Lituma encara o Coronel Mindreau ou a curiosidade com que vislumbra Dona Adriana são transferidas para nós. E a postura de Lituma em relação ao Coronel Silva — e isso não é por acaso — é mais ou menos a mesma sustentada por Watson em relação a Sherlock Holmes. Mesmo com a narração em terceira pessoa, a concentração disciplinada do ponto de vista proporciona efeitos dramáticos idênticos. Lituma — e o leitor! — está sempre impaciente, curioso ou surpreso com as atitudes do Tenente Silva.<sup>11</sup>

Há outros aspectos interessantes em *Quem matou Palomino Molero?* Seu narrador se preocupa em apresentar diretamente o que acontece; quase nunca, com exceção de algumas pequenas retrospectivas do enredo, deixa que a autoridade de narrador interfira para “contar” o que quer que seja. Cada cena do livro corresponde a um capítulo inteiro, que encerra

---

<sup>9</sup> LLOSA, Mario Vargas. *Quem matou Palomino Molero?* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987, p. 160.

<sup>10</sup> FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo, 1998.

<sup>11</sup> É claro que nossa percepção poderá ser maior que a de Lituma. Isso se deve a outros elementos espalhados na trama que serão processados pelo leitor que co-labora com o autor e lê o texto criativamente.

unidades perfeitas de tempo e espaço, fazendo com que expressões do tipo “no dia seguinte” ou “enquanto isso” sejam substituídas por elipses cuidadosamente manipuladas.

Da mesma forma, os ambientes internos, fechados, escuros e abafados, são marcados pela presença feminina e pela incerteza frente às investigações, ao contrário dos externos, a praia, o morro, o pedregal, onde predominam as personagens masculinas e as grandes revelações quanto aos autores do crime. Apenas os detetives, graças a sua necessidade de deambulação, e os criminosos, devido a sua ambigüidade, são capazes de transitar nos dois tipos de espaço. Esses fatores trazem configurações simbólicas para os diferentes cenários da novela.

Como já foi dito, o enigma policial de *Quem matou Palomino Molero?* não é dos melhores, mas depois de muitas leituras sou forçado a admitir que tudo nesse livro possui uma razão de ser. Os personagens, o foco narrativo, o uso dos diferentes tipos de discurso, o tempo, o espaço, cada componente é dosado de forma simétrica e impecável. Quando cheguei a essa conclusão, e isso depois de uma longa caminhada, entendi que valia a pena levar a leitura a sério. Caramba! — pensei, espantado. — Acho que estou no curso certo!



## Aspecto fundamental

“Todos nós concordaremos que o aspecto fundamental do romance é a narração da história”, disse o escritor Edward M. Forster<sup>12</sup> em uma de suas conferências na Universidade de Cambridge. “E eu gostaria que não fosse assim”, continua ele, “que pudesse ser algo diferente — melodia, ou percepção da verdade, e não esta baixa forma atávica.”

Proferidas em algum momento da década de 1920, essas palavras tão seguras e peremptórias encontrariam, ao longo do século passado, mil e uma formas de oposição. Não, nem todos concordam que o aspecto fundamental do romance seja a narração da história, em especial os membros das vanguardas européias do entre-guerras, os cultores do intimismo e do psicologismo literários e, com fúria canina, os profetas apocalípticos que foram reunidos sob a vaga e inexata designação *nouveau roman*.

Com efeito, fica difícil inclinar a frente e aceitar, sem nenhum tipo de ressalva, a fleumática declaração de Forster, a começar pelo esnobismo com que escolhe seu vocabulário — “baixa forma atávica” — e a terminar com o reducionismo que opera em sua própria arte. Mais que um conjunto de tramas sedutoras, as aventuras da família Buendía, por exemplo, inventam um novo mundo que nos faz compreender e melhor imaginar, por analogia, este em que vivemos. Do mesmo modo, não é possível acreditar que o relacionamento entre Riobaldo e Diadorim e tudo o que os envolve — e aqui, por um improvável minuto, esqueceremos a dicção particular de Guimarães Rosa — seja apenas uma história de amor impossível. Sem as poucas páginas que relataram o estranho caso daquele sujeito que acordou de sonhos intranquilos transformado em inseto, o século em que nascemos seria bem menos criativo, perceptivo e interessante.

O romance pode ser e certamente é mais que a simples narração de uma história, caso contrário teria morrido com o surgimento do cinema ou mesmo do rádio. É que tudo, por paradoxal que pareça, o íntimo e o público, o riso e a amargura, a vida e a morte, tudo pode estar contido num romance, numa novela ou mesmo num conto de dez linhas.

No entanto, e é esse o espectro que acompanhará todas as teorias e análises presentes neste trabalho, a razão primeira de ser do romance (novela e conto inclusos), sua característica básica e seu diferencial em relação aos gêneros líricos, é sim, efetivamente, o pendor narrativo. Tratados de psicologia, filosofia, antropologia, história e religião, assim

---

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*, p. 27-28.

como experimentos puramente metalingüísticos que, apesar de engenhosos, descartam a fábula ou a colocam em planos secundários, muitas vezes são apresentados como romance por capricho, contingência ou acomodação. Um milhão de universos existem por detrás de uma narrativa literária, vale repetir, desde que, é claro, seja realmente uma narrativa.

É por isso que nos concentraremos sobremaneira naquilo que desde os primórdios da literatura se convencionou chamar a “forma” da narrativa, ou seja, a combinação de engrenagens e mecanismos lingüísticos que asseguram o funcionamento particular de uma determinada obra. Isso pelo fato de que “é através de sua forma que o romance ganha corpo, natureza tangível.”<sup>13</sup>

Antes disso, porém, mesmo sob pena de repisar o óbvio, será importante deixar claro que esse platonismo se aplica à literatura tão-somente no laboratório, em escala teórica, durante a análise de algum corpo poético. Se é verdade que a única materialidade possível do texto pode ser encontrada em sua forma, verdade também é que a carga ideológica contida no texto, isto é, seu conteúdo, não possui condições de levar uma vida autônoma ou independente. Em outras palavras, toda separação entre forma e conteúdo é artificial, tolerada apenas enquanto solução didática para o estudo das obras que nos apeteçam.

Naturalmente, posso dizer que *Cem Anos de Solidão*<sup>14</sup> é a saga de uma família colombiana em meio a guerras e acontecimentos fantásticos, assim como *Grande Sertão: Veredas*<sup>15</sup> é uma bela epopéia sobre jagunços de Minas Gerais, ou ainda que *A Metamorfose*<sup>16</sup> nos conta a tragédia de um rapaz que se transformou em inseto e de sua intolerante família de egocêntricos. Todas essas sinopses, ou mesmo que fossem resumos detalhados, jamais darão conta da magia e da criatividade empregadas por Márquez, Rosa e Kafka no desenvolvimento de suas tramas. Ao contrário, as sinopses e os resumos que têm a pretensão de captar apenas o “essencial” da obra, facilmente podem transmitir ao leigo a idéia de que os romances supracitados são tolos e não mereceriam o tempo gasto na leitura<sup>17</sup>. O “que se conta” e o “como se conta” são indissociáveis. Por essa razão, embora estejamos tecnicamente interessados na forma, uma certa extensão e detalhamento das análises se farão pelo interesse

---

<sup>13</sup> LLOSA, Mario Vargas. *Cartas a um jovem escritor*. São Paulo: Alegro, 2006, p. 33.

<sup>14</sup> MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

<sup>15</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

<sup>16</sup> KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. São Paulo: Abril Cultural, 1988.

<sup>17</sup> Esta é a resposta que eu daria às editoras e professores que defendem os “resuminhos” e as versões condensadas de clássicos da literatura brasileira.

de entender, com maior plenitude, de que maneira o “como se conta” resulta no “que se conta”.

Indissociáveis, do mesmo modo, são os inúmeros aspectos que compõem a forma de uma narrativa, como estilo, personagem, ambiente, enredo, tempo, ponto de vista e outros, separáveis somente por motivos de análise. Como não há calendário suficientemente disponível para que todos sejam estudados a contento, seremos forçados a selecionar dois dos elementos para este trabalho, mas isso não se fará aleatoriamente.

Em se tratando do poder de persuasão, o estilo é um dos mais instigantes e imprescindíveis, porque é especialmente através dele que o autor consegue criar uma atmosfera de “verdade” em torno da história contada. É por isso que é tão difícil ou impossível traduzir uma obra como *Finnegans Wake*, restando aos corajosos que aceitaram essa tarefa hercúlea o amparo de uma prática de tradução mais sofisticada a que costumam chamar recriação. De forma semelhante, é fácil imaginar o que ocorreria a *Grande Sertão: Veredas* se fosse vertido a uma outra língua sem a devida adaptação de vocabulário, sintaxe e ritmo próprios de Guimarães Rosa. Não sobraria mais que um banguê-banguê de espaguete mineiro (com muito queijo, é fato, mas sem nenhum sabor diferencial).

Não precisamos entrar no mérito das traduções, todavia, para reafirmar o valor do estilo. O que seria de José Saramago, por exemplo, sem a sua escrita personalíssima e inconfundível? O estilo é tudo, diria um escritor do século XX com pendores neo-parnasianos.

Por que, então, não estudar esse aspecto tão crucial da forma narrativa? Justamente pelo que foi exposto acima. O estilo é uma marca registrada e extremamente pessoal. Pode ser apreendido e estudado em todos os seus estilemas, pode ser compilado, decodificado e desmistificado, mas não pode ser ensinado. A viagem em busca do estilo é sempre individual. Os compêndios apenas agilizam o trajeto com a reunião e a demonstração de exemplos que, de qualquer maneira, não levarão o analista e o criador a conclusões muito distantes de generalidades como “este escritor é realmente um gênio” ou “aquele, no fundo, não é tão bom assim”. Não nos parece útil escrever mais um manual dessa natureza.

O personagem, por sua vez, é outro aspecto mais que fundamental. Se tivermos um personagem, teremos um enredo e certamente também um ambiente narrativo, porque o personagem, além de conter uma abismal carga interior, é ainda o resultado de sua história e do mundo o qual, pacífica ou problematicamente, habita. Nesse sentido, a fórmula pragmática criada por oficinas de redação criativa na Europa e nos Estados Unidos, “alguém quer alguma

coisa (difícil, mas não impossível de conseguir) e é levado a lutar pela realização de seus sonhos”, é extremamente útil e eficaz, ainda que criticada com certo sarcasmo, porque nos deixa claro que o personagem é o indivíduo somado ao mundo em que vive.

Não importa se um autor valoriza mais a arquitetura do enredo ou os passes de mágica que favoreçam a ilusão do foco narrativo, ele sempre precisará passar por um atencioso trabalho na construção do personagem, caso contrário correrá o risco de fracassar no seu intento de contar uma mentira que pareça verdade.

Por que, então, não estudar o personagem? Porque o personagem (primeira característica do texto narrativo: para ser narrativa é preciso haver pelo menos um personagem, não importa se pessoa, bicho ou objeto) envolve com tentáculos mais vigorosos todos os outros elementos, e um estudo que partisse do personagem encontraria tudo o mais — enredo, tempo, ambiente, focalização, estilo — no percurso. Preferimos, assim, recorrer ao viés oposto e abordar dois outros aspectos que se relacionam de maneira singular entre si, o foco narrativo e o tempo, para encontrar o personagem e muitas vezes os outros elementos como complementação.

Para discutir esses dois aspectos eleitos, adiante aprofundados com maior cuidado, não recorreremos a nenhum autor específico, o que seria plenamente possível, haja vista que nos romances (e contos) de um Machado de Assis ou de um Graciliano Ramos encontraríamos todos os exemplos de que necessitamos, mas num rol bastante amplo de autores de contos, romances, peças de teatro e filmes, sendo que nenhum juízo de valor acadêmico ou mercadológico será empregado nas escolhas que fizermos. O único critério é o da eficácia do material narrativo, seja um *best-seller* ou um clássico da literatura universal.

Como já ficou claro que nossos objetivos se concentram na forma, no “como se conta”, solicitaremos o auxílio teórico dos formalistas russos e dos estruturalistas (notadamente os franceses, ingleses e americanos), além de estudiosos brasileiros que de um jeito ou de outros professam alguma compreensão mais textualista da literatura. Naturalmente, estamos a par dos limites e das falhas dessas teorias, e a primeira delas é a ambição de elevar a análise literária ao patamar de ciência exata, o que exclui as subjetividades das mentes criativas que viabilizam a existência da obra, ou seja, tanto o produtor (escritor) como o consumidor (leitor). Sendo, com efeito, um tanto radical “a afirmação da autonomia absoluta do texto, que se sobrepõe ao sujeito por contar com uma estrutura auto-suficiente, cujo

sentido advém tão-somente de sua organização interna”<sup>18</sup>, em nossas análises tentaremos, sempre que possível, considerar também o ponto de vista do receptor, suas expectativas, suas angústias, suas surpresas.

A independência do texto em relação ao seu contexto também nos parece uma crença um tanto exacerbada dessas correntes, de modo que, em muitos momentos, transbordaremos o caldeirão univocamente textual para irrigar também as questões de índole social que contribuem no fazer artístico. Isso, claro, quando ou se houver alguma necessidade real para o êxito dos nossos objetivos.

De qualquer forma, como este trabalho é feito por alguém que não possui preocupações apenas teóricas mas também se aventura a cometer narrativas, as linhas de análise textual, a despeito de suas deficiências, parecem as mais oportunas. Expõe-se com isso a convicção de que o criador consciente, dotado de alguma teoria acadêmica, possui maiores condições de êxito que o criador meramente instintivo, guiado por seus impulsos e experiências de leitura. Que se diga a tempo: nem isso nem nada que aparecer adiante são regras, apenas cogitações.

---

<sup>18</sup> ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

## A contribuição de Tomachevski

Uma narrativa escrita, para ser artisticamente considerada, precisa apresentar mais do que simples fatos organizados numa seqüência temporal. Caso contrário ela não será diferente, por exemplo, de uma notícia veiculada na imprensa. A despeito do que hoje possa ser considerado literatura ou não, a simples resposta a perguntas como *o quê, quem, quando, como, onde e por quê* não é capaz de, por si, validar uma narrativa com as características particulares da arte.

Para corroborar essa idéia, pode-se remeter o debate às linhas gerais de uma das primeiras correntes textualistas de que se tem notícia na história da teoria literária: o formalismo russo. Como estavam preocupados em refutar as explicações extra-literárias dadas ao fato literário e, em lugar disso, compreender e estudar a materialidade do texto e seu funcionamento interno, cedo os formalistas procuraram definir o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte.

Famosas, nesse sentido, além, é claro, das considerações de Roman Jakobson, são as de Vítor Chklovski contidas em *A arte como procedimento*<sup>19</sup>. Aqui o teórico procura aprofundar a noção de que existem diferenças palpáveis entre a linguagem poética e a linguagem cotidiana, que ele chama, respectivamente, de *língua poética* e *língua prosaica*. Para Chklovski, a língua poética seria distinta da língua prosaica por promover a desautomatização das palavras e das estruturas sintáticas utilizadas no dia-a-dia. Para desautomatizar o pragmatismo e a “lei do menor esforço” que regem a língua comum, a língua poética contaria principalmente com a capacidade de *singularizar* os objetos tematizados. Numa certa passagem de Tolstói, por exemplo, o mundo é visto pelos olhos de um cavalo. Por serem observados desse ângulo diferente e inusitado, objetos comuns e familiares são particularizados a ponto de sermos obrigados a efetuar uma re-percepção da realidade e dos nossos próprios (pré) conceitos.

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como **visão** e não como **reconhecimento**; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção.<sup>20</sup> (Grifos meus).

---

<sup>19</sup> CHKLOVSKI, Vítor. *A arte como procedimento*. In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

<sup>20</sup> Idem, *ibidem*, p. 45.

Na frase de Chklovski, o termo *reconhecimento* está para o automatismo da palavra da mesma forma como o termo *visão* está para a percepção desautomatizada e portanto artística da trama verbal. “Tal *visão* é construída pelo artista por meio de recursos de linguagem que se constituem em procedimentos de singularização cuja função é oferecer novas informações sobre temas e objetos que integram a experiência cotidiana, mas se encontram como que neutralizados pelo automatismo da percepção.”<sup>21</sup>

Aos formalistas russos, portanto, a investigação desses *recursos de linguagem* capazes de caracterizar o texto literário é uma preocupação essencial. Muitos pesquisadores contribuíram para uma compreensão mais apurada e “científica” da narrativa. Dentre eles, há de se destacar Tomachevski e o ensaio intitulado *Temática*<sup>22</sup>, cujas principais idéias aparecem a seguir.

Tomachevski começa afirmando que “o processo literário organiza-se em torno de dois momentos importantes: a escolha do tema e sua elaboração.”<sup>23</sup> A escolha do tema, em geral, é guiada pelo contexto em que o autor está inserido, pelas novidades que podem cativar o leitor ou pela recorrência a motes eternos como o “amor” e a “morte”. Essa etapa, porém, não é levada em conta pelo teórico. Um tema interessante, se mal tratado, não tem capacidade de prender a atenção por muito tempo. É preciso, através da arquitetura literária, “formalizar” o tema adequadamente. É a velha história: não importa *o quê* se conta, mas *como* se conta.

Sendo assim, o “como se conta”, isto é, a elaboração do tema, segunda etapa do processo literário, deve receber a maior atenção. O esclarecimento das diferenças entre *fabula* e *trama* é a fórmula encontrada por Tomachevski para descrever, logo a seguir, as nuances do “procedimento” que levará a matéria-prima (tema selecionado) à sua forma final de conto ou romance (tema elaborado).

Chama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra (...) A fábula opõe-se à trama que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a seqüência das informações que se nos destinam.<sup>24</sup>

Para resumir, fábula é *o quê* aconteceu. Trama é *como* isso foi apresentado ao leitor. Que sirva de exemplo uma notícia de jornal. Da maneira como normalmente nos é

---

<sup>21</sup> JUNIOR, Arnaldo Franco. *Formalismo Russo e New Criticism*, p. 95. In: *Teoria Literária: abordagens histórias e tendências contemporâneas*. Maringá: Editora da Universidade Estadual do Maringá, 1993.

<sup>22</sup> TOMACHEVSKI, B. *Temática*. In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

<sup>23</sup> Idem, *ibidem*, p. 169.

<sup>24</sup> Idem, *ibidem*, p. 173.

apresentada, com a predominância da função referencial da linguagem, isto é, com a intenção clara e utilitária de informar e nada mais, ela não passa de uma fábula. Suponhamos, no entanto, que algum escritor resolva tomar os fatos relatados no jornal como base de um conto. A partir do momento em que ele retrabalha a matéria original, inserindo nela categorias retóricas e estilísticas (a *singularização* de Chklovski), teremos, bem ou mal composta — mas isso não importa agora —, uma trama.

É evidente que a totalidade de qualquer obra possui um tema definido. Mas essa totalidade pode ser quebrada em vários temas parciais, o tema de cada capítulo, de cada personagem, de cada cena, até chegarmos a fragmentos tão reduzidos que já não possam ser decompostos: “o dia nasceu”, “Escobar morreu afogado”, “o vilão recebeu seu castigo”. Numa clara operação aristotélica, Tomachevski isola essas pequenas unidades temáticas — os *motivos* — com o fim de analisá-las e, por partes, obter um conhecimento mais completo do todo.

Os motivos combinados entre si constituem o apoio temático da obra. Nesta perspectiva, a fábula aparece como o conjunto dos motivos em sua sucessão cronológica e de causa e efeito; a trama aparece como o conjunto destes mesmos motivos, mas na sucessão em que surge dentro da obra. No que concerne à fábula, pouco importa que o leitor tome conhecimento de um acontecimento nesta ou naquela parte da obra e que este acontecimento lhe seja comunicado diretamente pelo autor, através do escrito de um personagem ou através de alusões marginais. Inversamente, só a apresentação dos motivos participa da trama.<sup>25</sup>

Lógico que existem motivos das mais variadas espécies. Aqueles que se constituem peças imprescindíveis para a sustentação da narrativa são chamados de “associados”. Já os “livres” possuem uma função mais decorativa, podendo ser facilmente substituídos ou até mesmo excluídos. Mas a importância dos motivos livres não deve ser subestimada. Muitas vezes, se considerada a motivação composicional, que veremos adiante, eles de repente se transformam em motivos associados, assumindo um novo sentido e uma nova função na trama. Além disso, Tomachevski observa que um período literário é caracterizado pelo conjunto dos motivos livres empregados, já que os motivos associados, mais intensos, não possuem a capacidade de diferenciar escolas porque sempre aparecem com a mesma roupagem.

---

<sup>25</sup> Idem, *ibidem*, p. 174.



Há também os motivos “estáticos”, que não modificam o andamento do enredo, e os “dinâmicos”, que impõem um novo curso às ações. Como o conflito é o motor de toda fábula, o *nó*, isto é, a reunião dos motivos dinâmicos usados pelo autor, possui grande relevância. Os motivos temporais — analepses e prolepses, que Tomachevski chama respectivamente de *vorgeschichte* e *nachgeschichte* — os motivos espaciais e os de focalização, que produzem o suspense, são todos citados pelo teórico. Mas ele lembra também que os motivos devem ser utilizados com cautela. Se cada motivo não estiver apropriadamente concatenado no conjunto, se não promover uma ligação satisfatória entre si, se sobrarem pontas soltas na obra, esta não se sustentará. A introdução de um novo motivo deve ser justificada. “O sistema de procedimentos que justifica a introdução dos motivos particulares e seus conjuntos chama-se ‘motivação’.”<sup>26</sup>

Tomachevski enumera três tipos de motivação: a composicional, a realista e a estética. No primeiro caso, devemos ter em mente os conceitos de motivos livres e associados. Algo que aparece na narrativa como um detalhe sem finalidade aparente pode, num determinado ponto, revestir-se de uma propriedade reveladora. Como dizia Tchekov, se um rifle é descrito no princípio de um conto, obrigatoriamente há de disparar. Mas não é imperativo, e nem possível, que todos os motivos livres se tornem associados. As caracterizações de ambiente, por exemplo, exercem, por si mesmas, uma tarefa preponderante. Uma paisagem calma ou agitada sempre foi um bom *álibi* para simbolizar o estado de espírito do personagem. Claro que às vezes a natureza se mostra indiferente aos padecimentos do indivíduo, o que acarreta outros efeitos na leitura. É quase como se fosse uma “falsa motivação”, técnica usada principalmente nos romances policiais para despistar o leitor.

A segunda motivação se encarrega do realismo exigido pela trama, que tem como fonte a confiança ingênua no que é narrado, no caso do leitor iniciante, ou a exigência de ilusão, no caso do leitor experiente, que não perde de vista, durante a leitura, os processos de criação. Na verdade, Tomachevski está discutindo aqui a verossimilhança da obra. É costumeira a confusão entre verossimilhança e veracidade. Podemos exigir veracidade de uma matéria jornalística, não de textos literários. De contos e romances esperamos a organização coerente dos motivos em sua imanência. Não cremos necessariamente nos fantasmas de Hoffmann, mas, pela forma como são descritos, sem contradições ou “furos” no interior da

---

<sup>26</sup> Idem, *ibidem*, p. 184.

narrativa, acabam por fazer sentido. O mesmo princípio se aplica às viagens interplanetárias e aos extraterrestres de H. G. Wells. A verossimilhança não consiste numa relação entre os motivos e nossa realidade empírica, mas tão-somente numa relação entre os motivos e a realidade da obra.

A terceira e última motivação diz respeito à estética. “A introdução de material extra-literário numa obra deve justificar-se por sua novidade e individualidade (...) É preciso falar do antigo e do habitual como do novo e do não-habitual.”<sup>27</sup> Em outras palavras, Tomachevski está se referindo ao processo de singularização já ressaltado por Chklovski. Um dos “procedimentos” mais eficazes para singularizar os objetos do ponto de vista ficcional está no uso planejado do foco narrativo, tópico que esmiuçaremos adiante. Assim como a vida nos é dada pelos olhos de um cavalo em certa obra de Tolstoi, em outra mais famosa, *Guerra e Paz*, o conselho de guerra na aldeia de Filles é percebido pelos sentidos de uma criança. Os efeitos dessa técnica são notórios: é a incompreensão da pequena personagem que nos leva a uma nova e “singular” compreensão da realidade.

Tomachevski ainda faz algumas observações importantes sobre os personagens, “espécie de suportes vivos para os diferentes motivos.”<sup>28</sup> A caracterização dos personagens é crucial para que o leitor se oriente entre a multidão de seres que habitam uma narrativa.

A caracterização do herói pode ser direta, isto é, nós recebemos uma informação sobre seu caráter através do autor, de outros personagens ou de uma autodescrição (as confissões). Encontramos por vezes uma caracterização indireta: o caráter parte dos atos, da conduta do herói.<sup>29</sup>

Quanto ao herói, não basta caracterizá-lo como os demais, é preciso utilizar uma motivação capaz de despertar a estima e a simpatia do leitor. Interessante é que, como bom fundador do formalismo, Tomachevski recusa a validade de qualquer juízo de valor exterior à obra para julgar a conduta do herói. Não importa que ele seja um policial, um funcionário público, um agiota ou um assassino. Através da construção estética da obra, que dá ao herói uma carga emotiva mais densa, é possível fazer com que o leitor compartilhe das alegrias e tristezas do protagonista, mesmo que seu comportamento seja duvidoso para os padrões morais vigentes.

---

<sup>27</sup> Idem, *ibidem*, p. 191.

<sup>28</sup> Idem, *ibidem*, p. 193.

<sup>29</sup> Idem, *ibidem*, p. 193.

O autor pode atrair a simpatia para um personagem cujo caráter na vida real poderia provocar no leitor um sentimento de repugnância e desgosto. A relação emocional com o herói revela da construção estética da obra e, apenas nas formas primitivas, coincidirá obrigatoriamente com o código tradicional da moral e da vida social.<sup>30</sup>

Naturalmente, o objetivo de Tomachevski em *Temática* não é apenas decompor a narrativa e apresentar “dicas” para, a partir de uma fábula, construirmos uma trama literariamente articulada. Em vários pontos do ensaio o autor propõe uma forma diferente ao que era concebido na época de analisar a literatura e encarar sua história. Não entraremos nesse mérito, entretanto, porque desejamos apenas compreender os mecanismos que transformam um texto qualquer em narrativa literária. Por isso, a seguir, e partindo dessa contribuição inicial de Tomachevski, serão aprofundados dois componentes intrínsecos do gênero: o Foco Narrativo e o Tempo.

---

<sup>30</sup> Idem, *ibidem*, p. 195.

## **Uma questão de foco**

## Pioneiros da focalização

A manipulação criativa e verossímil do foco narrativo — ou ponto de vista, como também é chamado — é um dos fatores técnicos mais instigantes na arte de escrever histórias. É praticamente impossível formular um romance ou um conto sem que os problemas pertinentes à focalização não venham à tona. Nenhuma coincidência, portanto, que esses problemas façam parte das especulações de romancistas importantes do passado, aparecendo nas notas e na correspondência que produziam ao mesmo tempo em que trabalhavam nas suas peças literárias.

São notáveis, por exemplo, as muitas cartas que Flaubert enviou a Louise Colet durante os cinco anos que dedicou a *Madame Bovary*. Nessas cartas aparecem notificações e dúvidas bastante pertinentes a respeito do foco narrativo e de inúmeros outros aspectos do romance. Notável também é a forma indiscutivelmente consciente com que Zola manipula o ponto de vista em suas narrativas. *Germinal* pode ser considerado um modelo de perspicácia no encadeamento de cenas e na alternância da focalização.

Como se sabe, muito do que foi desenvolvido na prática pelos grandes romancistas do século XIX — às vezes ao cabo de longas jornadas conduzidas por tentativas, erros e acertos — passa a ser teorizado, inicialmente com pouco método e mais tarde de maneira sistematizada, apenas nos primeiros anos do século XX. Embora as cogitações sobre o foco narrativo possam ser remetidas à Antigüidade Clássica, com Platão e Aristóteles, e possam também ser encontradas em algumas reflexões de Hegel<sup>31</sup>, este estudo contará com textos produzidos em momentos mais recentes, tendo como ponto de partida as considerações críticas que o romancista anglo-americano Henry James fez, ao fim da vida, para boa parte de seus contos e romances. Adoto tal procedimento, excluindo os estudiosos mais remotos, por uma razão muito simples: é apenas depois de James que as teorias referentes ao foco narrativo se reportam especificamente àquilo que hoje podemos chamar de romance moderno.

Em 1900, James foi convidado pela Scribner's, casa editorial de Nova York, para reunir sua produção literária numa coleção encadernada do gênero “obras completas”. O mercado editorial da época passava por uma certa febre dessas coleções, sendo que a ficção de Stevenson, Kipling e Hawthorne, entre outros, já se encontrava republicada no formato. A

---

<sup>31</sup> LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1997. Este breve e importante estudo sobre “a polêmica em torno da ilusão” historia rapidamente as preocupações dos antigos com o ponto de vista.

coleção de James, porém, distinguiu-se das demais por algumas peculiaridades que não devem passar em branco.

Em primeiro lugar, a *Edição de Nova York*, como ficou conhecida, não reuniu *todos* os seus contos nem *todos* os seus romances. Isso se deve, em alguns casos, a questões comerciais e de direitos autorais, visto que a obra de James estava espalhada por diversas revistas e editoras dos Estados Unidos e da Inglaterra, e, em outros, ao descontentamento estético que levou o velho autor a preterir certas obras da juventude. Mesmo assim, à republicação de seus escritos não faltou empenho ou ambição. “James revisou todos os 11 romances e 52 contos e novelas incluídos na obra. Trabalhou com afinco, colando cada página de cada um dos livros numa folha em branco, bem maior. Nas margens, inseria suas extensas modificações.”<sup>32</sup> Dessa forma, muitos de seus textos não foram apenas revisados, mas também *reescritos*.

Em segundo lugar, igualmente motivado por uma mescla de razões comerciais e artísticas, uma vez que tanto pretendia refletir sobre sua arte quanto vender a maior quantidade possível de livros, resolveu compor prefácios para cada um dos 24 volumes da coleção. E são nesses prefácios, que certamente interessam a todos os amantes da ficção escrita, que se encontram, ainda que pulverizadas entre tantas outras observações, interessantes “dicas” acerca do ponto de vista.

Já no prefácio a *Roderick Hudson*, que integra o volume I da *Edição de Nova York*, o romancista, então atuando como teórico<sup>33</sup>, adianta-se com sérias colocações sobre o foco

---

<sup>32</sup> JAMES, Henry. *A Arte do Romance*. São Paulo: Globo, 2003, p. 18.

<sup>33</sup> Sobre o fato de encararmos os prefácios de Henry James como textos teóricos, seria produtivo conhecermos duas observações feitas por estudiosos brasileiros. A primeira, de Ligia Chiappini Moraes Leite, é mais direta e menos problematizadora. A segunda, de Marcelo Pen, que recentemente traduziu alguns dos prefácios, procura aprofundar a questão:

“James fez esses prefácios depois de escrever os romances. Ou seja, ele agiu como qualquer teórico, refletindo *a posteriori* sobre um conjunto de obras (...) O ideal, para James, e que passa a ser o ideal para muitos teóricos a partir dele, é a presença discreta de um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria, de preferência, alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de REFLETOR de suas idéias.” LEITE, op. cit., p. 13. “Num texto do fim da década de 1970, o estudioso norte-americano William Goetz, analisando a recepção crítica aos Prefácios da *Edição de Nova York*, sugeriu três possíveis maneiras de apreciá-los. A primeira, numa tradição que segue de Percy Lubbock a Wayne Booth, considera os Prefácios um tratado autônomo de teoria literária. Eles conteriam, assim, ‘uma teoria geral do romance’. A segunda perspectiva vê os Prefácios como um instrumento para a análise dos romances e contos por eles apresentados. Com foco bastante pessoal, os Prefácios teriam a função de ‘comentário’ ou de ‘reflexão’ posterior à obra de James. Por fim, a terceira forma de ler os Prefácios consiste em tomá-los como um ‘trabalho literário independente’. Nesse sentido, segundo Goetz, seria preciso inseri-los, tanto em termos de estilo como de grau de densidade, no contexto da produção final de James. Seria também necessário concebê-los, embora não exclusivamente, como uma espécie de relato autobiográfico. Sem dúvida, a primeira vertente foi a que teve maior influência durante o século XX.” JAMES, Henry. *A Arte do Romance*. São Paulo: Globo, 2003, p. 25.

narrativo. A trajetória do talentoso escultor que se deixa abater pela depressão e pela instabilidade amorosa foi inicialmente publicada em folhetins na *The Atlantic Monthly*, revista editada em Boston, ao longo de todo o ano de 1875. Das várias dificuldades que tiraram o sono do romancista, uma das mais prementes fazia referência à focalização. James não simpatizava com os narradores que se intrometiam na história para tecer comentários pessoais sobre o que estava acontecendo e, assim, revelar sua face, suas preferências e seus preconceitos ao leitor. Para não cometer isso que considerava um erro, com que olhos deveria encarar a trajetória e a psicologia do seu protagonista? Deveria o leitor percebê-lo por dentro? Ou deveria possuir um conhecimento limitado sobre o que se passava na cabeça do pobre Roderick? Como resposta a essas inquietações, James conclui que o verdadeiro tema do seu livro, “ao menos de modo direto”, *não era* exatamente a vida do personagem principal.

Em todo Roderick, o centro do interesse reside na consciência de Rowland Mallet, e o drama é o próprio drama dessa consciência — a qual tive, é claro, de tornar suficientemente aguda a fim de capacitá-la, tal como um cenário pronto e iluminado, para sustentar a peça.<sup>34</sup>

Sem exagero, portanto, pode-se afirmar que não se fez um romance sobre o personagem-título, mas sobre a *visão* que dele possuía outro personagem, um “personagem refletor”, no caso Rowland Mallet, amigo e mecenas de Roderick Hudson. Segundo James, além de proporcionar efeitos interessantes na fruição da obra, pois o foco narrativo limitado paradoxalmente alargaria a compreensão da trama, tal postura se revelaria um meio bastante eficaz de manter a obra coesa. E reconhece:

Minha sorte foi ter sentido o assunto de forma adequada — quer por instinto ou cálculo, o que mais cabia àqueles dias indistintos.<sup>35</sup>

Do mesmo modo, agora num prefácio posterior feito para *A Taça de Ouro*, volume XXIII da Edição de Nova York, James volta ao assunto:

Já reconheci, como um hábito confesso, e mesmo como uma extravagância observada, minha preferência por lidar com o tema, por “ver minha estória”, através da oportunidade e da sensibilidade de uma testemunha ou repórter mais ou menos imparcial, não estritamente envolvido, embora totalmente interessado e inteligente, uma pessoa que contribua para o caso sobretudo com uma certa medida de crítica e de interpretação das circunstâncias.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> JAMES, op. cit., p. 127.

<sup>35</sup> Idem, ibidem.

<sup>36</sup> Idem, ibidem, p. 267.

Como outros que se preocuparam com a matéria<sup>37</sup>, não busco aqui a análise dos prefácios de Henry James, até porque, como já foi frisado, eles são pouco sistemáticos e ainda apresentam informações que, sobremaneira ricas para a confecção e análise do romance, pecam por um certo desarranjo teórico. Vale ressaltar, todavia, a importância dada ao manuseio do foco narrativo. Esse manuseio, tanto em James como em outros romancistas de peso, pouco depois será descritivamente abordado por Percy Lubbock no famoso (e essencial) *The Craft of Fiction*.

---

<sup>37</sup> “O fato de que a noção de ‘ponto de vista’, ou ‘foco narrativo’ tenha tido ‘a sua origem, ou antes a sua consagração nos prefácios de Henry James’, como diz F. V. Rossum-Guyon, não nos deve levar a começar por ele a discussão do problema. Não seria prático fazê-lo porque Henry James, ao escrever os prefácios para uma reedição de seus romances, não teve, e obviamente não deveria ter, nenhuma preocupação de exposição sistemática.” CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco Narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1981, p. 1.



## O narrador invisível

“Uma história que se conta a si mesma”, eis a frase de ordem que Lubbock formula em 1921 com a publicação de *A Técnica da Ficção*.<sup>38</sup> Ainda que dogmática, essa formulação é árdua, e foi conquistada depois de um longo processo que envolveu a análise de romances de Tolstoi, Flaubert, Thackeray, Dostoievski, Richardson, Balzac, Dickens e, claro, a sua linha de chegada, Henry James. O interesse de Lubbock pelo autor de *Roderick Hudson* vinha de longa data. Já em 1909 declarava num artigo escrito para o *Times Literary Supplement* que os prefácios jamesianos deveriam ser considerados o primeiro grande acontecimento na história do romance. Tamanho entusiasmo levará o crítico inglês a ruminar suas idéias e relançá-las, aprofundadas, no livro de 1921.

Para acompanharmos o desenvolvimento das teorias propostas por Lubbock, devemos considerar a distinção que ele faz entre *contar* (*telling*) e *mostrar* (*showing*). No primeiro caso, a intervenção do narrador é evidente; no segundo, qualquer intervenção deve desaparecer para que a história possa exercer sua autonomia. Tomemos como exemplo um velho sábio que, ao redor de uma fogueira, divide suas experiências com ouvintes mais jovens. Por mais interessantes que sejam as aventuras narradas, elas jamais sobreviverão independentes, sem a voz explicativa do narrador, uma vez que há uma associação lógica entre quem conta e o que é contado. O romancista que adota tal método, interferindo na trama para explicar, julgar e conduzir, está fazendo uso do *telling*. Para Lubbock, Thackeray é um belo modelo dessa tendência porque, “longe de tentar esconder-se, adianta-se, chama a atenção do leitor e faz-lhe mais sinais do que os necessários.”<sup>39</sup>

Agora vamos tirar a platéia de perto do fogo e colocá-la num cinema qualquer. Na maioria dos filmes, pelo menos na maioria dos filmes comerciais, o narrador fica escondido atrás da câmera e das palavras das personagens. O discurso sobressai ao orador. E o público, principalmente quando mergulhado no “sonho ficcional”, esquece-se de quem conta a história para se concentrar no que está sendo contado. É o *showing*. Em termos literários, o James de Lubbock, que nos seus melhores momentos proporciona um “espetáculo para o leitor, sem nenhum intérprete intruso, nenhum transmissor de luz, nenhum condutor de significados”<sup>40</sup>, faz isso magistralmente.

---

<sup>38</sup> LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

<sup>39</sup> Idem, *ibidem*, p. 76.

<sup>40</sup> Idem, *ibidem*, p. 92.

Além da distinção entre *contar* e *mostrar*, Lubbock ainda observa as diferentes formas de apresentar o enredo. Nesse momento ele se refere à CENA e ao PANORAMA<sup>41</sup>. É através da CENA que o narrador, estrategicamente oculto, *mostra* a ação ao leitor. Tudo é relatado com minúcias, há largo uso do discurso direto e o tempo da narrativa, mesmo que ilusoriamente, aproxima-se sobremaneira do tempo da leitura. Vejamos um exemplo extraído de *Germinal*. É válido observar que a cena é conduzida pelo pretérito perfeito, o tempo narrativo por excelência, embora isso não seja uma regra e haja inúmeras formas de variação:

A mulher, que ficara calada por algum tempo, falou como se estivesse saindo de um sonho.

— Se ao menos o que os padres dizem fosse verdade, os pobres deste mundo seriam os ricos do outro...

Uma gargalhada interrompeu-a. Até as crianças davam de ombros, transformadas em incrédulas pelas mudanças do mundo, rindo do céu vazio, ainda que cultivando sempre o secreto temor dos fantasmas da mina.

— Ora, ora! os padres... — exclamou Maheu. — Se eles acreditassem nisso comeriam menos e trabalhariam mais para terem garantido um bom lugar lá em cima... Nada disso. Quem morre acabou.

A mulher soltou suspiros enormes.

— Ah! Meu Deus, meu Deus...<sup>42</sup>

No fragmento, como se pôde perceber, algumas idéias pertinentes à religião e à sociedade foram lançadas de forma simplória porém incisiva. Ao contrário da mulher que termina invocando o seu Deus (e aqui também podemos avaliar uma questão de gênero), as crianças, em certa medida, e a totalidade dos homens professam a descrença como uma válvula de escape para a sua miserável condição. De quem são essas opiniões? Emile Zola, a pessoa física que compôs a obra, pode ser imediatamente descartada, embora sua postura no que toque religião e sociedade seja bem conhecida. Entretanto a obra possui um outro autor, um autor ideal, feito de palavras, que mais tarde, como veremos, Wayne Booth chamará de *autor implícito*. Esse autor, pelo menos na cena apresentada, consegue ficar invisível. Os homens são descrentes, a mulher reluta, os padres não prestam, mas nada disso é verdadeiro ou falso porque nada é defendido pela autoridade onisciente que organiza o que foi narrado.

O contrário acontece no PANORAMA. Por mais discreto que seja, como é o caso do narrador de Zola, ele acaba aparecendo a fim de resumir e *contar* os fatos para o leitor. Os detalhes ficam de lado, predomina o discurso indireto e, em alguns casos, um longo período

---

<sup>41</sup> Há quem prefira, em vez de PANORAMA, o vocábulo SUMÁRIO por acreditar que ele seria mais representativo do significado de *summary*. Dada a natureza do que será exposto a seguir, optei por utilizar PANORAMA, tal como aparece na tradução de Octávio Mendes Cajado.

<sup>42</sup> ZOLA, Émile. *Germinal*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972, p. 178.

da narrativa se passa com a leitura de poucos parágrafos. Se na cena predomina o tempo narrativo por excelência, aqui teremos um outro tempo norteador, o pretérito imperfeito, tempo dos hábitos e dos costumes:

No começo houvera muita rivalidade entre Zacharie e Etienne. Uma noite quase chegaram a vias de fato, mas o primeiro, de boa índole e disposto apenas a gozar a vida, voltou logo às boas diante do oferecimento de uma cerveja, vendo-se obrigado a reconhecer a superioridade do forasteiro. Até Levaque desanuviara o semblante e conversava sobre política com o gradador, que, segundo ele, era cheio de idéias. Entre os homens da empreitada, o único que Etienne não tragava era o latagão do Chaval, não que tivessem discutido, ao contrário, eram até bons camaradas, mas quando brincavam um com o outro notava-se a divergência fundamental que os separava, seus olhos eram como labaredas.<sup>43</sup>

Diferentemente do que ocorre no primeiro fragmento de Zola, neste o narrador se vê forçado a mostrar o rosto e as opiniões sobre o que relata. Embora procure manter o esconderijo ao utilizar expressões como “segundo ele”, acaba se traindo no uso de adjetivos e locuções adjetivas (ótimo expediente, inclusive, para perder a máscara também na confecção de cenas diretas). Quando diz que Zacharie era um rapaz de “boa índole”, não está *mostrando*, mas *contando*. Os olhos do narrador são privilegiados, por isso pode se adiantar comodamente no tempo, mas aí, como quer Lubbock, já não temos uma visão dramatizada em que a história se conta a si mesma. A mão que controla os fantoches aparece e o espetáculo, sem querer, perde um pouco do seu encanto.

Ainda avançando nas teorias de Lubbock, não devemos esquecer o tipo de tratamento dado ao objeto ficcional, que pode ser *dramático*, quando a apresentação é feita pela CENA; *pictórico*, quando predomina o PANORAMA; ou *pictórico-dramático*, uma mescla dos dois anteriores, “sobretudo quando a ‘pintura’ dos acontecimentos se reflete na mente de uma personagem, através da predominância do estilo indireto livre.”<sup>44</sup>

A abordagem de Lubbock, como já vimos, é indispensável para as discussões acerca do foco narrativo, inclusive porque nega os pressupostos da crítica impressionista, calcada nas relações históricas e autobiográficas da obra, e procura analisar as potencialidades estruturais do texto. Seu dogmatismo, entretanto, salta aos olhos quando, por exemplo, desqualifica Thackeray<sup>45</sup> e seu método pictórico para exaltar Henry James<sup>46</sup> e seu método

---

<sup>43</sup> Idem, *ibidem*, p. 147-148.

<sup>44</sup> LEITE, *op. cit.*, p. 15.

<sup>45</sup> “Em *Vanity Fair*, Thackeray não é prudente; seu método, tão raras vezes rigorosamente dramático, tende, pela própria natureza, a acentuar a autoridade do narrador, e ele se empenha em enfatizá-la ainda mais. ele proclama o

dramático. Frases como “precisa ser contada do ponto de vista de Strether” ou “tudo no romance deve ser dramatizado” atestam o normativismo da obra. Embora abra exceções para certos usos da primeira pessoa, dando como modelo o estilo de Dickens em *David Copperfield*, *A técnica da ficção* pode ser definida como uma lenta viagem em busca do narrador invisível e da supremacia da narração em terceira pessoa, com “personagens refletores”, onde até mesmo as situações pictóricas, na medida do possível, devem ser dramatizadas.

---

fato de que o ponto de vista é seu e não deve ser confundido com o de mais ninguém. E assim se poderia dizer que seu livro não é completo por si mesmo, não se basta a si próprio; não enfrenta todas as perguntas que sugere, nem responde a todas elas. Em todo um lado seu há um aspecto inconcludente, qualquer coisa que afasta o olhar do próprio livro e o dirige para o espaço. É a questão do relacionamento entre o narrador e a história.”

LUBBOCK, op. cit., p. 77.

<sup>46</sup> “Creio que Henry James foi o primeiro autor de ficção que usou todas as possibilidades do método com sentido e profundidade, e a plena extensão da oportunidade que assim se revela é muito grande.” Idem, *ibidem*, p. 109.

## Booth salva a pátria

Ainda bem que os contistas e romancistas nem sempre lêem os teóricos e, quando lêem, não entendem ou não lhes dão a devida importância. Talvez por isso tenham sido os primeiros a renegar as teorias de Lubbock, ainda que não lhe descartem o mérito do estudo e a profunda capacidade de observação. O que aconteceria se todos os que se propõem a fazer ficção levassem tais pressupostos ao pé da letra? Teríamos, de um lado, grandes pastiches de Henry James; de outro, um inevitável desprezo pelas realizações romanescas apoiadas no tratamento pictórico dos caracteres. Na verdade, como veremos adiante, Wayne Booth denunciou uma violenta cegueira na narratologia pós-Lubbock. Esquecendo-se de contextualizar as teorias contidas em *A Técnica da Ficção*, muitos analistas cometeram o erro de só considerar aquelas histórias que “se contavam a si mesmas”.

Nas suas famosas conferências em Cambridge sobre o que é e como se faz um romance, Edward Forster, que mais tarde se tornaria o renomado autor de *Passagem para a Índia*, relativizou os pressupostos assinalados pelo colega Percy Lubbock. Na quarta conferência, que seria reunida às demais num “livrinho desprezível e agudo”<sup>47</sup> chamado *Aspectos do Romance*<sup>48</sup>, Forster enfatiza que o problema do método narrativo não se resolve por fórmulas, como prega Lubbock, “mas pelo poder do escritor de levar o leitor à aceitação do que ele diz.”<sup>49</sup> Para Forster, como já vimos, a verossimilhança conquistada a partir da correta elaboração dos personagens é um item muito mais central que o foco narrativo. Para consegui-la, portanto, a intromissão do narrador ou a mudança indisciplinada do ponto de vista serão aceitas a cada vez que houver necessidade. Se levarmos a questão adiante, veremos que Forster, ao desqualificar um dos elementos constitutivos do romance — o foco narrativo — para pôr outro em seu lugar — os personagens —, nada mais faz que combater a parcialidade de Lubbock com a sua própria parcialidade.

Postura diferente teve Edwin Muir em *A Estrutura do Romance*.<sup>50</sup> Ao criticar Lubbock, não segue o exemplo de Forster, que destinou o foco narrativo a uma posição periférica. Em vez disso, entendeu que todos os componentes do romance — personagem, tempo, espaço, enredo — devem se articular coerentemente para a obtenção dos resultados

---

<sup>47</sup> CANDIDO, Antonio. *A Personagem do Romance*. In: *A Personagem da Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 63.

<sup>48</sup> FORSTER, op. cit.

<sup>49</sup> Idem, *ibidem*, p. 75.

<sup>50</sup> MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, s/d.

desejados. Mesmo quando um elemento predomina na narrativa, todos os outros devem estar à altura para justificar adequadamente essa predominância. A excelência de Muir, todavia, chega ao limite nessa compreensão igualitária dos aspectos da ficção escrita. A partir daí, procurando fugir à normatividade e caindo num descritivismo inócuo, cria uma tipologia abrangente porém pouco útil a quem se dedica à criação ou mesmo à análise do romance. Desse modo, apesar de todas as críticas que recebeu por seu já referido dogmatismo, o livro de Lubbock ainda continuaria, por longos anos, mais necessário que os de Forster e Muir juntos. Bastava que fosse bem lido, mas é aí que mora o perigo.

Somente na década de 60 é que as lacunas no pensamento de Lubbock serão identificadas e solucionadas com maior sobriedade. Isso acontece nos primeiros capítulos de *A Retórica da Ficção*<sup>51</sup>, de Wayne Booth, outro livro essencial para a discussão do foco narrativo. Se Lubbock é a largada um tanto sinuosa do tema, Booth certamente é a chegada numa linha mais reta e segura. Avesso à “lenda” do narrador invisível, lamenta que depois de Flaubert muitos críticos e escritores se deixaram convencer de que os métodos narrativos “impessoais” e “objetivos” que se sustentariam sem a intromissão do autor são necessariamente melhores que os outros.

Percy Lubbock ensinou-nos a acreditar que “a arte da ficção começa quando o romancista pensa a sua história como algo a mostrar, a ser exibido por forma que se conte a si próprio.” Por certo prisma, Lubbock poderá ter razão – mas dizê-lo levanta mais perguntas que aquelas a que responde. Porque é que um episódio “contado” por Fielding nos parece mais conseguido que muitas cenas escrupulosamente “mostradas” por imitadores de James ou Hemingway? Porque é que alguns comentários do autor estragam a obra em que surgem, ao passo que o prolongado comentário de Tristram Shandy continua a prender-nos? O que é, afinal, que o autor faz, quando “se imiscui” na sua história, para nos “contar uma coisa”?<sup>52</sup>

Ao tentar responder esse emaranhado de questões, Booth relembra várias vezes que o narrador conseguirá se mascarar das mais variadas formas e para os mais variados fins, mas nunca poderá, pura e simplesmente, desaparecer. Há infinitas maneiras de se contar uma história. A opção por uma delas não está necessariamente ligada às vantagens do procedimento dramático sobre o pictórico ou a qualquer outra lei prematuramente estabelecida, mas tão-somente aos valores a serem transmitidos e aos resultados objetivados pela narrativa. É nesse ponto que surge o conceito de “autor implícito” que, vale frisar, não

---

<sup>51</sup> BOOTH, Wayne. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

<sup>52</sup> Idem, *ibidem*, p. 26.

corresponde efetivamente ao autor real, isto é, à pessoa física que se pôs a escrever uma história. Como demonstrado no exemplo extraído de *Germinal*, é o autor implícito quem comanda a caracterização das personagens, a escolha dos espaços, a velocidade dos acontecimentos, a incidência dos diálogos, a cesura dos capítulos, a *escolha* do ponto de vista e tudo o mais que dê vida à trama.

Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação.<sup>53</sup>

No que envolve o foco narrativo, a ficção se faz daquilo que os narradores vêem e daquilo que não vêem. Mas quem escolhe o que e como deve ser visto? Temos agora uma resposta: é uma visão que certamente está acima da visão limitada de todos os narradores reunidos. O dono dessa visão é o autor implícito.

Com isso, parece que, de um golpe, Booth derruba tudo o que Lubbock lentamente construiu, restaurando o “vale tudo” dos narradores oniscientes e onipresentes que predominaram, por exemplo, nos séculos XVIII e XIX. Na verdade não é bem assim. O que muda é que os diferentes pontos de vista atuantes numa narrativa exercem uma função específica nos efeitos almejados e devem, para proveito da interpretação, ser relacionados ao “grande olho” que os orienta, ou seja, ao autor implícito.

---

<sup>53</sup> DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978, p. 20.

## Pouillon e Lefebve

Além dos mencionados até o momento, muitos outros estudiosos procuraram compreender e sistematizar as diferentes formas de se focalizar uma história. A classificação de Brooks e Warren<sup>54</sup>, por exemplo, é uma das mais simples e objetivas. Considera apenas quatro narradores: o onisciente em terceira pessoa, o observador em terceira pessoa, a primeira pessoa que observa e a primeira pessoa que protagoniza os eventos narrados.

Manuel Komroff<sup>55</sup> também nos apresenta um sistema bastante abrangente. Sem preocupar-se com separações rígidas entre a primeira e a terceira pessoas do discurso narrativo, parte do princípio de que existem duas grandes formas de focalização: a interna e a externa. Sua análise procura apontar as vantagens e as desvantagens de cada procedimento.

Essas duas classificações, entretanto, assim como outras existentes, não serão aprofundadas neste estudo porque ambas estão contidas na tipologia de Norman Friedman, que será esmiuçada adiante.

Antes, todavia, é preciso verificar uma teoria que, se adequadamente estudada, apresentará uma forma bastante singular de se considerar o foco narrativo. Trata-se das “visões” de Jean Pouillon<sup>56</sup> e da leitura que delas fez Maurice-Jean Lefebve.<sup>57</sup> Na primeira parte do segundo capítulo de *O Tempo no Romance*, Pouillon caracteriza a narrativa tendo em vista o problema da focalização. Para ele, três são os comportamentos do narrador em relação à história e às personagens. No primeiro caso, temos a visão “com”; no segundo, a visão “por trás”; e, no terceiro, a visão “de fora”.

A visão “com” é caracterizada pela renúncia que o autor faz da sua onisciência interpretativa e às vezes inquisitiva dos acontecimentos. Escolhe-se um personagem qualquer do romance para que seja descrito por “dentro”. É através dos olhos desse personagem que enxergaremos o universo ficcional tratado na narrativa. Além dos sentimentos, medos e anseios, dele conheceremos também a “visão de mundo”. As situações, as paisagens, as dúvidas e os outros seres, antes de chegarem ao nosso entendimento, serão filtrados por essa criatura que, além de ser vista, tem também a capacidade de ver.

---

<sup>54</sup> BROOKS, C. and WARREN, R. P. *Understanding Fiction*. 2 ed. New York, Appleton-Century-Crofts, 1959.

<sup>55</sup> *Dictionary of World Literary Terms*. New, Enlarged and Completely Revised Edition, Londres, George Allen and Unwin, Ltd., 1970, pp. 356-357. A edição anterior, de 1964, foi publicada com o título *Dictionary of World Literature*.

<sup>56</sup> POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

<sup>57</sup> LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.



É “com” ele que vemos os outros protagonistas, é “com” ele que vivemos os acontecimentos narrados. Vemos muito bem, sem dúvida alguma, o que se passa com ele, mas somente na medida em que o que se passa com alguém aparece a esse alguém.<sup>58</sup>

Já na visão “por trás” o narrador recupera a sua onisciência em tudo que tem direito. Conhece a origem e o destino de todos os personagens, não raro emite juízos de valor como se fosse o dono da verdade e chega mesmo a desempenhar o papel de um deus quando, na realização da trama, utiliza ou abandona os recursos que bem entender. Ao contrário do que acontece na visão “com”, aqui o narrador se mantém afastado do personagem, e é justamente esse afastamento que lhe permitirá uma reflexão mais coerente dos seres que manipula.

O romancista está “por detrás”. Com isto pretendemos dizer duas coisas: por um lado, que ele não se encontra em seu personagem, mas sim distanciado dele; por outro lado, que a finalidade desse distanciamento é a compreensão imediata dos móveis mais íntimos que o fazem agir; graças a esta posição, ele vê os fios que sustentam o fantoche e desmonta o homem. Em suma: não é o herói que se mostra ao romancista, impondo-lhe a visão que dele deverá ter; o romancista é que escolhe a sua posição para ver o personagem.<sup>59</sup>

Na visão “de fora”, por fim, o narrador renuncia à possibilidade de conhecer o interior das suas criaturas. Nessa categoria, os recursos narrativos são mais limitados que nas duas anteriores. O objetivo, porém, é o mesmo: sugerir o que se passa “dentro” dos personagens através do visual, das atitudes, do vocabulário e de tudo o mais que seja externo.

O “fora” é a conduta, na medida em que é materialmente observável. É também o aspecto físico do personagem; assim como o meio em que ele vive.<sup>60</sup>

Pouillon tece longos comentários sobre cada procedimento, chega mesmo a desqualificar a visão “de fora”, a denunciar os privilégios que o autor mantém sobre o leitor quando adota a visão “por trás” e a demonstrar uma clara preferência pela visão “com”. Essas considerações, entretanto, não se aprofundam pelo simples fato de Pouillon não fazer

---

<sup>58</sup> POUILLON, op. cit., p. 54.

<sup>59</sup> Idem, ibidem, p. 63.

<sup>60</sup> Idem, ibidem, p. 74.

distinção entre autor e narrador e não levar em conta a existência de um autor implícito responsável pela organização do material narrado.

Se considerarmos o romance como um jogo de mostrar na hora certa e esconder no momento exato, algo que se aproxima sobremaneira dos rituais da sedução, a visão “com” também poderia ser desqualificada ou considerada arbitrária na relação com o leitor. Dessa forma, as “visões” de Pouillon poderiam ser descartadas junto com as classificações de Brooks e Warren e ao sistema de Komroff. Como veremos adiante, as três “visões” também são contempladas, embora com nomenclatura diversa, na tipologia de Norman Friedman. No entanto, se aproveitarmos a leitura que Jean-Maurice Lefebve faz das “visões” de Pouillon, o nosso raciocínio sobre a focalização ficará mais complexo e interessante.

Assim como Tomachevski, Lefebve sente a necessidade de separar a *fábula* da *trama*. À primeira, que corresponde à matéria-prima da narrativa, chamará de *diegese*; à segunda, que tem a ver com o processo criativo em si, de *narração*. Com isso pode explicar mais nitidamente que a visão “por trás”, típica da grande maioria dos romances publicados nos séculos XVIII e XIX (com exceção das narrativas epistolares), caracteriza-se pelo equilíbrio entre diegese e narração. Como vimos, esse método posiciona o narrador ao lado dos deuses e lhe possibilita um olhar panorâmico, ambicioso e abrangente da realidade ficcional. No plano sócio-político, corresponderia à confiança que a nascente burguesia depositava na ciência e na possibilidade de interpretar o mundo em sua totalidade.

No caso da visão “com”, que de certa forma resgata e reorienta o modelo das narrativas epistolares, há um leve predomínio da narração sobre a diegese. Muitos romances do século XX radicalizaram esse procedimento e, reforçando as cores do herói problemático de Lukács, converteram a análise psicológica oriunda de um Flaubert ou de um Tolstoi no monólogo interior e no fluxo da consciência. Estamos agora num mundo do fragmento e do detalhe, numa realidade caótica que deixou de aceitar verdades incontestáveis e fórmulas prontas para o enfrentamento das adversidades. A visão “com”, nesse sentido, pode ser considerada o reflexo das angústias que marcaram a sociedade industrial e a descrença humana na sua própria capacidade de harmonia e entendimento.

Essa impotência e essa desconfiança simbolizadas pela visão “com” acabam fortificadas pela última visão descrita por Pouillon. Filha do cinema, portanto ligada ao século XX, a visão “de fora” pauta-se pelo predomínio da diegese sobre a narração. Sua recorrência é constante tanto na cultura mais acadêmica (*Nouveau Roman*) como na indústria cultural (os

romances policiais que seguem a receita deixada por um Dashiell Hammett). O fato de não conhecermos a vida interior dos personagens ajuda a configurar um mundo de aparência e superficialidade.

A leitura que Lefebve faz de Pouillon nos auxilia a transcender uma análise puramente textual para atingirmos entendimento mais contextualizado do romance. Afina-se, desse modo, com as expectativas sociológicas de um Lucien Goldman, por exemplo, para quem existe uma associação bastante visível entre as estruturas de uma sociedade e as opções formais das narrativas nela produzidas. Não se trata obrigatoriamente do conteúdo ou dos temas da obra, como às vezes pensamos, mas do procedimento artístico em si, isto é, da própria *singularização* discutida por Chklovski.

Além disso, quando chama a atenção para os “silêncios” que ajudam a compor a trama, as elipses, as pausas, as omissões e as mentiras semeadas cuidadosamente pelo narrador, aos poucos Lefebve começa a problematizar as suas próprias noções de diegese e narração e com isso chama à cena o elemento negligenciado por Pouillon: o espectro ao qual Wayne Booth deu o nome de autor implícito.

Lefebve corrige, assim, a parcialidade de Jean Pouillon que não considera a distinção entre NARRADOR e AUTOR IMPLÍCITO, já que o NARRADOR, uma vez enunciado ou mesmo pelo próprio ato da enunciação, acaba se transformando num ser ficcional, uma das tantas máscaras do AUTOR IMPLÍCITO sempre à espreita. Manter essa distinção, porém, é condição necessária para passar da análise meramente técnica para a análise ideológica dos textos literários.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> LEITE, op. cit., p. 23.

## Um exemplo nacional

Será possível exemplificar as visões de Pouillon, acrescidas de sua expansão sociológica proposta por Lefebvre, através da leitura de um romance simetricamente composto como *O Prisioneiro*, de Erico Verissimo. A fragmentação do mundo moderno e a conseqüente desarticulação dos sujeitos frente às dificuldades de uma guerra (literal) é explorada pelo romancista a partir da chamada visão “com”. Embora o manejo articulado do ponto de vista dote uma série de figuras periféricas de clarividência elucidativa — a visão “com” também contempla o porteiro do hotel e o velho vietnamita que caça passarinhos, por exemplo — os olhares predominantes lançados ao enredo pertencem a apenas três personagens: o coronel branco, o major e o tenente. Este último, devido à importância quantitativa que recebe ao longo do texto, parece ser o protagonista. No entanto, o primeiro a nos chamar atenção por seu ponto de vista e sua trajetória é, sem dúvida, o coronel branco.

Militar forte, rude, de uma rudeza que relembra os pampas e outros personagens autoritários de Erico Verissimo, vê-se encerrado num país remoto de nome impronunciável a combater terroristas imberbes que se misturam às multidões e brotam dos esgotos como ratos que usam as armas de Davi para derrotar a soberba e a confiança do Golias. “Para o menino que lia *As Mil e uma Noites*, o Oriente era um pouco Morgiana, a serva de Ali Babá, despejando azeite escaldante nos odres em que se escondiam os ladrões.”<sup>62</sup> O problema é que o coronel, se dificilmente localizava os odres, os esconderijos, como teria condições de localizar os ladrões e os inimigos da “paz e da liberdade”? Deixou na terra natal uma esposa chata e assexuada. “Educada nos melhores colégios para moças do país ela costumava pronunciar as palavras de maneira excessivamente correta e com entonação declamatória, como se estivesse sempre num palco.”<sup>63</sup> A filha, que chegou tardiamente àquele casamento mais que convencional, tornou-se para ele uma espécie de tábua de salvação. “Talvez (...) fosse a única pessoa do mundo com quem jamais perdera a paciência: era com ela que gastava suas relutantes reservas de ternura e benevolência.”<sup>64</sup>

Mesmo na casa dos 50, sentia-se com a força e a virilidade dos 30 anos. Filho das armas e da constituição outorgada por “aqueles bons homens brancos do passado”, fez justamente aquilo que o mundo cristão-ocidental implicitamente recomenda a alguém na sua

---

<sup>62</sup> VERISSIMO, Erico. *O Prisioneiro*. Porto Alegre: Globo, 1978, p., 14.

<sup>63</sup> Idem, *ibidem*, p. 16.

<sup>64</sup> Idem, *ibidem*, p. 17.

situação: arranjou uma amante. Apesar da extravagância da mulher, que era divorciada e tinha três filhos, passou a gostar dela, quiçá a amá-la. Essa relação, porém, jamais deveria ser assumida por um *wasp* como ele. A mesma humanidade que lhe recomendou esse paliativo não hesitaria em crucificá-lo se largasse a esposa legítima, com quem não mantinha contatos carniais há dois anos, para tornar público o envolvimento extraconjugal.

É esse o peso que traz para sua missão. E o paradoxo é que se vê como uma das peças fundamentais para a preservação desse *modus vivendi* que no fundo o atormenta. Prisioneiro de convenções sociais, não vacilará em pagar o preço para assegurar uma liberdade que acredita verdadeira para o seu povo e para o mundo. O pragmatismo, o positivismo e mesmo o determinismo (social e biológico) que habitam sua mente tornam-se explícitos em dois momentos essenciais da leitura. Primeiro quando reflete sobre sua possível “inserção” na comunidade local:

Repelia com repugnância a idéia de dormir com as nativas. Havia nas faces daquelas mulheres algo de bicho, que talvez estivesse nos olhos enviesados, uma certa “expressão” que tantas vezes ele observara nos zoológicos, nos focinhos das corças.<sup>65</sup>

Em segundo lugar, quando recebe o major em seu gabinete para discutir o problema da bomba oculta:

Começava a notar no outro os primeiros sinais dessa desagregação que acaba fatalmente por destruir o corpo e o espírito de todo o branco que fica muito tempo exposto ao clima físico e moral dos trópicos.<sup>66</sup>

Há um momento ainda mais crucial na clarividência do coronel, que o narrador, não por acaso, faz questão de adjetivar como “branco”. Num dos inúmeros trechos da longa carta que remete à filha distante e bem amada, sintetiza a cartilha neo-imperialista que vem sendo ditada pelos Estados Unidos nos últimos 40 anos. Instigante que muitos fragmentos desse discurso podem ser tranqüilamente acoplados a invasões mais recentes, como a do Afeganistão e principalmente a do Iraque. Ainda que longa, a citação se faz necessária:

E eu peço a Deus que nos proteja e inspire, para que possamos usar a nossa força e a nossa riqueza não só em benefício próprio como também para a

---

<sup>65</sup> Idem, *ibidem*, p. 22.

<sup>66</sup> Idem, *ibidem*, p. 25.

felicidade e o bem-estar da humanidade inteira. Sei que no resto do mundo somos censurados. Chamam-nos de imperialistas, colonialistas, opressores. Na nossa própria terra, além da massa dos indiferentes, dos alienados, existem os **falcões** que estão do nosso lado, aprovam o emprego do nosso poderio militar para deter a expansão comunista na Ásia e no resto do mundo, e as **pombas**, que servem consciente ou inconscientemente os interesses do comunismo internacional, mas sabendo que, no dia em que o mundo for comunizado, elas serão as primeiras vítimas. Minha querida filha, se há idéia que me horroriza é a de que possas um dia viver dentro dum regime totalitário, sob o olhar vigilante do Irmão Maior, apenas como uma peça da máquina do Estado. Nossos bravos rapazes e teu próprio pai aqui estão lutando para que tu e teus filhos venham a gozar duma longa era de paz, justiça e liberdade, em que cada qual possa escolher livremente a sua religião, os livros que quer ler e a profissão para a qual se sente inclinado... Um mundo em que qualquer um possa dizer o que pensa sem ter medo de ser posto na cadeia ou mandado para uma Sibéria qualquer. Pensa apenas isto: todos nós estamos aqui passando durezas e arriscando nossas vidas e mesmo perdendo-as em prol da democracia...<sup>67</sup>

Já o major, principalmente em seus momentos de visão, isto é, quando o ponto de vista é focalizado através dos seus olhos, surge como contraponto às idéias unilaterais do coronel branco. Católico, gordo, aparentemente relapso para a postura militar, usuário de um cachimbo fedorento e desagradável, percebe e às vezes tenta se debater contra a mordaza hipócrita do novo imperialismo. Essa é sua grande diferença em relação ao coronel, que realmente acredita nos absurdos que pensa e faz. Até porque todas as suas tentativas de refutar o sistema são vãs. O seu problema é a impotência, não enquanto homem, mas enquanto cidadão. Também traz para a guerra as frustrações sociais e sexuais da pátria. É um Édipo consciente que teve o casamento destruído pela mãe superprotetora. Por outro lado, apesar de toda a sua neurose (que pelo jeito controla relativamente bem), é mais relaxado que o coronel e infinitamente mais que o tenente mestiço. Seu preconceito é menor. Mantém relações sexuais com as nativas e, em alguns instantes, parece até mesmo torcer pelos amarelos descalços que teimosamente resistem à maior potência militar do planeta.

— Há poucos dias, um menino dos seus sete ou oito anos entrou num café e, com o ar mais natural do mundo, colocou um pacote em cima duma mesa e em seguida saiu, a correr. Quando os que estavam lá dentro tiveram a intuição do que ia acontecer e procuraram safar-se era tarde... O pacote, que continha uma pequena bomba, explodiu, ferindo umas três ou quatro pessoas.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Idem, ibidem, p. 116-117.

<sup>68</sup> Idem, ibidem, p. 29.

Sua impotência, porém, deve aqui ser reafirmada. Representa apenas mais uma peça da complicada engrenagem econômico-militar. Ao contrário do coronel, acaba se reconhecendo como tal. O fantasma do conformismo o atormenta, mas, na encenação de cinismo que monta para si mesmo, não enxerga outra alternativa senão abraçar-se ao monstro do além. Desafoga-se numa revolta surda e solitária:

Soergueu uma das nádegas, contraiu os músculos do abdômen e soltou explosivamente, num som insolente de trombeta, parte dos gases que lhe comprimiam as tripas. Este é para a Pátria – murmurou. Repetiu com o mesmo êxito a operação pneumática e pensou: Este é para a Família. Tentou produzir uma terceira explosão, porém o mais que conseguiu foi uma ventosidade sem vibração nem música. Bom, este é para a Humanidade.

(...)

Talvez, pensando bem, o mundo nada mais fosse que um produto dos gases intestinais que o Criador soltara apocalipticamente no infinito, formando a nebulosa inicial. Os homens nesse caso nada mais seriam que subprodutos das fezes divinas. Ou protozoários que se alimentavam delas...<sup>69</sup>

E temos, por fim, o tenente mestiço, que professa (ou é professado) pela fé batista. De seu país traz o trauma do racismo. Vive atormentado pela forma covarde como reagiu diante do linchamento do pai, que era negro, e ainda atormentado (ou aliviado?) pelo suicídio do mesmo, um preto que não encontrava espaço num mundo feito exclusivamente para os brancos. Talvez por causa da sua situação, procura compreender o que se passa na nação invadida. Não obtém sucesso. Paradoxalmente, e apesar de identificar-se com o prisioneiro que será torturado, sua linha de raciocínio afasta-se do major displicente para aproximar-se do coronel branco. Num dado momento, valendo-se de uma sinceridade a toda prova, pergunta à professora:

Mas acredita que este povo esteja suficientemente maduro para a liberdade?<sup>70</sup>

Antes de ser um militar de carreira, é apenas um psicólogo, um técnico a serviço do exército. Na véspera de seu retorno ao lar, numa fatalidade que beira à má ficção, é incumbido de interrogar e se preciso torturar um terrorista para descobrir o paradeiro de uma bomba prestes a explodir e vitimar dezenas de inocentes. Erico Verissimo não perde a

---

<sup>69</sup> Idem, ibidem, p. 161.

<sup>70</sup> Idem, ibidem, p. 72.

oportunidade de problematizar o “cadinho” étnico-cultural que compõe e enriquece a América. Isso, porém, não se dá numa festa, mas, com justa ironia, na sala de interrogatórios.

Cinco homens se encontram para o ritual de selvageria: um mestiço norte-americano complexado com a própria condição racial, um capitão-médico judeu e intelectual, um vietcongue subnutrido pronto ao martírio e um sargento branco, sulista (texano?) e doido para arreentar o saco escrotal do prisioneiro. Observam-nos um rapaz pálido de óculos, fraco do estômago, intérprete e neutro, se é que a neutralidade algum dia foi possível na guerra. Acima deles, o major, que se revolta com aquela flatulência nervosa, e o coronel branco, positivista, para quem tudo faz parte de um processo natural, necessário e portanto inevitável.

A complexidade psicológica do tenente e sua fragilidade identitária fazem com que corra às ruas para expiar culpas e remorsos que, esforça-se por afirmar, não pertencem exclusivamente a si. As imagens do passado não dão tréguas, o racismo, o linchamento, a covardia, e ele se esforça, tardiamente, por salvar a vida do pai. Termina com o peito costurado por uma rajada de metralhadora. E a ironia: os tiros vieram do seu próprio exército, disparados por um soldado negro.



## A tipologia de Norman Friedman

E chegamos, enfim, à tão prometida tipologia de narradores formulada por Norman Friedman em *Point of View in Fiction, the development of a critical concept*, ensaio publicado pela primeira vez em 1967. A classificação que segue surgiu a partir de perguntas triviais acerca do foco narrativo. Quem conta a história? A narrativa está na primeira ou na terceira pessoa? Qual a importância disso? O narrador se intromete na trama? Qual é o potencial de sua visão, ou seja, de que ângulo observa e até onde consegue enxergar? O leitor é convidado a se aproximar da narrativa ou é cuidadosamente mantido à distância?

Uma observação se faz útil para melhor contextualizarmos os narradores de Friedman. É proveitoso lembrar que os conceitos de “cena” e “panorama” propostos por Lubbock são levados a sério e, presentes em todo o texto, tornam-se requisitos indispensáveis para a compreensão das diferentes posturas narrativas. É por isso que Friedman percorre um caminho que, progressivamente, vai da máxima à mínima presença do narrador no romance. Como ele próprio afirmou, sua tipologia foi organizada “da declaração à inferência, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da idéia à imagem.”<sup>71</sup>

O primeiro narrador catalogado por Friedman é o *editorial omniscience*, traduzido entre nós como “onisciente intruso”, “onisciência interpretativa” ou ainda “onisciência editorial”. Neste método são utilizados tanto a “cena” quanto o “panorama”, embora seja comum a predominância do segundo. Os romancistas que produziram nos séculos XVIII e XIX e que melhor utilizaram esse recurso de focalização mostram que o intercâmbio balanceado entre o tratamento pictórico e o dramático pode proporcionar bons resultados.

Aqui o narrador possui total liberdade de movimentos, tudo sabe e tudo pode, está em toda parte, entra e sai da mente dos personagens sempre que houver necessidade, esconde do leitor o que quer e revela o que bem entender. Posiciona-se ora na periferia ora no centro dos acontecimentos, permite que o leitor se aproxime dos fatos e, de repente, repele-o para longe. O contrário também pode acontecer, pois é vaga a disciplina narrativa e inexistem leis ou regulamentos para quem *conta* a história. Há uma correspondência, portanto, com o ponto de vista divino descrito na visão “por trás” de Pouillon.

---

<sup>71</sup> FRIEDMAN, Norman. *Point of View in Fiction, the development of a critical concept*, p. 119. In: STEVICK, Philip, ed. *The Theory of the Novel*, The Free Press, 1967.

A grande marca desse narrador é a sua necessidade de se misturar aos eventos que relata. De vez em quando retira os personagens de cena e, adiantando-se até o prosicênio, discorre filosoficamente, quando não moralisticamente, sobre aquilo que narrou ou pretende narrar. Mesmo sendo uma criatura exterior ao universo ficcional — Deus-pai comanda o seu rebanho lá do céu! — muito do que sente ou pensa a respeito dos seres, dos objetos, das leis e da ética daquilo que cria é recitado professoralmente antes, durante ou depois dos episódios que compõem a obra.

Tomemos um exemplo indicado pelo próprio Friedman. Abrindo ao acaso o livro de Henry Fielding, *Tom Jones* (1749), perceberemos todas as características acima arroladas:

Observou muito bem certa pessoa (e talvez mais de uma) que a desgraça nunca vem só. Essa máxima sábia foi então verificada por Sophia, que não somente se desenganou de ver o homem que ela amava, senão também teve o desprazer de ser obrigada a vestir-se para receber uma visita do homem que ela odiava (...) O Sr. Blifil não tardou em chegar; e o Sr. Western logo depois se retirou, deixando a sós o jovem par. Seguiu-se longo silêncio de cerca de um quarto de hora (...) Blifil, à conta da sua inexperiência tocante aos métodos femininos, e da sua própria presunção, considerou esse procedimento como recatada anuência aos seus requeistos...<sup>72</sup>

Se comparado com os narradores que se destacariam no século XX, o autor onisciente intruso possui uma mobilidade impressionante. Ao abrir a pequena anedota com um aforismo cotidiano, mostra as mãos que tecem a fábula e se faz presente ao lado das suas intrigas domésticas.<sup>73</sup> A seguir, como por mágica, ele momentaneamente invade a mente de Sophia e nos põe a par de seus sentimentos. Sem esperanças de rever o amor de sua vida, viu-se “obrigada a vestir-se para receber uma visita do homem que ela odiava”. Na seqüência, ao informar a chegada do Sr. Blifil e a retirada providencial do Sr. Western, o narrador se resigna a descrever a cena “de fora”. Mas logo se infiltra nos pensamentos de Blifil e, insatisfeito em nos revelar o que o pobre visitante considerou ou deixou de considerar, aproveita para lhe fazer um juízo negativo — “sua própria presunção” — condimentado por uma carga de ironia — “inexperiência *tocante* aos métodos femininos”.

O autor onisciente intruso, pelo visto, e graças a sua necessidade de opinar, é um dos mais autorizados a entretecer suas tramas com ironia. Não deve ser por acaso que os grandes ironistas da literatura universal — Fielding incluído — narram com onisciência e

---

<sup>72</sup> FIELDING, Henry. *Tom Jones*. São Paulo: Círculo do Livro, s/, p. 221-222.

<sup>73</sup> Embora não participe das aventuras que expõe, o narrador de *Tom Jones*, às vezes, quase chega a se manifestar fisicamente. É impossível, depois da terceira ou da quarta página, deixar de visualizar seu sorriso debochado.

intromissão. Se atentarmos para Machado de Assis, o óbvio exemplo brasileiro, confirmaremos que o seu forte, antes das virtudes narrativas, encontra-se mais na análise do que vai sendo narrado. Da sua trilogia de obras-primas, no momento descartamos o *Brás Cubas* e o *Dom Casmurro*. Narrados em primeira pessoa, pertencem a outro dos formatos de Friedman. Mas *Quincas Borba* já é suficiente para uma ilustração:

Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo náufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia. Aqui o tens agora em Barbacena. Logo que chegou, enamorou-se de uma viúva, senhora de condição mediana e poucos meios de vida; mas, tão acanhada, que os suspiros do namorado ficavam sem eco. Chamava-se Maria da Piedade. Um irmão dela, que é o presente Rubião, fez todo o possível para casá-los. Piedade resistiu, um pleuris a levou.<sup>74</sup>

Tal como o narrador de Fielding, este narrador de Machado possui pleno conhecimento da esfera ficcional. O passado, o presente, o futuro, as intenções dos personagens, seus medos, suas mentiras, nada lhe escapa. Apresenta, porém, um elemento desnorteador. No princípio do fragmento, quando se dirige ao leitor e cita as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em certa medida mistura as figuras do autor e do narrador. Não se trata da utilização do mesmo narrador do romance de outrora, uma vez que lá a narrativa se dá em primeira pessoa pela voz do próprio personagem-título. Quem fala aqui é um outro alguém. Se não o Machado “de verdade”, pelo menos um personagem que, nesse trecho em particular, se parece muito com seu criador. As confusões entre autor e narrador são constantes em qualquer narrativa que se valha da onisciência intrusa, ainda mais quando o autor (ou devo dizer narrador?) insiste nessa ambivalência.

\*\*\*\*\*

O segundo modelo apresentado por Friedman é o *neutral omniscience*, já traduzido como “narrador onisciente neutro” ou simplesmente “onisciência neutra”. Voz que se apresenta de forma impessoal, interpõe-se assim mesmo entre a história e o leitor. Em vez de ser desvendada por dentro, através, por exemplo, de um personagem reflexivo, a história é focalizada externamente por uma inteligência que, apesar de não interferir ou comentar, “depura” os objetos narrados. Há ainda a predominância do “panorama”, muito embora as

---

<sup>74</sup> ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Klick Editora, 1996, p. 18.

“cenas” sejam mais freqüentes e mais estruturadas que no primeiro modelo. A rigor, o narrador onisciente neutro possui todas as características do autor onisciente intruso, exceto o hábito de opinar e moralizar sobre o que narra. Seus recursos não são menos limitados, mas ele procura se controlar e não se exceder quando modifica os ângulos de focalização.

Surgido na segunda metade do século XIX, portanto fruto da maturidade do romance moderno, o narrador onisciente neutro foi um passo importante na busca de uma narração mais objetiva. Devido ao alcance formal e às novidades estilísticas de *Madame Bovary* (1857), a escrita de Gustave Flaubert é normalmente indicada como exemplo de imparcialidade quando transmite o inconformismo e as atitudes de sua mais famosa heroína. Com efeito, ao lado das diversas posturas narrativas adotadas em *Madame Bovary*, sem dúvida a predominância cabe à onisciência neutra, que se responsabiliza por explicitar quase tudo que acontece entre Ema e seus pares.

Não faz parte do mundo narrado, é exterior a ele e fala na terceira pessoa do singular. Seus atributos são a ubiqüidade, a onisciência e a onipotência. Mas embora esteja em todas as partes, saiba tudo e tudo possa, usa sempre destas faculdades divinas de uma maneira rigorosamente planejada, segundo um sistema racional coerente cujas normas não viola senão em contadíssimas ocasiões (essas faltas são sempre veniais e tão escassas que jamais põem em perigo o sistema). Presencia e relata com igual agilidade o que acontece no mundo exterior e na secreta intimidade das personagens...<sup>75</sup>

Esse narrador onisciente de *Madame Bovary* comandará toda a estratégia do romance. Seus poderes e sua mobilidade permitem-lhe decidir o que revelar e o que esconder do leitor, que saltos ou recuos temporais serão efetuados, quando entrar na mente dos personagens e quando se contentar em observá-los externamente.

Vejamos os primeiros parágrafos do capítulo II. Pelas 11 horas da noite, um homem bate à porta de Carlos Bovary e lhe entrega uma carta selada com um elegante laque azul. O médico lê a carta na cama, ao lado da esposa que, “por pudor, estava voltada para a parede e mostrava as costas.”<sup>76</sup> Era um pedido de auxílio. Alguém solicitava que Charles se locomovesse a uma distante propriedade rural para tratar de uma perna quebrada. O narrador, que tudo sabe, mostra e às vezes chama atenção para certos detalhes e objetos. Diferentemente de seu par intruso, porém, não demonstra o interesse de opinar. Os elementos que seleciona são diretamente enviados à interpretação do leitor.

---

<sup>75</sup> LLOSA, Mario Vargas. *A Orgia Perpétua*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 141.

<sup>76</sup> FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Círculo do Livro, 1994, p. 14.

Carlos decide partir três horas após o mensageiro. “Adormentado ainda pelo calor do sono, deixava-se embalar ao trote pacífico do animal.”<sup>77</sup> No meio do terceiro parágrafo, o narrador faz uma primeira e rápida incursão pela cabeça do personagem. Possivelmente preocupado com seu desempenho no trabalho que lhe aguardava, Carlos procura lembrar-se de tudo que conhecia sobre fraturas. A passagem é sutil, quase imperceptível. Ainda no mesmo parágrafo, depois de pincelados os pensamentos do médico, somos remetidos a uma descrição do dia que começa a nascer. Então a pergunta: quem observa os pássaros imóveis sobre os galhos das macieiras, quem contempla a planície e as manchas violáceas do espaço, quem contempla a grande superfície cinzenta e imagina um tom triste para o céu? O narrador ou o personagem?

Com certeza o narrador, uma vez que

Carlos de vez em quando abria os olhos, mas seu espírito logo se fatigava; começava a cabecear de sono e entrava então num quase adormecimento em que sensações recentes e recordações passadas se confundiam, desdobrando-lhe a individualidade e fazendo-lhe ver-se ao mesmo tempo estudante e homem casado, deitado no seu leito, como há pouco, ou atravessando uma sala de operados, como outrora.<sup>78</sup>

“Desdobrando-lhe a individualidade...” Tal expressão certamente é pesada demais para a mediocridade feliz em que Carlos vive. Entre outras, ela demonstra que quem fala é uma voz superior à consciência do pobre médico. O fragmento, que trata da segunda incursão do narrador pela cabeça do personagem, indica que a narração continua na onisciência neutra e por enquanto não chegou às onisciências seletiva e múltipla, que veremos adiante, nas quais os acontecimentos são percebidos não por um narrador externo que a tudo domina, mas pelas próprias personagens em suas dúvidas e miopia.

Importante destacar a diferença entre os dois métodos porque os efeitos de um e de outro são muito diversos. Na onisciência neutra, o narrador vê a mente do personagem; nas onisciências seletiva ou múltipla, são as próprias mentes dos personagens que vêem a história. Uma coisa é entrar na cabeça de um personagem e, valendo-se de um conhecimento maior que o dele, descrever o que acontece lá dentro; outra bem diferente é transferir a voz narrativa para a consciência limitada desse personagem e taticamente permitir que uma ótica confusa e até mesmo caótica chegue ao leitor.

---

<sup>77</sup> Idem, *ibidem*, p. 14.

<sup>78</sup> Idem, *ibidem*, p. 14.

Embora a onisciência seletiva não apareça em nenhum dos fragmentos destacados até aqui, ela desempenha um papel fundamental em *Madame Bovary* e se alterna o tempo todo com a neutralidade do narrador externo. Em momentos tocantes do romance, Ema percebe a si mesma e àqueles que a cercam de maneira distorcida e quase alucinada. São justamente essa distorção e essa alucinação, cotejadas às outras vozes do romance, que tornam Ema um personagem tão complexo e singular. Carlos também tem seus momentos de percepção quando o narrador deixa de simplesmente descrever seus pensamentos (onisciência neutra) e permite que o leitor experimente as situações através das noções muitas vezes simplórias do médico. Isso acontece, por exemplo, no sexto parágrafo do capítulo II:

Pelo caminho ele compreendeu, pelo que dizia o seu guia, que o Sr. Rouault devia ser um lavrador dos mais abastados. Na véspera, ao voltar à noite das festas de Reis em casa de um vizinho, quebrara uma perna. A mulher morrera havia dois anos. Não tinha em sua companhia senão a menina, que o ajudava a governar a casa.<sup>79</sup>

Alguns intérpretes de Friedman consideram que o narrador onisciente neutro é aquele que não tem acesso à mente do personagem. Isso não é verdade, conforme demonstrado há pouco. Do mesmo modo, já não podemos confundir a onisciência neutra com a onisciência seletiva. O que fazer então com um romance como *O Falcão Maltês*, de Dashiell Hammett? Em qualquer página do livro, o narrador encontra seus limites nas palavras, nos gestos e nas caretas do protagonista.

Spade continuou imóvel na cadeira, até Gutman, com um floreio, uma reverência e um galhofeiro — Ah, senhor, esta qualidade de remédio não lhe fará mal! — lhe tivesse dado o copo novamente cheio. Então levantou-se, e aproximou-se do gordo olhando-o de cima para baixo, com os olhos duros e brilhantes, e levantou o copo. Sua voz saiu pausada, provocante: — À palavra franca, e ao claro entendimento.<sup>80</sup>

Com tantos movimentos, olhares e exclamações, podemos intuir o que se passa na mente de Sam Spade. Nunca, porém, o narrador nos dará uma indicação clara de seus pensamentos. Além do mais, com tantos adjetivos e insinuações verbais, já não verificamos uma narração que prime pela imparcialidade. Estamos, isso sim, numa forma de focalização já diferente da onisciência neutra, que a tipologia de Friedman parece não contemplar a

---

<sup>79</sup> Idem, *ibidem*, p. 15.

<sup>80</sup> HAMMETT, Dashiell. *O Falcão Maltês*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 96.

contento. Poderíamos acomodar *O Falcão Maltês* no método *dramático*, se este não levasse em conta a predominância da estrutura dialógica, ou até na *câmera*, se esta não fosse sintoma de um *nouveau roman* bastante diferente da novela de detetives. O que resta, nesse caso específico, é pedir auxílio à visão “de fora” de Pouillon ou ao narrador-observador de Brooks e Warren. Abrangentes que são, essas classificações servem para resolver o problema metodológico e deixar o criador ou o analista mais à vontade para desembaraçar os detalhes do método de Hammett.

\*\*\*\*\*

No seu percurso em busca de narradores cada vez mais isentos e invisíveis, Friedman enfim abordará, nas suas próximas categorias, a primeira pessoa do discurso, que divide em dois tipos essenciais: “*I*” as *witness* (“eu” como testemunha) e “*I*” as *protagonist* (“eu” como protagonista). Evidentemente, o “eu” narrador não tem acesso às intenções dos outros personagens e por isso possui uma visão bem mais limitada dos acontecimentos, o que confere ao romance maior verossimilhança e, em muitos casos, maior envolvimento por parte do leitor.

No primeiro modelo de primeira pessoa, que se vale tanto da “cena” quanto do “panorama”, a *testemunha* observa os fatos a partir das redondezas da história na qual está inserida. Existe um propósito para isso. Se pensarmos nas três aventuras de Dupin, nas inúmeras de Sherlock Holmes ou mesmo no pós-moderno *O Nome da Rosa*, perceberemos que seus narradores vivem numa atmosfera esfumada de erros e falsas deduções. Apressados em suas análises, costumam solucionar os eventos sem muita criatividade, arrastando atrás de si o leitor que, logo a seguir, estará pronto a se espantar com a sagacidade e a clarividência do grande detetive. A admiração que o narrador-testemunha sente pelo protagonista normalmente é transferida para o fruidor. Sherlock Holmes é uma figura fascinante, completo em seus detalhes, hábitos e mistérios. Não teria metade de sua força, todavia, se não chegasse a nós por intermédio dos olhos titubeantes do Dr. Watson.

Desnecessário dizer que a *testemunha* também pode ter uma visão terrivelmente negativa do protagonista, como atestam narrativas mais contemporâneas. Vejamos o parágrafo final de *O Caso do Doutor*, conto de Stephen King no qual Watson é quem desvenda todos os enigmas:

Olhei para seu barômetro e vi que estava caindo. Isso me fez rir tão forte que tive que me sentar. Quando Holmes me perguntou — num tom levemente irritado — qual era o problema, só consegui sacudir a cabeça. Na verdade, não tenho certeza de que ele teria entendido, de qualquer modo. Não era assim que sua mente funcionava.<sup>81</sup>

Quanto ao narrador-protagonista, não há muito a acrescentar a não ser o pormenor de que também equilibra a utilização da “cena” e do “panorama” e se constitui numa das formas menos complicadas de narrar. Muito usado no romance contemporâneo, algo que de certa forma atesta o individualismo reinante e a conseqüente valorização das subjetividades, teve seu ponto alto em *Dom Casmurro*. Se não fosse narrada por Bento Santiago, marido potencialmente traído por Capitu e pelo melhor amigo Escobar, a obra-prima de Machado de Assis seria bem diferente:

... Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis leva-la; mas o cadáver parece que a tinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã.<sup>82</sup>

\*\*\*\*\*

*Multiple selective omniscience*, também conhecida entre nós como “onisciência seletiva múltipla” ou “onisciência multisseletiva”, é o quinto tipo de narrador descrito por Friedman. Em sua tarefa de observar e classificar as formas de se escrever uma história da menor para a maior objetivação do material narrado, o teórico entende essa categoria como uma espécie de “pulo do gato”, uma vez que, se da progressão dos autores oniscientes neutro ou intruso para os narradores em primeira pessoa suprimiu-se aquela onisciência de caráter divino, isto é, o irrestrito conhecimento de que a “entidade” que organiza a narração é dotada, aqui o que se suprime é justamente essa “entidade”.

É como se não houvesse mais um “alguém” que narra. Como no já citado *Quem matou Palomino Molero?*, isso ocorre porque tudo que é visto e sentido na narrativa chega ao

---

<sup>81</sup> KING, Stephen. *Pesadelos e paisagens noturnas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997, p. 244.

<sup>82</sup> ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Klick Editora, 1996, p. 217.



leitor por meio das consciências dos personagens envolvidos na trama. Desaparecem as mediações realizadas por um narrador habituado a resumir os fatos depois de terem acontecido. A ação passa a ser mais presente e mais próxima da idéia de tempo mantida pelo leitor, ainda que no enunciado prevaleça o pretérito perfeito. A CENA passa a predominar em relação ao PANORAMA, e o discurso indireto livre torna-se obrigatório, mesmo nos momentos de menor intensidade dramática. A despeito de sua eficácia, essa técnica é também perigosa, e pode confundir o leitor não iniciado. Quando manipulada com destreza, porém, parece se constituir numa das melhores formas de hipnotizar o leitor, sugá-lo para dentro do livro e fazê-lo conhecer os personagens de tal forma que, exageros à parte, ele será *forçado* a conviver com as tristezas e alegrias que dão vida ao enredo.

Nesse sentido, não há exemplo mais notável em nossa literatura que *Vidas Secas*, o clássico de Graciliano Ramos. Fabiano, Sinhá Vitória, os dois meninos e a cachorra Baleia fogem da seca em busca de uma condição menos cruel na sua luta pela sobrevivência. Instalam-se por um certo período numa fazenda de gado próxima de uma vila paupérrima do Nordeste. É nesse cenário que os dramas da família de retirantes, sedimentados no íntimo de cada membro (inclusive da cachorra), chegarão ao conhecimento do leitor. Até aí nada demais. A saga da família nordestina maltratada pelo meio já foi contada e recontada muitas vezes, inclusive antes de Graciliano. A diferença (junto a outras qualidades do autor que não serão lembradas aqui) fica por conta da adoção e condução de um foco narrativo capaz de cumprir os objetivos estéticos da obra. Esse foco narrativo se pauta nos princípios da onisciência multisseletiva.

Cada uma das personagens possui um capítulo de destaque. Isso não significa que o foco narrativo permaneça durante todo o capítulo na mente de um único ser, como ocorre nos *best sellers*, algo que veremos adiante. A focalização se modifica sempre que há necessidade, ora incidindo sobre Fabiano, ora sobre sua esposa, ora sobre algum dos meninos e ora sobre Baleia. A voz onisciente do autor, porém, seja neutra ou intrusa, não se manifesta em parte alguma.

Quem, por exemplo, nos relata as angústias e os desejos de Sinhá Vitória? Ela mesma, através do discurso indireto livre. Por essa razão, verbos como “pensar”, “imaginar”, “refletir” e “(re)lembrar” são de suma importância, visto que abrem as portas para que entremos na cabeça de Sinhá Vitória e, de lá, a par de todos os preconceitos e limitações do personagem, possamos enxergar um mundo singularizado, original.

Pensou de novo na cama de varas e mentalmente xingou Fabiano. Dormiam naquilo, tinham-se acostumado, mas seria mais agradável dormirem numa cama de lastro de couro, como outras pessoas. Fazia mais de um ano que falava nisso ao marido. Fabiano a princípio concordara com ela, mastigara cálculos, tudo errado. Tanto para o couro, tanto para a armação. Bem. Poderiam adquirir o móvel necessário economizando na roupa e no querosene. Sinhá Vitória respondera que isso era impossível, porque eles vestiam mal, as crianças andavam nuas, e recolham-se todos ao anoitecer. Para bem dizer, não se acendiam candeieiros na casa.<sup>83</sup>

Fabiano, por seu turno, conhece a “doida” aspiração da esposa. Através da onisciência multisseletiva, que como vimos se alterna entre as personagens para dar novos sentidos à trama, podemos perceber o problema de um outro ângulo, com outras limitações, outros preconceitos, outra visão de mundo, enfim. O procedimento traz um efeito extremamente interessante ao leitor. Mesmo que a discordância entre marido e mulher se dê, no mais das vezes, apenas com olhares, silêncios e expressões guturais, sabemos o que se passa no íntimo de cada um.

Sinhá Vitória desejava possuir uma cama igual a de seu Tomás da bolandeira. Doidice. Não dizia nada para não contrariá-la, mas sabia que era doidice. Cambembes podiam ter luxo? E estavam ali de passagem. Qualquer dia o patrão os botaria fora, e eles ganhariam o mundo, sem rumo, nem teriam meio de conduzir os cacarecos. Viviam de trouxa arrumada, dormiriam bem debaixo de um pau. Olhou a caatinga amarela, que o poente avermelhava. Se a seca chegasse, não ficaria planta verde. Arrepiou-se. Chegaria naturalmente. Sempre tinha sido assim, desde que ele se entendera. E antes de entender, antes de nascer, sucedera o mesmo – anos bons misturados com anos ruins. A desgraça estava em caminho, talvez andasse perto. Nem valia a pena trabalhar. Ele marchando para casa, trepando a ladeira, espalhando seixos com as alpercatas – ela se avizinhandando a galope com vontade de matá-lo.<sup>84</sup>

Esse jogo de significações repleto de contrapontos e ironia dificilmente pode ser realizado pelo cinema. Claro que a câmera procura trabalhar com diferentes modos de focalização, mas ela nunca conseguirá penetrar o interior dos personagens com a mesma naturalidade da literatura. Embora as imagens subjetivas e a voz em *off* procurem realizar esse intento (muitas vezes atingindo resultados bastante criativos na conjugação adequada do som e da imagem), são recursos cansativos que não devem ser empregados à exaustão.

---

<sup>83</sup> RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 1980, p. 40.

<sup>84</sup> Idem, *ibidem*, p. 23.

Para o menino mais novo, por exemplo, Fabiano era terrível “no lombo da égua alazã”<sup>85</sup>. O filme de Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1963, apesar de apresentar o menino com características marcantes, não pode dar à personagem a mesma abordagem do texto literário. Algo parecido acontece com o menino mais velho e suas indagações sobre a palavra “inferno”. Preso no cotidiano da seca, sem conhecer outras realidades, sufocado pelo silêncio do pai e pelos “cocorotes” da mãe, “não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim”<sup>86</sup>. Dessa forma, as repetições que faz do vocábulo, repetições intensas e frenéticas, adquirem conotação diversa no livro e no filme. No livro está a paixão pela sonoridade e pelo mistério da palavra. No filme, ao que parece, temos somente uma queixa à vida agreste que leva com a família.

O melhor exemplo dessa disparidade de linguagens, todavia, está no delírio e morte da cachorra Baleia. Muito já se falou sobre a animalização do humano e a humanização dos animais em *Vidas Secas*. Graciliano Ramos consegue esse efeito principalmente quando descreve os pensamentos desarticulados de seus personagens e a interpretação que eles fazem dos objetos simples e das tarefas do dia-a-dia. No filme, vemos a morte de Baleia “por fora”. Comovente, sem dúvida, mas com uma energia diferente daquela que é produzida pelo texto escrito, onde a morte é vista “por dentro”. E o toque de mestre: Baleia não sabe que está morrendo. Nós, sim!

Como retransmitir o fragmento abaixo apenas com imagens destituídas da força e da exatidão da palavra? Seria realmente estranho se a voz de Baleia surgisse em *off* ou se um narrador externo começasse a discorrer sobre sua agonia. Nelson Pereira dos Santos, consciente das limitações de seus recursos, fez o que pôde para se manter fiel ao que Graciliano Ramos deixou em seu texto. O resultado, no entanto, e não é preciso ser crítico literário para constatar, foi bem diferente.

A tremura subia, deixava a barriga e chegava ao peito de Baleia. Do peito para trás era tudo insensibilidade e esquecimento. Mas o resto do corpo se arrepiava, espinhos de mandacaru penetravam na carne meio comida pela doença.

Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. A pedra estava fria, certamente sinhá Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo.

Baleia queria dormir. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espoariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme,

---

<sup>85</sup> Idem, *ibidem*, p. 49.

<sup>86</sup> Idem, *ibidem*, p. 60.

num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes.<sup>87</sup>

Deve ser por causa dessa proximidade anti-brechtiana criada entre o fruidor e o texto que a imensa maioria das narrativas produzidas pela Grande Indústria Cultural se valem da onisciência multisseletiva como técnica predominante nos arranjos do ponto de vista. A propósito, a técnica da onisciência múltipla parece ser *obrigatória* em livros dessa vertente (a menos que optem pela narração em primeira pessoa, também recorrente na área), haja vista a dificuldade de se encontrar autores da linha de um Sidney Sheldon ou uma Danielle Steel (ou mesmo um Paulo Coelho em seus últimos livros) que utilizem quaisquer outros métodos de focalização, e isso vale tanto para *best sellers* que fazem sucesso hoje como para os publicados há trinta anos.

Tomemos o caso de Ken Follett. Qualquer de seus livros escritos em terceira pessoa servirá aos nossos propósitos. *O Homem de São Petersburgo*<sup>88</sup>, por exemplo. A história do sujeito que chega a Londres às vésperas da Primeira Guerra Mundial para cometer um atentado terrorista é contada a partir do ponto de vista das quatro personagens centrais, duas masculinas e duas femininas: Feliks, Walden, Lydia e Charlotte. Como ocorre em outros romances que utilizam a onisciência multisseletiva, não há espaço para a intervenção de alguém que veja os fatos “de fora”. Aqui a técnica de alternância de refletores é levada ao paroxismo, sendo que cada fragmento de capítulo, indicado com uma marca gráfica, é dedicado a um personagem, simetricamente. Follett conduz a técnica até o fim, com mão de ferro, sem alterar o sistema de focalização estabelecido na primeira metade do livro, o que vai torná-lo, aos poucos, asséptico, sem nenhuma surpresa na elaboração de sua estrutura.

Exatamente a mesma coisa acontece, e não por acaso, com a grande sensação do mercado livreiro atual: *O Código da Vinci*<sup>89</sup>. Com a mesma chave narrativa de *O Homem de São Petersburgo*, a narração não abre espaço para a ingerência de nenhum narrador que conheça a realidade da trama além daquele conhecimento que é permitido a cada um dos personagens. Todos os mistérios e todos os “podres do catolicismo” são aos poucos compreendidos pelos heróis, Robert Langdon e Sophie Neveu, e, conseqüentemente, por nós leitores. Há, porém, uma pequena diferença em relação ao romance de Follett. Aqui não são

---

<sup>87</sup> Idem, *ibidem*, p. 91.

<sup>88</sup> FOLLETT, Ken. *O Homem de São Petersburgo*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

<sup>89</sup> BROWN, Dan. *O Código Da Vinci*. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

apenas quatro os personagens refletores, mas pelo menos uns dez, incluindo coadjuvantes e, lógico, os *bad guys*.

A citação de *best sellers* nesta seção não tem como objetivo uma comparação qualitativa com a obra de Graciliano Ramos. O nível de elaboração do texto brasileiro está muito acima do tolerado pelo mercado editorial anglófilo. Esse nível de elaboração, no entanto, não pode ser adequadamente verificado pela análise do foco narrativo, mas de outras características que não nos competem discutir no momento.

\*\*\*\*\*

Efetivamente, não há diferença entre a categoria anterior e a *selective omniscience*, já traduzida como onisciência seletiva, o sexto tipo de focalização enumerado por Friedman. Trata-se apenas da exploração da consciência de um só personagem, normalmente o central, e não das várias figuras que compõem a trama. A lógica é a mesma da utilizada na narrativa em primeira pessoa, isto é, temos a abertura de somente um foco sobre os acontecimentos, com a ressalva de que a narração se mantém na terceira pessoa, com grande recorrência ao discurso indireto livre, ou, em algumas experiências isoladas (como veremos adiante), até mesmo na segunda pessoa representada pelo “tu”.

As obras de Virginia Woolf e Clarice Lispector são sempre citadas como modelos desse tipo de focalização. Tomemos, portanto, dois contos de *Laços de Família*<sup>90</sup>, talvez a obra mais conhecida da escritora brasileira. *Amor* é um conto que já nasceu clássico. Tudo que sucede num dia da vida de Ana, dona de casa corretíssima que vive para o marido e para os filhos e que vai experimentar uma epifania ao ver um velho cego mascando chicletes, desde que “um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, (...) subiu no bonde”<sup>91</sup> até o momento em que, “antes de deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia”<sup>92</sup>, tudo que sucede nunca se afasta de sua consciência e de sua visão peculiar daquilo que se passa ao redor.

Aqui já podemos perceber que a onisciência seletiva, por se concentrar em apenas um personagem, permite ao narrador um aprofundamento psicológico que não raro recorre à linguagem e ao idioleto para se configurar. Se o mundo é percebido pela ótica de um

---

<sup>90</sup> LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1960.

<sup>91</sup> Idem, *ibidem*, p. 17.

<sup>92</sup> Idem, *ibidem*, p. 30.

personagem em particular, e se esse personagem pensa sobre esse mundo através de frases, orações, períodos e anacolutos, o narrador pode se deparar com a exigência de explorar um vocabulário e uma sintaxe que não de possibilitar a existência da matéria narrada.

Em *Devaneio e embriaguez duma rapariga*, outro conto que Clarice reuniu em *Laços de Família*, temos um exemplo perfeito dessa tendência. Embora a narrativa se dê na terceira pessoa, o léxico que habita a mente da personagem principal, uma portuguesa de nascimento que mora há algum tempo no Rio de Janeiro, é minuciosamente explorado pelo narrador. Assim, expressões como “miúdos”, “cá à casa”, “se mo permite”, “guarda-loiça” e “d’impaciência” desfilam diante do leitor para melhor transmitir as impressões que assaltam a heroína em seu momento de reflexão.

Mais do que isso, o recrudescimento da onisciência seletiva por meio da linguagem ímpar da personagem permite-nos entrever os contrastes entre o mundo em que vive e o mundo que vê, tornando-a deslocada, vítima, uma estrangeira dentro da própria casa que, para reagir, toma atitudes que ela mesma não compreende:

E já que os filhos estavam na quinta das titias em Jacarepaguá, ela aproveitou para amanhecer esquisita: túrbida e leve na cama, um desses caprichos, sabe-se lá. O marido apareceu-lhe já trajado e ela nem sabia o que o homem fizera para o seu pequeno-almoço, e nem olhou-lhe o fato, se estava ou não por escovar, pouco se lhe importava se hoje era dia de ele tratar os negócios na cidade. Mas quando ele se inclinou para beijá-la, sua leveza crepitou como folha seca:

— Larga-te daí!

— E o que tens? Pergunta-lhe o homem atônito, a ensaiar imediatamente carinho mais eficaz.

Obstinada, ela não saberia responder, estava tão rasa e princesa que não tinha sequer onde se lhe buscar uma resposta.<sup>93</sup>

Nada melhor, porém, que a onisciência seletiva fortificada pela linguagem particular do personagem para denunciar a presença do narrador que, impossibilitado de estar ausente, insiste em permanecer escondido atrás da cortina. Qualquer deslize — uma frase, uma palavra fora de lugar — será suficiente para extrair o leitor de seu sonho ficcional. “Lá atrás da cortina”, diria Booth. “Estou vendo a orelha do autor implícito”.

Há um conto de Francisco José Pereira, *Os tarecos*<sup>94</sup>, em que isso acontece claramente. A onisciência seletiva está centrada em um menino de seis ou sete anos que

---

<sup>93</sup> Idem, *ibidem*, p. 7.

<sup>94</sup> PEREIRA, Francisco José. *Havia estrelas no céu*. Florianópolis: Garapuvu, 2004.

observa o dia-a-dia e o relacionamento de seus pais. A graça do conto está justamente nessa visão cândida e inocente que a criança tem de eventos que, aos olhos de um adulto, estariam carregados de malícia. Em certos momentos, todavia, algumas expressões utilizadas no trecho, que evidentemente não pertencem ao menino, atrapalham o sucesso total do efeito desejado sobre o leitor:

Nesses dias, o pai lhe trazia um saquinho cheio de tarecos que o menino adorava. Os tarecos eram pequenos, tinham a forma da metade de uma bolinha de vidro, porém mais achatadinhos, feitos de ovos e açúcar, daí sua coloração amarelada. Bastava que o menino os comprimisse com a língua contra o palato para que os tarecos se desmanchassem, enchendo-lhe a boca de uma saborosa massinha doce.<sup>95</sup>

A utilização de diminutivos como “saquinho”, “achatadinho” e “massinha”, bem como comparações singelas como “os tarecos (...) tinham a forma da metade de uma bolinha de vidro” elaboram uma apreensão da realidade típica do universo infantil. A recorrência ao vocábulo “palato”, no entanto, enfraquece o conjunto. Por que não “céu da boca”, que normalmente é uma expressão conhecida de crianças oriundas de famílias humildes? Talvez para não fazer eco com a palavra “boca”, que aparece na linha seguinte, mas o estrago, em termos de focalização, é muito maior. Se “palato” não pertence ao dicionário do menino, só pode pertencer ao do narrador, que se intromete sem querer na consciência do personagem e se denuncia em sua erudição.

Nesse debate sobre a onisciência seletiva, também vem a calhar alguma discussão a respeito do monólogo interior e do fluxo da consciência, duas marcas da renovação romanesca proposta no princípio do século XX, uma vez que é nesse tipo de focalização que esses dois fenômenos se realizam. Tanto a onisciência multisseletiva quanto a onisciência seletiva (simples) são dotadas de uma intensa análise mental dos personagens em questão. Não raro o narrador se depara com a possibilidade e até mesmo a necessidade de aprofundar essa análise mental, o que faz nascer tanto o monólogo interior quanto, num nível de maior elaboração, o fluxo da consciência. Friedman chega a citar esses procedimentos numa nota de rodapé, mas não os desenvolve a contento nem se preocupa com uma questão que atravessou toda a teoria literária do século XX sem ser devidamente esclarecida: a dificuldade de se fazer uma distinção exata entre um e outro.

---

<sup>95</sup> Idem, *ibidem*, p. 42.

Numa tentativa singela de enfrentar o problema, podemos entender o monólogo interior como uma radicalização da sondagem íntima do personagem. Essa radicalização proporciona uma saraivada de impressões e pensamentos, além de uma verborrágica descrição de sensações com o predomínio do discurso indireto livre, que nos permite entrar mais completamente no âmago do personagem e, ao lado dele, usufruir os devaneios causados pelas alegrias e tristezas causadas por seu mundo exterior. Aqui, no entanto, não devemos esquecer que ainda existe um grau de razoável coerência e articulação, com observância à lógica da comunicação tradicional e às leis que regem o enunciado.

Depois de um determinado ponto, o narrador poderá retornar ao “estado normal” de sua narrativa ou aprofundar ainda mais a análise mental. Se optar pela segunda possibilidade, surgirá, nesse estágio de difícil localização, o fluxo da consciência. O nível de elaboração será tão elevado que, para representar o que se passa no interior do personagem de forma mais contundente, o enunciado, por assim dizer, adquire uma lógica adversa a que temos por habitual. Então há de se confundir, se misturar, há de dispensar a pontuação e outras regras que de nada servem a esse tipo de discurso. O grande exemplo, claro, é o *Ulisses*<sup>96</sup> de James Joyce. Dos monólogos ultra-sofisticados de Stephen Dedalus e Leopold Bloom, em que a articulação dos pensamentos ainda se insinua pelos resquícios de uma certa sintaxe e dos sinais de pontuação, passamos ao sempre citado fluxo da consciência de Molly Bloom, no qual inexistem a sintaxe ou a pontuação. Isso faz com que as imagens e as idéias se confundam, numa verdadeira tempestade cerebral onde a primeira pessoa toma o discurso de assalto, com todo o alcance e subentendidos que o caos pode oferecer.

Esse recurso empregado por Joyce, aliás, foi tão original e tão bem explorado que, atrevo-me a dizer, esgotou-se em si mesmo. Em outras palavras, como não há nada mais risível que um romancista tentar imitar o clímax de *Ulisses*, só existe um único fluxo da consciência em toda a história da literatura: o de Molly Bloom. O que veio depois foi releitura, plágio, homenagem, paráfrase ou paródia. Que o digam os romancistas brasileiros. Antônio Callado, em *A Madona de Cedro*<sup>97</sup>, e João Ubaldo Ribeiro, em *O Sorriso do Lagarto*<sup>98</sup>, valeram-se do modelo joyciano, conscientemente, para alcançar certos efeitos paródicos em seus textos. Citamos o exemplo do último, que, durante o emprego da técnica,

---

<sup>96</sup> JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

<sup>97</sup> CALLADO, Antônio. *A Madona de Cedro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

<sup>98</sup> RIBEIRO, João Ubaldo. *O Sorriso do Lagarto*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, 1989.



põe sua personagem Ana Clara em comparação com ninguém menos que — ela mesma! — Molly Bloom:

... tinha visto nos livros de historietas de sacanagem em quadrinhos que Débora roubava dos irmãos aos montões e levava para o colégio para mostrar à gente todas as mulheres das histórias morrendo de prazer chupando aqueles negócios enormes e não sei até hoje como não fiz devia ter feito como diz Suzanna Fleishman a gente só se arrepende do que não faz acho que foi porque não dava para me curvar no cinema a maior alucinação que já me deu até hoje não me esqueço fico enlouquecida quando lembro que eu devia ter ido adiante seria uma grande estréia não me perdô por isso a gente faz muita besteira na vida ele tremeu e esticou as pernas quando gozou eu disse que ia no banheiro lavar a mão apesar de ele ter me emprestado o lenço e fui e toquei uma lá dentro mesmo me lembro que gozei tanto que escorreguei e quase despenco no chão e desapareci e nunca mais botei os olhos nele e tive cara de confessar tudo a Padre Adelmo que eu pensava que ia conseguir seduzir e ele nem pestanejou me deu um esporro e me passou não sei quantas penitências que eu não fiz ele não era como Padre Corrigan de Molly Bloom que apalpava ela nessa época eu só pensava nessas coisas.<sup>99</sup>

\*\*\*\*\*

Quanto mais Friedman avança em sua classificação, mais o narrador procura se afastar e se “inocentar” da matéria narrada. Já excluídos o autor intruso e o narrador onisciente que não obedece a nenhuma regra quanto aos limites de sua visão, chega o momento, com o modo dramático (*dramatic mode*), de deixar de lado também o mundo interior e as impressões dos personagens. Com a eliminação das consciências, todas as informações que recebemos estão contidas apenas em atos e palavras, nunca nos pensamentos e nas elucubrações comuns às onisciências multisseletiva ou simples.

A cena e o diálogo são dominantes. Para torná-los possíveis, há pequenas rubricas, em formato narrativo, responsáveis por indicar tempo, espaço e outros fatores externos que servem para “montar o cenário.” Importante dizer que a recorrência a vocábulos da dramaturgia não se dá por acaso. Como acontece no teatro, os efeitos causados pelo modo dramático podem ser muito interessantes porque dotados de múltiplos significados, subtextos e interditos. Como não temos acesso à mente de nenhum personagem, resta-nos imaginar — e interpretar através das frases e dos gestos que exibem — “o que está se passando nessa cabeça”.

---

<sup>99</sup> Idem, *ibidem*, p. 54-55.

Já foi dito que essa técnica de focalização não serve para textos longos como o romance.<sup>100</sup> Por essa razão, provavelmente, o modo dramático surge muito bem representado em certos contos bastante curtos de Ernest Hemingway. Em *Os Assassinos*<sup>101</sup>, por exemplo, o alter ego Nick Adams presencia um denso episódio. Dois estranhos entram na lanchonete do Henry, que fica numa pequena cidade do interior dos Estados Unidos. Logo ficamos sabendo, através dos inúmeros verbos discendi, que um deles se chama Al. O outro é Max. Grosseiros e valentões, destratam George, o balconista, e Sam, o negro cozinheiro. Sempre preocupados com o relógio, os valentões enfim revelam suas armas, amarram Nick e Sam na cozinha e deixam que George fique no balcão, sob vigilância, fazendo de conta que tudo corre normalmente.

O que se passa? — é a pergunta feita pelo leitor, e essa pergunta é inevitável, uma vez que nada do que Al, Max, George, Sam ou mesmo Nick estão pensando aparece escrito. A resposta, no entanto, sempre em forma de diálogo, não tarda a surgir:

— Fale comigo, espertinho — disse Max. — Que é que você acha que vai acontecer?  
George nada disse.  
— Vou lhe dizer — falou Max. — Vamos matar um sueco. Você conhece um sueco grandalhão chamado Ole Andreson?  
— Conheço.  
— Ele vem aqui comer toda noite, não é?  
— Ele vem aqui algumas vezes.  
— Vem aqui às seis horas, não é?  
— Quando aparece.  
— Sabemos de tudo isso, espertinho — disse Max. — Fale sobre outra coisa qualquer. Vai alguma vez ao cinema?  
— De vez em quando.  
— Você devia ir mais ao cinema. Cinema é ótimo para um rapaz espertinho como você.  
— Por que vão matar Ole Andreson? Que foi que ele fez a vocês na vida?  
— Nunca teve a oportunidade de nos fazer nada. Nem mesmo chegou a nos ver.  
— E só vai ver uma vez — disse Al, da cozinha.  
— Então, por que vão matá-lo? — George perguntou.  
— Vamos matá-lo para um amigo. Só para fazer um favor a um amigo, espertinho.  
— Cale a boca — disse Al, da cozinha. — Porra, você fala demais.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> LEITE, op. cit., p. 58. “Na ficção de James, como diz Lubbock, essa foi a experiência talvez mais radical em matéria de tratamento dramático; trata-se de uma técnica dificilmente sustentável em textos longos. Talvez por isso mesmo seja nos contos que ela funcione melhor.”

<sup>101</sup> HEMINGWAY, Ernest. *As aventuras de Nick Adams*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

<sup>102</sup> Idem, ibidem, p. 57-58.

O sangue, porém, não será derramado. Não na frente do leitor. Se Ole Andreson chegou a ser morto, isso certamente aconteceu depois que o conto terminou. Como ele não apareceu na lanchonete, Al e Max se cansaram e decidiram ir atrás de sua presa em outro lugar. Nick Adams resolve procurar o sueco e alertá-lo sobre os dois matadores. Tudo que encontra, numa pensão das redondezas, é um homem enorme estirado numa cama e já sem vontade de lutar pela vida. O que será que ele fez para enfurecer alguém a ponto de contratar sua morte? Criar interrogações na cabeça do leitor e nunca respondê-las inteiramente, eis o trunfo do Hemingway contista, que se vale do modo dramático, com maestria, para atingir seu objetivo.

- Fico imaginando o que ele terá feito — disse Nick.
- Traiu alguém. Por esse motivo se matam pessoas.
- Vou sair desta cidade — disse Nick.
- Sim — disse George. — É uma boa coisa a fazer.
- É duro pensar que ele está esperando no quarto e sabendo que será apanhado. É uma coisa terrível.
- Bem — disse George, — é melhor você não pensar nisso.<sup>103</sup>

Muitos contistas brasileiros também utilizam o modo dramático com bastante precisão. Podemos imediatamente pensar nas pequenas narrativas de Luiz Fernando Verissimo que, puro diálogo, só revelam a presença do narrador nas palavras que compõem o título. Rubem Fonseca, da mesma forma, publicou contos que, no bem da verdade, são pequenas peças de teatro. É o que acontece em *Idiotas que falam outra língua*, presente na coletânea *O buraco na parede*<sup>104</sup>, e *À maneira de Godard*, inserido no livro *A confraria dos espadas*.<sup>105</sup>

O grande exemplo nacional, entretanto, é o escritor Luiz Vilela, que mais sistematicamente recorre ao modo dramático. Desde sua estréia com os contos de *Tremor de Terra*<sup>106</sup> até os livros mais recentes, Vilela se preocupa em explorar todas as possibilidades que esse tipo de focalização proporciona, muitas vezes conseguindo resultados mais incisivos do que os alcançados por Hemingway.

\*\*\*\*\*

---

<sup>103</sup> Idem, *ibidem*, p. 63.

<sup>104</sup> FONSECA, Rubem. *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>105</sup> Idem. *A confraria dos espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>106</sup> VILELA, Luiz. *Tremor de Terra*. São Paulo: Ática, 1967.

Por fim, depois do modo dramático, restou a Friedman reconhecer uma oitava e última categoria a que chamou *The camera*. Com efeito, esse tipo de focalização serve àquelas narrativas ultra-fragmentadas que, tão comuns no século XX, desejam apreender a realidade ficcional como um conjunto de imagens e retratos dispostos da forma arbitrária e caótica como costumam se manifestar no contexto contemporâneo.

Embora o teórico tenha utilizado como exemplo o romance-reportagem de Christopher Isherwood, *Godbye to Berlin* (1945), onde o narrador se denomina uma câmera com os registros abertos, a verdade é que esse modelo de foco narrativo se presta melhor à análise e ao estudo do *nouveau roman* francês, principalmente do realizado (e teorizado) por Alain Robbe-Grillet. Como veremos num capítulo posterior, o *nouveau roman* foi um movimento — se é que se pode chamar assim — complexo e contraditório que reuniu em torno de si muitos autores e muitas tendências díspares.

De qualquer modo, será possível exemplificar a técnica da “câmera” com base em *O Ciúme*, uma das obras mais difundidas de Robbe-Grillet. Os poucos fatos que compõem esse romance (poucos mesmo, cerca de cinco ou seis) são descritos com o discurso da objetividade a partir de vários ângulos e em vários momentos diferentes. Mais ou menos como a câmera cinematográfica que, num detalhado plano de *travellings* e *zooms*, focaliza os cenários, as pessoas e os objetos sem aparentemente fazer juízos de valor.

Entretanto, conforme prosseguimos na leitura, percebemos que essa focalização não vem de uma câmera real ou fictícia, mas do próprio protagonista, que nunca podemos ver e ouvir. Em vez disso nós vemos e ouvimos aquilo que os olhos e os ouvidos dele são capazes de apreender. Não estamos tratando exatamente das últimas conseqüências de uma onisciência seletiva, já que o discurso, fingindo objetividade, nega a subjetividade direta do personagem (o que sempre ocorre, por exemplo, em Virginia Woolf), deixando que o leitor compreenda por si mesmo os padecimentos de um indivíduo ciumento que observa a esposa conversando com outro homem.

A varanda está igualmente vazia; nenhuma das cadeiras de repouso foi levada para fora esta manhã, nem a mesa baixa que serve para o aperitivo e o café. Mas, sob a janela aberta do escritório, os ladrilhos guardam as marcas dos oito pés das cadeiras: duas vezes quatro pontos brilhantes, mais lisos do que o resto, dispostos em quadrado. Os dois cantos esquerdos do

quadrado direito estão a dez centímetros apenas dos dois cantos direitos do quadrado esquerdo.<sup>107</sup>

A câmera é uma categoria criada por Friedman para representar o máximo de distanciamento por parte do narrador. Esse distanciamento, porém, por mais radical que seja, nunca atingirá a plenitude, não só porque no caso de *O Ciúme* a câmera se confunde com o próprio personagem, mas principalmente porque uma câmera ou outro artefato semelhante, sempre controlada por alguém que seleciona os enquadramentos e os horários das filmagens, não possui necessariamente uma isenção.

Antes pelo contrário. Se as passagens de *O Ciúme* fossem fielmente transformadas em filme, não por acaso a técnica de focalização cinematográfica utilizada, com a visão de um personagem sobre os fatos, seria a que se conhece por câmera *subjetiva*. Desse modo, a categoria câmera vale mais por seu caráter fragmentário e aleatório, como se tudo fosse realmente apreendido por um instrumento mecânico, do que pelo afastamento efetivo que proporciona ao narrador.

Ainda continuando com a obra de Robbe-Grillet, é possível perceber que o ideal narrativo da câmera objetiva/subjetiva, com seu conseqüente apelo ao fragmento, intensificava-se num livro posterior como Projeto para uma revolução em Nova Iorque. Novamente temos alguns acontecimentos captados repetidamente por diversos prismas e em diversos momentos, no entanto agora existe a novidade de, além do desdobramento dos fatos, termos também o desdobramento e a multiplicação das câmeras, o que traz mais complexidade e sedimentação à narrativa.

Comprova-se isto analisando o processo utilizado pelo romancista para montar a sua narração. Não temos propriamente um narrador. Temos vários, sendo que o narrador até muda de sexo: pode ser masculino ou feminino neste ou naquele trecho. Pode surgir um personagem interpelando o narrador, pode o narrador tomar o lugar de um personagem, disfarçando-se, e deixar a continuação da narrativa com outro. Da mesma maneira que não há uma construção convencional de personagens, também o processo narrativo subverte a ótica tradicional da narração.<sup>108</sup>

Mais uma vez os personagens, como se focalizados pelo cinema ou pela televisão, são desprovidos de psicologia ou subjetividade (a subjetividade, como já vimos, encontra-se

---

<sup>107</sup> ROBBE-GRILLET, Alain. *O Ciúme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 72.

<sup>108</sup> SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O Crime da escritura e a escritura do crime*. In: *Projeto para uma revolução em Nova Iorque*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1975, p. XV.

mais no enquadramento das cenas). “São apresentados objetivamente através de seus gestos ou sua atuação exterior (...) Suas características são definidas mais pelo lugar que ocupam em cena do que por seus possíveis sentimentos e virtudes.”<sup>109</sup>

A exigência de verossimilhança, além disso, é profundamente aristotélica. Não se volta para o referente externo, como quis Platão, mas exclusivamente para os referentes que são erigidos dentro do próprio texto numa inteira correlação com as artes visuais.

Toda a cena agora se desenrola muito rápida, sempre idêntica a si mesma. Sente-se que ela foi repetida muitas vezes: todos conhecem seu papel de cor. Os gestos se sucedem de modo coordenado, contínuo, encadeando-se espontaneamente, como elementos necessários a uma maquinaria bem lubrificada, quando de repente se apaga a luz. Nada mais resta, diante de mim, senão uma vidraça empoeirada onde se distinguem apenas alguns reflexos de meu próprio rosto e duma fachada de casa, situada detrás de mim, entre as espirais confusas da grosseira ferraria pintada de negro.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Idem, p. XIII.

<sup>110</sup> ROBBE-GRILLET. *Projeto para uma revolução em Nova Iorque*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1975, p.4.

## Um jogo de informação

Para concluir este levantamento teórico sobre o foco narrativo, também traremos à baila o método de análise descrito por Oscar Tacca em *As Vozes do Romance*<sup>111</sup>. Menos estanque e mais genérico do que Norman Friedman, o que o faz escapar de muitas armadilhas comuns na classificação anterior (os problemas relacionados à Onisciência Neutra e à Câmera, por exemplo), Tacca parte de uma afirmação muito acertada sobre a arte de contar histórias: “todo romance, em última análise, não é mais do que um jogo de informação.”<sup>112</sup> Já nos referimos a esse expediente de diversas formas ao longo deste estudo, especialmente quando comparamos a narrativa às estratégias e aos lances da sedução: mostrar na hora certa, ou seja, entregar as informações ao leitor quando propício, e esconder no momento exato, isto é, sonegar as informações sempre que necessário (Hemingway, por exemplo, quando enche de perguntas a mente do leitor de *Os Assassinos*).

No entanto, é necessário que o narrador — ou os narradores, se for o caso — siga as regras que ele mesmo estabelece no início da narrativa. O acordo não-escrito estabelecido com o leitor não deve ser quebrado sob pena de se dinamitar a verossimilhança exigida ao texto. O leitor quer ser seduzido, apresenta-se para tanto quando abre o livro, mas não de maneira apressada ou desonesta. Justamente ao contrário do que acontece com E. M. Forster, Tacca se apressa em deslindar a velha confusão entre autor e narrador, que por sua vez também não deve ser confundido com o personagem mesmo quando a narração se dá em primeira pessoa. Entidade abstrata, porém componente fundamental do romance, o narrador não se encontra no plano do enunciado, mas no da enunciação.

Isso lhe atribui, além da função de relatar os eventos, uma elevada exigência de honestidade, uma honestidade, vale a pena reiterar, que não deve ser traída para que não se quebre o acordo aceito pelo leitor a partir do momento em que ele inicia a leitura. Dessa maneira, o narrador precisa estar ciente de sua posição, que se localiza essencialmente em dois lugares: fora dos acontecimentos e dentro dos acontecimentos. O narrador está fora quando descreve os fatos sem referir-se a si mesmo (narração em terceira pessoa). E está dentro quando, além de movimentar tramas e personagens, ainda faz alusão a si mesmo. Nesse segundo caso, naturalmente, a narração se dá em primeira pessoa, e o narrador, que se

---

<sup>111</sup> TACCA, Oscar. *As Vozes do Romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

<sup>112</sup> Idem, *ibidem*, p. 63.

coloca na pele de algum personagem, pode ser protagonista, coadjuvante ou simples testemunha.

Essa distinção, também contemplada nas outras teorias, é apenas o primeiro passo de Tacca rumo a uma classificação mais elaborada. Ao considerar o romance um jogo de informação, não devemos nos esquecer de que, seja qual for a posição do narrador, ele primeiro precisa saber dos fatos para depois poder narrá-los. “Neste saber e neste dizer se resume a instância do narrador”<sup>113</sup>. É antiga, e até já virou lugar comum, a concepção de que qualquer história, por mais banal e desinteressante que seja, torna-se atraente dependendo apenas da forma como é contada. Ora, essa atratividade é alcançada na medida em que o narrador, posicionado dentro ou fora da narrativa, elabora seu conhecimento prévio, ou seja, fica sabendo da informação que logo passará ao leitor.

... assim como existe uma livre seleção quanto ao *como contar*, existe forçosamente uma decisão prévia quanto ao *como saber*. Dessa livre opção do narrador, da solução desse teorema essencial, surge aquilo que, no romance, se chama *perspectiva*. Com efeito, do *como sabe* o narrador nasce o ponto de vista, a *visão* que o mesmo adota (e dela, em grande medida, o *como conta*).<sup>114</sup>

Os personagens, por seu turno, também possuem um conhecimento abrangente ou limitado dos fatos que o envolvem. E é nessa relação, pois, entre a quantidade de conhecimento do narrador e a quantidade de conhecimento do personagem, que está baseada a classificação de Tacca. De maneira sintética, tal relação admite três formatações: a) *onisciente*, o narrador sabe mais que o personagem; b) *eqüisciente*, o narrador sabe o mesmo que o personagem; c) *deficiente*, o narrador sabe menos que o personagem. Acrescente-se a isso a posição do narrador, dentro ou fora dos acontecimentos, e teremos o conjunto da classificação:

1) Narrador fora da história:

a) onisciente (N>P);

b) eqüisciente (N=P);

c) deficiente (N<P).

---

<sup>113</sup> Idem, *ibidem*, p. 62.

<sup>114</sup> Idem, *ibidem*, p. 67.



2) Narrador dentro da história:

- a) onisciente (N>P);
- b) eqüisciente (N=P);
- c) deficiente (N<P).

Talvez pareça redundante que essa classificação seja sobreposta às de Friedman e Pouillon, mas o fato é que, com o método de Tacca, o criador e o analista podem chegar a conclusões bem mais aprofundadas e interessantes, inclusive sanando certas lacunas que, conforme já frisado, ficaram ao longo desse percurso teórico. Se é verdade que os narradores onisciente e eqüisciente fora da história (N>P e N=P) já foram explicitados e correspondem ao Autor Onisciente Intruso e Narrador Onisciente Neutro (primeiro caso) e às Onisciências Seletivas Múltipla e Simples (segundo caso), o mesmo não acontece com o narrador deficiente fora da história (N<P), oportunidade de resolvermos a imprecisão da Câmera de Norman Friedman.

Como já ressaltamos, o método de Tacca se baseia menos na visão que no *conhecimento* que o narrador possui da história, na forma como se posiciona para tomar posse desse conhecimento e na maneira como o submete ao leitor. É o que acontece tanto nos romances de Robbe-Grillet (por razões óbvias identificados com o movimento do Nouveau Roman) quanto nos romances policiais norte-americanos pós-depressão (também chamados de romances behaviouristas), daí a identificação entre ambos.

Poderíamos falar de um narrador limitado, no sentido de “borné”, dado o seu conhecimento em relação com o dos personagens. O processo, naturalmente, vem de longe, e pode ser identificado com a subtil administração de sombras e silêncios, com a hábil dosagem de *claro-escuro* que tantos romances empregaram. Mas, nalguns deles, converte-se no seu traço fundamental e torna-se deliberado e até explícito.<sup>115</sup>

Apesar dessas considerações bastante valiosas para compreendermos um pouco melhor certos ramos da narrativa desenvolvidos durante o século XX, a grande contribuição de Tacca no que compete ao foco narrativo está nas suas conclusões sobre os narradores localizados dentro da história (narração em primeira pessoa), uma vez que nem Friedman, nem Pouillon e nem Lubbock avançaram muito nesse sentido. Quando o sujeito do enunciado

---

<sup>115</sup> Idem, *ibidem*, p. 78.

se confunde com o sujeito da enunciação, e isso ocorre a cada vez que temos uma narração na primeira pessoa do discurso, a distinção entre personagem e narrador, muito embora seja vantajoso mantê-la, torna-se mais árdua e problemática. É por isso que, num primeiro momento — para surpresa do leitor atento — Tacca descarta a tripla diversidade na relação de conhecimento de ambos (onisciência, eqüisciência e deficiência), reduzindo tudo à única possibilidade de  $N=P$ .

Nada de novo até então, visto que a narração em primeira pessoa com conhecimento eqüisciente entre narrador e personagem, algo que exige limites à focalização da trama e pode causar efeitos interessantes sobre o fruidor, é contemplada em toda e qualquer teoria sobre o ponto de vista. Por outro lado, numa reconsideração necessária, Tacca, com muito acerto, e é nesse instante que ele progride e nos ajuda a compreender a sagacidade de certas narrativas, admite, em certos casos, a possibilidade de termos uma primeira pessoa nas configurações  $N>P$  e  $N<P$ .

Com efeito, há personagens que sabem mais do que dizem, personagens que dizem mais do que sabem. Este é um dos recursos mais subtis e mais ténues da arte romanesca: uma ínfima diferença de “saber” (de consciência, de lucidez) entre narrador e personagem, apenas visível a uma leitura atenta e inquisidora.<sup>116</sup>

Não se está aqui a fazer referências à auto-correção que o personagem-narrador efetua depois de um determinado evento (do tipo “mais tarde fiquei sabendo que...”), algo sem dúvida recorrente nas narrativas em primeira pessoa, mas à diferenciação factual entre aquilo que o personagem transmite e aquilo que o leitor, graças à mediação do narrador, recebe com o significado alterado ( $N\neq P$ ).

Tomemos como mote de análise a configuração  $N>P$ . Embora Tacca encontre belos exemplos em Marcel Proust e Camilo José Cela, aqui recorreremos a autores brasileiros, até porque, ao que parece, não há ninguém melhor que Machado de Assis para exemplificar o narrador onisciente dentro da história. E isso ocorre por uma razão bastante lógica. Ironista reconhecido, Machado consegue que seu leitor muitas vezes compreenda o oposto do que o personagem. É o que se nota num dos primeiros fragmentos do *Brás Cubas*:

---

<sup>116</sup> Idem, *ibidem*, p. 82.

... expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi. Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos. Onze amigos! Verdade é que não houve cartas nem anúncios. Acresce que chovia – peneirava – uma chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste, que levou um daqueles fiéis de última hora a intercalar esta engenhosa idéia no discurso que proferiu à beira de minha cova: - “Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que tem honrado a humanidade (...)” Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei.<sup>117</sup>

Ao narrar seu próprio sepultamento, Brás Cubas utiliza palavras e expressões que acentuam o objetivo de maquiagem o seu triste fim de solteiro sessentão. Ao mesmo tempo, porém, e talvez contra a vontade do personagem, seguramente não contra a do narrador, tomamos conhecimento das circunstâncias que diminuía sua popularidade entre os contemporâneos. Possuía cerca de trezentos contos, era portanto um homem abastado, mas foi acompanhado ao túmulo por apenas onze amigos. “Onze amigos!” – após essa exclamação que pode muito bem ser entendida como um lamento, Brás Cubas procura uma explicação para o fato: “chovia — peneirava — uma chuvinha miúda, triste e constante” graças à qual um dos presentes deu um tom mais poético ao discurso fúnebre, eloqüente porém falso. E essa falsidade do discurso, que o personagem tenta remediar, fica evidente na utilização da segunda pessoa do plural e no arremate dado por Brás Cubas com o narrador gesticulando atrás de seus ombros: “não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei.”

Com Brás Cubas, todavia, nem sempre a relação N>P se dá integralmente, uma vez que o problema do personagem, antes da falta de conhecimento dos fatos, é o cinismo que o caracteriza e o torna uma das figuras mais peculiares da nossa literatura. Pode-se alegar que, no fundo, ele sabe tudo que aconteceu, apenas não quer dar a mão à palmatória e reconhecer diretamente a sua desventura na hora de contar a história.

Se recorrermos, entretanto, a outro romance de Machado, no caso *Dom Casmurro*, aí sim essa relação estará completa. Além de desconhecer a verdade sobre Capitu, Bentinho também desconhece a verdade sobre si mesmo, mas — com a ajuda do narrador — ele se revela mais do que deseja a nós leitores. Se em suas memórias admite Capitu como uma mulher dissimulada e com uma infinita capacidade de mentir sem ruborizar (vários episódios da juventude dos dois tratam dessa questão), não admite a si mesmo como sonhador e um

---

<sup>117</sup> ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Klick Editora, 1997, p. 17.

pouco lunático, propenso a confundir pessoas, fatos e a imaginar um mundo paralelo para viver. Suas elucubrações, não obstante, são apresentadas com tanto delírio, que o leitor, de novo graças à mediação do narrador, desde logo percebe algo diferente no personagem. O capítulo 29 — *O Imperador* — consiste em boa ilustração desse detalhe que corrobora a tese N>P:

Vi então o Imperador escutando-me, refletindo e acabando por dizer que sim, que iria falar a minha mãe; eu beijava-lhe a mão, com lágrimas. E logo me achei em casa, à espera, até que ouvi os batedores e o piquete de cavalaria; é o Imperador! é o Imperador! toda a gente chegava às janelas para vê-lo passar, mas não passava. O coche parava à nossa porta, o Imperador apeava-se e entrava. Grande alvoroço na vizinhança: “O Imperador entrou em casa de D. Glória! Que será? Que não será?” A nossa família saía a recebê-lo; minha mãe era a primeira que lhe beijava a mão. Então o Imperador, todo risonho, sem entrar na sala ou entrando, — não me lembra bem, os sonhos são muita vez confusos, — pedia a minha mãe que me não fizesse padre, — e ela, lisonjeada e obediente, prometia que não.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Idem. *Dom Casmurro*. São Paulo: Klick Editora, 1997, p. 62-63.

## De Llosa a Llosa

Não basta apenas escolher um tipo de ponto de vista — ou alguns tipos, dependendo do caso — e segui-los até o fim como estratégia narrativa. É preciso saber o que fazer com a focalização quando surge a oportunidade e extrair o máximo desse componente textual. Isso implica em extrapolar a técnica inicialmente estabelecida e, se preciso, também desrespeitá-la.

Tomemos a onisciência multisseletiva de Friedman como exemplo do que pretendemos expor. Isso não se faz gratuitamente, estamos apenas utilizando aquela técnica de focalização que, soberana ao longo do século XX, é a preferida de quase todos os teóricos até aqui arrolados. O caso de Lubbock, como vimos, é notório e dogmático. Para ele, os personagens refletores de Henry James representam o estágio mais elevado da sua máxima “uma história que se conta a si mesma”. Pouillon chegou a ser taxativo na validade que deu à visão “com”. Friedman, do mesmo modo, na sua peregrinação do narrador mais presente para o mais ausente, parece realmente satisfeito quando atinge as onisciências seletivas, e isso vale tanto para a múltipla como para a simples.

O próprio Tacca, o que é de espantar para um teórico da focalização que trabalha no princípio dos anos 80 e que leva em conta o autor implícito de Booth, deixa escapar que “a narração ganha em vibração humana se o narrador, em lugar de se conceder a si próprio um ponto de vista privilegiado para a sua informação, se cingir àquela que podem ter os personagens”.<sup>119</sup> Refere-se com isso ao narrador fora da história que é dotado de conhecimentos eqüiscientes em relação ao personagem (N=P).

Muitas análises, muitas denominações, muitas maneiras diferentes de se chegar a conclusões praticamente iguais em todos os autores. Para aplicar essa categoria de forma analítica, recorreremos a um romancista que, também estudioso e teórico do romance, possui pleno conhecimento de causa no que diz respeito às técnicas de focalização: Mario Vargas Llosa, o mesmo autor de *Quem matou Palomino Molero?*<sup>120</sup>

N’*Os Cadernos de Don Rigoberto*<sup>121</sup>, continuação do romance erótico *Elogio à Madrasta*<sup>122</sup>, (espécie de Lolita às avessas, visto que é o menino, Fonchito, quem seduz a

---

<sup>119</sup> TACCA, op. cit., p 73.

<sup>120</sup> LLOSA, Mario Vargas. *Quem matou Palomino Molero?* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

<sup>121</sup> LLOSA, Mario Vargas. *Os Cadernos de Don Rigoberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>122</sup> LLOSA, Mario Vargas. *Elogio à Madrasta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

insinuante Dona Lucrecia), desde o princípio Llosa estabelece limites para uma focalização a que obedecerá durante os nove capítulos da obra. Temos, em primeiro lugar, o ponto de vista de Dona Lucrecia; a seguir ganhamos acesso às elucubrações morais e estéticas de Don Rigoberto, naturalmente escritas em primeira pessoa na forma de cartas ou diários (os cadernos a que se refere o título); passamos, num terceiro momento, para o ponto de vista em si de Don Rigoberto e, num quarto, somos apresentados a breves e incomuns cartinhas de amor que, de início, não se sabe quem envia para quem.

Essa formatação, como já foi dito, e inclusive na mesma ordem, é seguida até o último capítulo, com uma pequena exceção no segundo, durante o qual a parte relatada sob o ponto de vista de Don Rigoberto, talvez por ser muito longa, ou mais provavelmente para criar suspense, é dividida em dois segmentos e intermediada pela cartinha de amor. Fora isso, a simetria, absoluta, logo é captada pelo leitor, fato que pode trazer vantagens e desvantagens. Como vantagem vejo a construção de uma certa pedagogia da leitura: o leitor rapidamente compreende a estrutura do texto e, por isso, pode fruí-lo mais à vontade, com mais participação e criatividade. A desvantagem estaria na monotonia que tal procedimento pode acarretar quando o romance já não traz nenhuma surpresa ou desafio estrutural.

Embora o riso seja grande, porém, isso não se verifica n' *Os Cadernos de Don Rigoberto* devido à exploração de outras possibilidades narrativas: a primeira delas reside na permuta entre presente e passado que se dá especialmente durante a onisciência de Don Rigoberto. A troca temporal é muito rápida e dinâmica, o que certamente desorientará o leitor iniciante, de modo que, se numa linha de diálogo há referências a acontecimentos pretéritos, noutras voltamos vertiginosamente para o aqui e o agora em que se localiza o “solo” da narração.

Além disso, sem burlar as regras que proporcionam a onisciência seletiva dos personagens, em certos momentos o romance é capaz de apresentar uma relação de natureza N>P. Enquanto vive separado da amada Lucrecia, e isso se deu porque ela seduziu (foi seduzida?) pelo enteado Fonchito, fatos pertencentes ao romance anterior, Don Rigoberto passa as noites a reavivar escandalosas lembranças eróticas: Dona Lucrecia, banhada com mel grego produzido pelas abelhas do famoso monte Imeto, conta como foi lambida por dúzias de gatos; Dona Lucrecia relatando o milionário passeio pelas capitais européias, onde entregou seu corpo aos caprichos de um devoto admirador; Dona Lucrecia mantendo relações carnavais com outro homem, o próprio irmão gêmeo de Don Rigoberto, sob o olhar e consentimento do

marido. A partir de certa altura, porém, e isso só acontece no capítulo 6, percebemos que as lembranças de Don Rigoberto e todas as aventuras sexuais de sua esposa na verdade não são lembranças, mas tão-somente fantasias de amante solitário.

Afora isso, o ápice da focalização desse romance encontra-se na exclusão do ponto de vista de Fonchito, o mais curioso dos personagens. Sabemos do afeto misturado com pânico que Dona Lucrecia nutre pelo enteado, sabemos dos cuidados e das preocupações que Don Rigoberto dirige à educação do filho, sabemos (no caso do último capítulo de *Elogio à Madrasta*) dos sentimentos conturbados que a empregada Justiniana sente pelo patrãozinho, mas nunca nos é revelado — eis o trunfo — o que se passa na mente certamente doentia da criança. Essa carência de conhecimento a respeito das atitudes provocadoras, das palavras e do terrível poder de sedução do menino, algo que atormenta Dona Lucrecia e seu marido, será automaticamente repassada ao leitor graças à onisciência seletiva:

— É um monstro? — perguntou-lhe don Rigoberto, angustiado. — Ele se dá conta do que faz, do que diz? Faz o que faz sabendo, medindo as conseqüências? Ou será que não? Que é, simplesmente, um menino travesso, cujas travessuras acabam sendo monstruosas, sem que ele queira? Sua mulher jogou-se no pé da cama.  
— É o que me pergunto todo dia, várias vezes por dia — disse, muito abatida, suspirando. — Acho que ele tampouco sabe.<sup>123</sup>

Esse mesmo expediente narrativo será reutilizado num romance posterior, *A Festa do Bode*<sup>124</sup>, mas agora com maior profundidade. Possivelmente devido à complexidade do tema histórico e ao maior número de personagens e situações, nesse livro Llosa deparou-se com certos problemas que o levaram a extrapolar e quiçá desrespeitar o código de focalização inicialmente proposto. Vale lembrar que isso não é um defeito, mas uma virtude, até porque seria um contra-senso desperdiçar prismas mais favoráveis aos episódios, que podem surtir efeitos notáveis, apenas para se ater a normas e convenções.

Ao contrário do que ocorre n'*Os Cadernos de Don Rigoberto*, onde conhecemos apenas a visão de Dona Lucrecia e seu marido, em *A Festa do Bode*, romance dividido em 24 capítulos mais ou menos do mesmo tamanho, serão dez os personagens dotados de onisciência. O mais curioso, porém, e aí reside a diferença, é a forma como essas onisciências são distribuídas. Logo no primeiro capítulo conhecemos Urânia, uma das protagonistas, que,

<sup>123</sup> LLOSA, Mario Vargas. *Os Cadernos de Don Rigoberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 299-300.

<sup>124</sup> LLOSA, Mario Vargas. *A Festa do Bode*. São Paulo: Mandarin, 2000.

dona de uma natureza folhetinesca, retorna à República Dominicana depois de 40 anos para se encontrar com seu passado. Hospedada no principal hotel de Santo Domingo (outrora Ciudad Trujillo), assim que o dia amanhece caminha em direção à casa onde passou a infância para visitar o pai à beira da morte.

Durante o percurso, que faz a pé, as lembranças vêm à tona, e um mistério se levanta: algo muito ruim aconteceu a essa mulher, algo pessoal, íntimo, mas de alguma maneira ligado à tirania trujillista. Sua motivação, ao que parece, é assimilar esse trauma. Como estudamos na onisciência seletiva de Friedman e nas categorias similares nos outros autores, o mundo e seus enigmas são captados pelos olhos, ouvidos e sentidos do “personagem refletor”, no caso Urânia.

No princípio do segundo capítulo, imediatamente nos damos conta de que houve uma mudança na visão, que agora pertence ao próprio Rafael Leônidas Trujillo Molina, o Pai da Pátria da República Dominicana, uma figura real, histórica. Acompanhamos o disciplinado despertar de Trujillo para o seu último dia de vida, 30 de maio de 1961. À noite ele será assassinado por conspiradores ligados às forças armadas. A par dessa onisciência, temos acesso a seus pensamentos distorcidos a respeito de ordem e poder, a seus contratempos familiares, a sua doença na próstata e ao que mais lhe preocupa no momento, a perda do apoio dos EUA à sua ditadura, que já passou do trigésimo aniversário.

No terceiro capítulo, enfim, somos apresentados a quatro homens armados até os dentes que, à noite, esperam a passagem do carro de Trujillo para eliminá-lo: Amadito, Antonio de la Maza, Tony Imbert e Salvador Estrella Sadhalá. Depois de duas páginas de narração onisciente neutra, tão neutra que às vezes se confunde com o modo dramático, adentramos a consciência de Amadito. A partir daí, alternando o passado do conspirador e o presente dentro do automóvel, as motivações do personagem vão pouco a pouco se delineando para o leitor.

Militar de alta patente, praticamente um membro da guarda pessoal de Trujillo, Amadito é proibido de se casar com uma moça que, suspeita-se, é irmã de um simpatizante marxista. E é Trujillo em pessoa, numa passagem quase surreal, quem lhe informa a proibição: “Tem muita mulher neste país, procure outra.”<sup>125</sup> Mesmo obedecendo à ordem, mais tarde Amadito é confrontado com uma prova de fogo: matar um comunista a sangue frio, sem pestanejar e nem tremer. Assim faz. Logo em seguida, cheio de remorsos, recebe, dos

---

<sup>125</sup> Idem, *ibidem*, p. 42.



zombeteiros colegas algozes, a informação de que o homem assassinado era o irmão da sua ex-namorada.

No capítulo 4, voltamos a Urânia, que se encontra com o pai e dá mais um passo rumo a seu passado. No 5 voltamos à rotina do ditador e, no 6, ao automóvel dos conspiradores. Agora é a vez de sabermos das motivações de Antônio de la Maza, que finalmente ajudaria a matar o “bode” e “cumpriria o juramento feito no sítio da família em Moca, diante de seu pai, irmãos, cunhadas e cunhados, há quatro anos, dia em que enterraram Tavito.”<sup>126</sup> A simetria se mantém intacta até a metade do romance. No capítulo 7 retornamos a Urânia, no 8 a Trujillo e no 9 a Tony Imbert, o terceiro assassino. Novamente a Urânia, no 10, a Trujillo no 11 e, no 12, a Salvador Estrella Sadhalá.

Nesse ponto, quando o leitor já começa a se cansar dos longos *flash-backs* e das justificativas do assassinato, todas oscilando entre razões políticas e pessoais, as recordações de Sadhalá são repentinamente interrompidas por causa da passagem do chevrolet azul do ditador. Hora da ação. Ainda sob o ponto de vista do mesmo personagem, perseguem Trujillo e o matam. Na confusão que se segue, e atrapalhado na escuridão, Sadhalá atira por engano em Pedro Cedeño, um quinto conspirador que aguardava em outro automóvel, mais à frente, para bloquear a passagem do veículo de Trujillo.

Já é possível perceber que estamos falando não apenas de um seqüenciamento de pontos de vista, mas também de um jogo com a temporalidade do romance. Tiramos disso uma conclusão: manipular o foco narrativo é manipular o tempo na obra. É como se tivéssemos três romances distintos que se tocam a todo momento pelo tema e, como acontece no décimo segundo capítulo, pela colisão de certos personagens. Gosto de conjecturar que o romancista chegou a essa organização narrativa graças às infinitas dificuldades impostas pelo material com que trabalhava. Qual seria a melhor forma de contar a história de uma ditadura bestial que assolou a República Dominicana por mais de trinta anos? Por meio de um personagem que, após décadas de exílio, retorna a seu país de origem para reviver a experiência dramática que, ligada à ditadura, destruiu sua vida? Por meio do próprio ditador, o que possibilitaria o detalhamento dos trâmites políticos e dos bastidores do poder? Ou por meio de uma ramificação mais heróica da saga, ou seja, daqueles que, infernalmente afetados pela tirania, resolveram pegar em armas e usar a violência para pôr um ponto final na questão? Optou pelas três, como sabemos, mas isso só foi possível graças à condução férrea

---

<sup>126</sup> Idem, *ibidem*, p. 89.

do foco narrativo, ao levantamento de um sistema de visualizações equilibradas entre os capítulos e, o mais destacável, à ruptura desse sistema no momento adequado.

Isso vai acontecer do décimo terceiro capítulo em diante, exatamente na segunda metade do livro. Como era de se esperar, voltamos ao ponto de vista de Urânia. Nesse ponto já sabemos que seu pai moribundo, Augustín Cabral, foi ministro durante o regime de Trujillo. A jovem Urânia, órfã de mãe, viveu feliz na sua casa cheia de luxo e riqueza, alheia à censura e à violência que, apoiadas por seu pai, grassavam na capital e no resto do país. Mas eis que Augustín Cabral, em certa etapa de sua servidão canina a Trujillo, cai em desgraça, algo que ele já vira suceder com dezenas ou até centenas de colegas ilustres.

Urânia, no princípio do capítulo 13, comenta esse penoso momento de sua vida familiar com as tias e as primas que reencontra depois de tantos anos. No entanto, porque seria muito mais forte se acompanhássemos Augustín Cabral em pessoa escorregando para o fundo do poço, a onisciência seletiva, no mesmo instante em que temos um recuo temporal de 40 anos, desloca-se de Urânia para o pai. É a primeira vez que há uma mudança de personagem refletor no meio do capítulo. Com efeito, isso só se repetirá no capítulo 16, quando, do mesmo modo, o foco narrativo será transmitido de Urânia para Augustín Cabral.

Desse jeito, o leitor foi autorizado a acompanhar a agonia kafkiana do ex-homem de confiança de Trujillo de forma muito mais próxima e intensa. É com os olhos dele que lemos a carta difamadora em “El Foro Publico, a seção mais lida e temida do jornal El Caribe, pois era alimentada pelo Palácio Nacional e funcionava como uma espécie de barômetro político do país.”<sup>127</sup> É com os ouvidos de Cabral que ouvimos as desculpas esfarrapadas dos amigos a quem procura e que não podem ou não querem mais ajudá-lo. É com o medo dele que desconfiamos que, como milhares ao seu redor, também será torturado ou assassinado. E é com o pensamento dele, com o infame pensamento de um político covarde e carreirista, capaz de tudo para ter seu status de volta, que cogitamos a possibilidade de entregar para o “bode” a virgindade da filha de 13 anos, Urânia.

Mesmo com a quebra da simetria a que o romance se pautava até então, ou justamente por causa disso, a modificação do personagem refletor, pelo menos nesse caso, foi um golpe de mestre. Muitas perguntas são plantadas na cabeça do leitor. Seria Augustín Cabral doido o bastante para levar a sério o produto de seu desespero? Quando essa pergunta

---

<sup>127</sup> Idem, *ibidem*, p. 221.

encontra uma resposta, prontamente pensamos no que aconteceu na casa de campo do bode, para onde a menina, inocente de tudo, foi enviada.

No capítulo 14, retornamos ao dia-a-dia palaciano de Trujillo. A dúvida sobre a morte dele, que já ocorreu, será facilmente contornada: são três tempos narrativos distintos, que se alteram conforme a focalização. Já no décimo quinto capítulo, quando assistimos à morte do “bode” pela segunda vez e por um novo ângulo, a onisciência fica por conta de Pedro Cedeño, personagem baleado por engano no capítulo 12. Ao lado dos outros detalhes da história, que progride vertiginosamente após o assassinato do ditador, seguimos um Cedeño baleado e delirante até a morte. Do capítulo 17 em diante, Llosa começa a colher o que antes semeou, ou seja, inicia a recuperação dos pontos de vista dos quatro conspiradores que, na primeira metade do romance, aguardavam Trujillo dentro do automóvel.

O primeiro, seguindo a mesma ordem anterior, é Amadito. Depois do assassinato, fugimos junto com ele, partilhamos de seu temor, escondemo-nos na casa de sua tia, somos capturados e barbaramente torturados pelos militares que se mantiveram fiéis ao tirano, enfim morremos. No capítulo 18, é a vez de Trujillo ver a própria morte:

Haviam pegado a estrada de San Cristóbal e à direita ele viu as luzes da Feira do Gado e o Pony cheio de casais comendo e bebendo. Não era estranho que Moni se mostrasse tão reticente e temerosa? Ela costumava ser descontraída, sempre disposta. Seria a presença do marido que a deixara assim? Vagamente Trujillo percebeu que um carro que vinha atrás tocava a buzina. Ia com as luzes altas acesas.

— Esses bêbados... — comentou Zacarias de la Cruz.

Nesse momento, Trujillo pensou que talvez não fosse um bêbado e virou para pegar o revólver que levava no banco, mas não teve tempo, pois simultaneamente ouviu a explosão de um fuzil cujo projétil fez voar o vidro da janela traseira e lhe arrancou um pedaço do ombro e do braço esquerdo.<sup>128</sup>

No capítulo 19, o ponto de vista retorna a Antônio de la Maza. Novamente acompanhamos a fuga, a captura, o espancamento e a morte de mais um dos assassinos do “bode”. No 20, mais uma pequena surpresa. Um personagem até então periférico, que teve referências muito superficiais, de repente aparece como refletor. É o General José René Roman, também conspirador, responsável por tomar o palácio do governo assim que fosse avisado da morte de Trujillo. Na noite do dia 30 de maio de 1961, recebe a preciosa notícia. Em vez de fazer sua parte, entretanto, acaba tomado por uma incompreensível letargia.

---

<sup>128</sup> Idem, *ibidem*, p. 336.

Demora a agir, toma decisões erradas e distantes do planejado, seguimos de perto o seu nervosismo e a sua falta de preparo para finalizar o golpe. Tanta hesitação levará o general à morte, de modo que seremos obrigados, condescendentemente, a trilhar uma nova jornada de martírios.

No capítulo seguinte, o ponto de vista é devolvido a Salvador Estrela Sadhalá, que também é capturado, torturado e executado. Logo após ocorre no capítulo 22 o mesmo que ocorreu no 20, só que agora com os sinais trocados. O presidente fantoche Joaquín Balaguer, ate aqui coadjuvante, aparece dotado de onisciência. Ao inverso do General Roman, Balaguer, calmo, aproveita-se do caos que tomou conta do país com a morte de Trujillo e, tomando as rédeas para si, anula os sequazes do ditador e reinstala, após alguns meses, a democracia. Se com o outro personagem experimentamos o medo e a imobilidade política, com este temos uma demonstração de tranquilidade, bom senso e perspicácia burocrática.

Restam ainda dois capítulos. No penúltimo, Tony Imbert foge dos laçaios de Trujillo, esconde-se na casa de um casal de italianos e torna-se o único assassino do “bode” a sobreviver. No último e melhor de todos, depois de oito capítulos de curiosidade — ou 123 páginas de suspense —, desde que ficou claro que Augustín realmente mandaria a filha para a cama do tirano, finalmente somos recompensados e tomamos conhecimento do que aconteceu na noite em que a menina se viu obrigada a visitar a casa de campo de Trujillo.

## Mil maneiras de se contar uma história

Devido aos autores e aos exemplos até aqui selecionados, não seria demais dizer que este breve estudo sobre o foco narrativo também contempla a onisciência seletiva, com toda a sorte de variantes e aprofundamentos (monólogo interior, fluxo da consciência etc.), como uma espécie de linha de chegada para o maratonista que busca como prêmio a verossimilhança exigida por toda e qualquer narrativa literária. Cabe enfatizar que, antes de tomá-la como simples veracidade em relação à suposta realidade em que vivemos, entendemos a verossimilhança como a postulou Aristóteles, um conjunto de “verdades ficcionais” que, por não se contradizerem no *interior da obra*, levam o leitor a aceitar a fantasia com uma intensidade capaz de ajudá-lo a purgar seus tormentos, a festejar sua alegria e a refletir sobre sua condição humana.

Para que isso seja viável, faz-se necessário que não só a história, mas também e principalmente o discurso que a concretiza seja dotado dessas qualidades. Captar fatos narrativos com as sensações do personagem, técnica utilizada por escritores tão diferentes quanto o Kafka de *A Metamorfose*<sup>129</sup> e o Graciliano Ramos de *Vidas Secas*<sup>130</sup>, é sem dúvida um método seguro de ocultar o autor e garantir autenticidade a um mundo que tem seu fundamento apenas na palavra.

Além dos teóricos que se dedicaram a investigações sobre o ponto de vista, também aqueles que buscaram sistematizar outros componentes do discurso narrativo concluíram que a intrusão do autor é prejudicial à manutenção do estado de fantasia que, admitindo ou não, toda obra de arte deseja proporcionar. Mendilow, por exemplo, quando faz levantamentos sobre o tempo da história e o tempo do discurso, afirma que “uma referência ao ‘nosso herói’, mesmo uma descrição de um cenário natural dada *ab extra* ao invés de apresentada através dos olhos de um personagem no romance, constituem uma intrusão do autor na história e fazem o leitor retornar ao seu próprio presente.”<sup>131</sup> Cada vez que isso acontece, para usar palavras mais diretas, é como se o livro desse um choque no leitor e o acordasse de seu sonho ficcional. Esse choque, ainda de acordo com Mendilow, será bem mais forte se a narrativa estiver em terceira pessoa.

---

<sup>129</sup> KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. São Paulo: Abril Cultural, 1988.

<sup>130</sup> RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Record, 1980.

<sup>131</sup> MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*, p. 115. Porto Alegre, Globo, 1972.

Todos esses conceitos são importantes e sem dúvida nos auxiliam a compreender melhor a arte narrativa, no entanto devemos tomar cuidado com a facilidade com que eles podem nos conduzir à paralisia e à generalização. Embora também seja útil reconhecer proveito nas idéias de Mendilow, assim como nas de Tacca, Friedman, Pouillon, Lubbock e James, não devemos perder de vista a lição de Wayne Booth. Independentemente dos posicionamentos da teoria literária, cada história exigirá um discurso e uma conduta narrativa que lhe sejam condizentes. E vice-versa.

Seguimos o trajeto de Friedman, do máximo ao mínimo envolvimento do narrador onisciente, pela simples necessidade de se adotar um método de pesquisa. O contrário poderia ser feito com a mesma tranqüilidade, dos narradores que se querem ausentes aos que fazem questão de aparecer e acenar, o que certamente resultaria numa conotação oposta à formulada pela maioria dos teóricos aqui arrolados, a de que a onisciência seria mais vantajosa que a suposta neutralidade da relação N=P.

Literatura é criatividade. E a teoria, por seu turno, serve para entendermos os processos e as implicações dessa criatividade. Se se tornar um empecilho dogmático, não servirá para nada além de nos cegar. Neste estudo, que em hipótese alguma se pretende completo, apresentamos alguns poucos modos de narrar, algumas perspectivas, algumas posições que o narrador pode tomar para conhecer/visualizar a história e então transmiti-la ao leitor. Muitos outros enfoques surgem a cada dia, e continuarão surgindo enquanto houver literatura. Afinal de contas, para lembrarmos Booth uma última vez, existem mil maneiras de se escrever uma história.

## **Uma questão de tempo**

## A dúvida de todos os momentos

Assim como ocorre com a focalização, a correta manipulação do tempo no conto ou no romance é decisiva para tirarmos o máximo de proveito na transformação da fábula em trama. Muitos teóricos e romancistas, desse modo, sejam eles clássicos ou contemporâneos, ocuparam-se de divagações acerca da temporalidade narrativa. O mesmo Henry James que em seus prefácios meditou sobre os meandros e as possibilidades do ponto de vista dissertou também a respeito de como o tempo de suas tramas e de seus personagens lhe tirava o sono.

Para o romancista, essa eterna questão temporal nunca dá trégua. Sempre formidável, ela jamais cessa de insistir, em termos de verossimilhança, no *efeito* do grande salto e da passagem, do “negro retrocesso e do abismo” e, segundo os termos da estrutura literária, no efeito da compressão, da composição e da forma.<sup>132</sup>

De igual maneira, no breve pós-escrito a seu romance *O Nome da Rosa* — breve mas essencial para se compreender a composição de uma narrativa de fôlego —, Umberto Eco detém-se numa importante reflexão sobre o ritmo do mais conhecido dos seus livros. Relata-nos que, quando apresentou o texto à editora, foi recomendado a excluir as cem primeiras páginas por serem muito difíceis e extenuantes. O autor recusou a sugestão porque, segundo relata, essas cem páginas iniciais possuem uma “função penitencial, iniciatória”, onde se constrói um leitor ideal para o romance. “Se alguém quisesse entrar na abadia e viver nela sete dias, tinha que aceitar seu ritmo. Se não conseguisse, também não conseguiria nunca ler o livro inteiro.”<sup>133</sup>

E segue com a pertinente metáfora da excursão à montanha. Para ler um romance, é preciso aprender a respirar de acordo com a atmosfera e a pressão por ele sugeridas. E essa respiração, por sua vez, ao contrário do que acontece na poesia, não se dá pela escansão silábica, mas por uma escansão mais ampla, mais abrangente, ligada à quantidade e à velocidade dos eventos narrados.

Há romances que respiram como gazelas e outros que respiram como baleias, ou elefantes. A harmonia não está na extensão do fôlego, mas na regularidade com que se aspira (...) Um grande romance é aquele em que o autor sempre sabe em que momento deve acelerar, frear e de que maneira

---

<sup>132</sup> JAMES, op. cit., p. 126.

<sup>133</sup> ECO, Umberto. *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 36.



dosar esses movimentos de pedal no quadro de um ritmo de fundo que permanece constante.<sup>134</sup>

Como, entretanto, conseguir tal façanha? Que mecanismos, que técnicas, que estratégias devem ser utilizadas para se comprimir ou se expandir o tempo de forma convincente? Como condicionar a narrativa à respiração da gazela ou à respiração do elefante a partir do instante em que se escolhe um ou outro procedimento? Como conduzir o leitor e fazê-lo sentir-se à vontade dentro do ritmo proposto? As respostas não são fáceis, e demandam estudo acurado. O próprio Umberto Eco admite que não resolveu esses problemas, apenas descreveu a maneira como foi atacado por eles. “E se eu dissesse que os formulei conscientemente, estaria mentindo.”<sup>135</sup>

Os problemas relacionados ao tempo já começam com sua própria indefinição. Famosas são as elucubrações de Santo Agostinho sobre o tema:

Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.<sup>136</sup>

Não é preciso longas cogitações, porém, para aceitarmos que, sendo o tempo impalpável e inenarrável em si mesmo, será impossível percebê-lo fora de estruturas arbitrariamente estabelecidas. Somente podemos senti-lo, por exemplo, através do encadeamento de notas numa música ou da justaposição de fatos dentro de uma narrativa. Nesse sentido, devemos falar no tempo da música ou no tempo da narrativa, enquanto os seus contrários — a música do tempo e a narrativa do tempo — já seriam dotados de outra natureza, a saber a própria tematização do tempo. Espécie de moldura invisível e indispensável, o tempo se presta ao preenchimento de conteúdos seguramente mais tangíveis que ele mesmo.

Todos somos dotados, no entanto, de um conhecimento prático do tempo, o qual aplicamos no nosso dia-a-dia a cada vez que consultamos o relógio ou nos deixamos guiar por qualquer instrumento, seja natural ou artificial, de orientação cronológica. Era certamente a esse conhecimento prático que Santo Agostinho se referia quando escreveu que sabia o significado de tempo antes do crucial momento em que alguém o interrogava sobre o assunto.

---

<sup>134</sup> Idem, *ibidem*, p. 37-38.

<sup>135</sup> Idem, *ibidem*, p. 38.

<sup>136</sup> SANTO AGOSTINHO. *Confissões*, livro XI. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 218.

A relação entre o começo e o fim, chamado *intervalo*, de determinado movimento, o cômputo de sua *duração*, bem como a passagem de um intervalo a outro numa ordem que liga o anterior ao posterior, chamada de *sucessão* — todas essas noções que o uso do relógio suscita de maneira espontânea corroboram a compreensão prévia do tempo, por força de nossa atividade prática, que nos obriga a lidar com ele antes de conceituá-lo.<sup>137</sup>

O domínio cotidiano e pré-conceitual do tempo, entretanto, não se torna suficiente para reflexões mais profundas, embora sirva como um excelente primeiro degrau de compreensão. O tempo na obra artística, por exemplo, possui características especiais que *sempre* — este é o termo — o afastam dos pingos da clepsidra, dos grãos de areia da ampulheta e, concomitantemente, dos ponteiros do relógio. Assim como há uma distinção entre fábula e trama, rigorosamente haverá uma diferença entre o conhecimento prévio que temos do tempo e o tempo que serve de suporte — moldura invisível — às estruturas narrativas.

Antes disso, e excluindo a arte do problema, na própria vida o chamado tempo cronológico se opõe ao tempo da experiência e do pensamento. São essas duas concepções, inclusive, tratadas dentro da obra literária, que servem de parâmetro para a diferenciação e análise de romances que adotam esta ou aquela “visão” de temporalidade.

Ao dissertar sobre o romance de tempo cronológico, Massaud Moisés propõe, “a largos traços”, a divisão da história do romance em dois grandes períodos. O primeiro começaria no século XVIII, com a *História de Tom Jones*<sup>138</sup>, de Henry Fielding, e terminaria no princípio do século XX, com Marcel Proust (este período, para o autor, subdivide-se em duas etapas limitadas por Balzac). Já o segundo, iniciado em Proust, viria até a atualidade. “O primeiro período seria marcado pelo romance de tempo cronológico; o segundo, pelo de tempo psicológico.”<sup>139</sup>

A origem dessa divisão, além de ter como ponto de partida o fator literário em si, evidentemente possui raízes nas transformações sociais, políticas e econômicas que marcaram a passagem do século XIX ao XX e, no dizer de A. A. Mendilow<sup>140</sup>, trouxeram-nos uma inédita “obsessão pelo tempo”. Antes mesmo da mera datação, essa passagem pode ser localizada com mais intensidade justamente entre Balzac e Proust, duas balizas importantes na

<sup>137</sup> NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 17.

<sup>138</sup> FIELDING, Henry. *A História de Tom Jones*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

<sup>139</sup> MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 109.

<sup>140</sup> MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.

escala de Moisés. O capítulo inicial de *O tempo e o romance*, tendo como ponto central um significativo verso de Yeats — *Things fall apart, the centre cannot hold* — arrola alguns dos principais fatores que retiraram do ocidente “aquele sentimento de estaticidade social, aquela certeza de permanência que parece ter marcado períodos de transformação mais confiantes e mais vagarosos”<sup>141</sup> e nos deixaram “perturbados e frustrados em nossas tentativas de sintetizar para nós mesmos um novo padrão de vida e pensamento harmônico e estável.”<sup>142</sup>

A partir especialmente de Bergson, Freud e Einstein e do contexto em que estavam inseridos, a filosofia, a psicologia e a ciência lançavam os alicerces do pensamento contemporâneo, alicerces que, hoje não resta a menor dúvida, encontravam-se sensivelmente ligados ao tempo:

O indivíduo e o grupo não tinham apenas passado por certas fases de desenvolvimento; estas fases estavam todas presentes ao mesmo tempo no inconsciente individual ou coletivo, e modificavam constantemente o comportamento consciente (...) Não parecia improvável, pois, que aquilo que é amplamente referido como “a obsessão do século XX pelo tempo” seja condicionado pelo crescente ritmo de vida, pelo sentido muito difundido da transitoriedade de todas as formas de vida moderna, e talvez, mais particularmente, pela rapidez das mudanças econômicas e sociais.<sup>143</sup>

Assim, levando em conta a máxima de que as formas artísticas, de um jeito ou de outro, acompanharão e refletirão as mudanças operadas na esfera social, isto é, do contexto, o pensamento de Mendilow evolui da obsessão do século XX pelo tempo para a obsessão da ficção pelo tempo. Ao lado de notas sobre obras clássicas, as elucubrações contidas nos prefácios de Henry James e de outros romancistas menos conhecidos entre nós vêm à tona. As escolhas que determinarão o manejo do tempo são pedras nos sapatos dos criadores. Considerando o que ocorreu a praticamente todos os romancistas que em algum momento resolveram prefaciar seus livros e antevendo o que ocorreria a personalidades como Umberto Eco, Mario Vargas Llosa e Allan Robbe-Grillet, que formalmente teorizaram sobre o que produziram, Mendilow não deixa de reiterar a importância, para o romancista, de possuir um conhecimento de causa teórico a respeito de seu ofício:

Dentro de um tempo maior ou menor, todo o bom escritor tem de clarificar suas opiniões sobre pontos tão centrais de seu instrumento como suspense,

---

<sup>141</sup> Idem, *ibidem*, p. 6.

<sup>142</sup> Idem, *ibidem*, p. 9.

<sup>143</sup> Idem, *ibidem*, p. 6.

andamento, continuidade, tem de determinar sua atitude em relação ao enredo e à estrutura em geral, e isso envolve um cuidadoso exame de causalidade, seqüência, seleção e pontos de visualização.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Idem, *ibidem*, p. 20.

## Os ponteiros do relógio

Voltando à divisão de Massaud Moisés, e concentrando-nos inicialmente no primeiro estágio, muito embora haja variações no emprego do tempo dentro do romance cronológico, pode-se afirmar que, em essência, esse tempo persistiu com as mesmas características até a revolução modernista, quando, aí sim, a marcação do relógio, física e artificial, foi substituída pelos parâmetros da mente. É bom lembrar, contudo, que o romance de tempo cronológico persistiu e caminhou ao lado do romance proustiano ao longo de todo o século XX. Não morreu com o advento das vanguardas, e não se sabe se morrerá algum dia.

O tempo utilizado na ficção cronológica é, antes de tudo

... linear, horizontal, “objetivo”, matemático, visível ao leitor mais desprevenido: este “vê” a história desenrolar-se à sua frente, obediente a uma cronologia histórica e definida.<sup>145</sup>

Através de semelhanças e diferenças, essa configuração do tempo pode claramente ser identificada em obras do século XIX, sejam românticas ou naturalistas, e também em obras do próprio século XX. Tomemos como exemplo o clássico *Memórias de Um Sargento de Milícias*<sup>146</sup>, publicado inicialmente em folhetins, no Rio de Janeiro, entre 1852 e 1853 por alguém que se identificou apenas como “um brasileiro”, mais tarde identificado como o médico Manuel Antônio de Almeida.

Como se sabe, esse romance em moto contínuo, no dizer de Antonio Candido, é completamente diferente dos outros romances produzidos na mesma cidade e no mesmo período. Em vez de destacar, através de personagens cavalheirescos e cheios de boas intenções, os valores da nascente burguesia carioca, mais um estado de espírito que um fenômeno social se comparada, por exemplo, às burguesias parisiense ou londrina, somos apresentados ao malandro Leonardo Pataca e suas picarescas armações para escapar das unhas do sisudo Major Vidigal (algo como a releitura urbana das histórias indígenas que envolviam a onça e o jabuti).

No que compete a organização do tempo narrativo, no entanto, *Memórias* é tão convencional quanto seus contemporâneos. Talvez porque relate acontecimentos de uma

---

<sup>145</sup> MOISÉS, op. cit., p. 110.

<sup>146</sup> ALMEIDA, Manuel Antônio. *Memórias de Um Sargento de Milícias*. São Paulo: Klick Editora, 1997.

época pretérita à redação do texto — “Era no tempo do rei”<sup>147</sup> é a famosa frase de abertura —, a marcação do tempo cronológico e as comparações entre o tempo do autor (e dos primeiros leitores) e o famigerado tempo em que a corte de D. João VI hospedou-se no Brasil (1808-1821) são pontuais e às vezes até redundantes. É como se o narrador, não só na questão do tempo mas principalmente nela, sentisse a necessidade de conduzir o leitor pela mão e a ele tratar na boca, miudinho, para deixar claríssimo quando fala do “seu tempo” e quando fala “daquele tempo”.

Os meirinhos de hoje não são mais do que a sombra caricata dos meirinhos do tempo do rei.<sup>148</sup>

Ainda hoje existe no saguão do paço imperial, que no tempo em que se passou esta nossa história se chamava palácio del-rei, uma saleta ou quarto que os gaiatos e o povo com eles denominavam o Pátio dos Bichos.<sup>149</sup>

Nas *Memórias*, o tempo, como regra geral, segue determinações externas aos personagens. Se suas ações não são guiadas exatamente pelo relógio — ampulheta, clepsidra —, obedecem a convenções temporais equivalentes: manhã, tarde, noite. É por isso que expressões como “ao anoitecer”, “ali pelas três da tarde” e “pouco antes do almoço” podem ser pescadas com facilidade nas páginas do romance. Mais do que isso, a marcação do tempo cronológico aliada ao manto de proteção que o narrador estende sobre seus inexperientes leitores — afinal, não devemos esquecer que as *Memórias* representam uma das tentativas iniciais de se escrever um romance no Brasil — podem delinear frases memoráveis, que caracterizam o estilo e o compasso da narrativa, como

Passemos por alto sobre os anos que decorreram desde o nascimento e batizado do nosso memorando, e vamos encontrá-lo já na idade de sete anos.<sup>150</sup>

ou

Toda esta cena que acabamos de descrever passou-se de manhã.<sup>151</sup>

---

<sup>147</sup> Idem, *ibidem*, p. 13.

<sup>148</sup> Idem, *ibidem*, p. 13.

<sup>149</sup> Idem, *ibidem*, p. 34.

<sup>150</sup> Idem, *ibidem*, p. 16

<sup>151</sup> Idem, *ibidem*, p. 19.

O amadurecimento do romance, no Brasil, que se dá quando o gênero deixa de simplesmente “elogiar” a burguesia, coincide com a onda realista/naturalista que chega da Europa. Há um recrudescimento da importância no manejo do tempo dentro dos planos narrativos. Nesse sentido, são válidas as palavras de Dirce Cortes Riedel<sup>152</sup>. Para ela, o “tempo científico”, um tempo esquemático que estaria fora da vida e das consciências individuais, um tempo que se origina no materialismo científico do século XIX, vai estampar-se nos chamados romances experimentais do período. Esse conceito de tempo, ao contrário do que se poderia supor, não se opõe ao conceito de tempo vigente num *Memórias de Um Sargento de Milícias*. Antes disso, há uma reiteração e um aprofundamento dessa concepção temporal.

Entenda-se aqui o tempo como uma categoria estática ou, ao menos, regular, a ponto de todas as ações humanas terem seu tempo marcado pelo relógio e, portanto, levando a crer que fosse possível assinalar os minutos em que uma cena transcorre, ou o instante em que os fatos acontecem. O tempo torna-se medida inalterável, fixa, para as ações humanas: como uma régua, por meio dele medimos ou avaliamos as criaturas no seu processo vital, certos de que elas e o tempo se ligam como entidades concretas, físicas, e só por acaso aproximadas. Quer dizer: outras escalas haveria, mas o determinista as despreza em troca dessa dimensão geométrica em que as coisas parecem transcorrer.<sup>153</sup>

Quaisquer dos livros de Zola serviriam a propósito de uma exemplificação comentada. Fiquemos, entretanto, para dar andamento a este tópico apenas com casos da literatura brasileira, com *O Cortiço*<sup>154</sup>, de Aluísio Azevedo, seguramente o exemplo mais bem acabado de nosso naturalismo. Os fatos narrados nos dois capítulos iniciais, nos quais o narrador ergue seu universo e nele posiciona seus personagens, desenrolam-se numa velocidade muito maior do que os narrados no restante do livro. Isso acontece porque, nesse primeiro momento, quase tudo nos é apresentado através de panoramas intercalados por pequenas cenas e diálogos. O pretérito imperfeito, tempo-símbolo dos hábitos e dos costumes, predomina sobre os demais.

---

<sup>152</sup> RIEDEL, Dirce Cortes. *O Tempo no Romance Machadoano*. Rio de Janeiro: Editora São José, p. 16-17.

<sup>153</sup> MOISÉS, op. cit., p. 115.

<sup>154</sup> AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Editora Panamericana, s/d.

Dormia sobre o balcão da própria venda, em cima de uma esteira, fazendo travesseiro de um saco de estopa cheio de palha. A comida arranjava-lhe, mediante quatrocentos réis por dia, uma quitandeira sua vizinha, a Bertoleza, crioula trintona, escrava de um velho cego residente em Juiz de Fora e amigada com um português que tinha uma carroça de mão e fazia fretes na cidade.<sup>155</sup>

Justamente por causa da adoção desse tempo narrativo, que se materializa no tratamento pictórico do enredo, as referências temporais não possuem a precisão de que serão dotadas logo adiante. Isso não significa que sejam desnecessárias ou que recebam pouco atenção por parte do narrador. Ao inverso, o desejo de ordem (e progresso?) que se explicita na construção imaginária do cortiço e de seus habitantes só se realiza graças à cronologia mais ou menos rígida que pontua os eventos e organiza o caos de conflitos, traumas e interesses.

A primeira sentença do capítulo III representa o início propriamente dito da narrativa. “Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas.”<sup>156</sup> A partir de então, as cenas predominarão aos panoramas, e os apelos à temporalidade matemática tornar-se-ão mais insistentes. Com isso, teremos a impressão de que a velocidade da narrativa diminui substancialmente. Em outras palavras, o romance, que nos dois primeiros capítulos respirava como uma gazela, passará a respirar como uma baleia ou elefante.

Agora, se dermos um salto de mais de cem anos na história da literatura brasileira para nos concentrarmos num romance contemporâneo, será possível perceber como o tempo cronológico continua sendo o mais utilizado na elaboração de narrativas. *Valsa Negra*<sup>157</sup>, de Patrícia Melo, acompanha alguns meses da vida de um conceituado maestro brasileiro — seu nome nunca se revela na narração em primeira pessoa — que recentemente se divorciou e assumiu a vida a dois com Marie, trinta anos mais jovem, filha de judeus riquíssimos que toca violino na orquestra dirigida pelo protagonista e se mostra obcecada pelo Estado de Israel e pela questão palestina.

Aos poucos percebemos que o maestro parece um tanto deslocado em seu novo estilo de vida. Extremamente egocêntrico e vaidoso, sente ciúmes de qualquer coisa que escape aos seus domínios. Qualquer palavra que aponte para outra personalidade ou direção é imediatamente interpretada por ele como um sinal inequívoco de deslealdade e traição. Teme

---

<sup>155</sup> Idem, *ibidem*, p. 7.

<sup>156</sup> Idem, *ibidem*, p. 26.

<sup>157</sup> MELO, Patrícia. *Valsa Negra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



conspirações que não existem, a maioria dos ambientes lhe cheira mal (literalmente), não se esforça nem um pouco para ocultar sua soberba em relação aos músicos subordinados e seus preconceitos contra os pobres, a quem se refere com o sonoro rótulo de “rafaméia”, obviamente mantém dificuldades no relacionamento com a ex-mulher e a filha adolescente, sente-se excluído pela nova esposa e pela família dela pelo simples fato de não ser judeu.

Tanta insegurança recairá, na forma de cenas doentias de ciúmes, sobre a beleza e a juventude de Marie. Em certo momento, ao procurar ajuda médica, todos esses sintomas são diagnosticados sob a nomenclatura de um mal bem contemporâneo: Transtorno Obsessivo Compulsivo (TOC). Submetido a um tratamento homeopático, nosso herói, como efeito colateral, perde o domínio sobre suas funções sexuais. Impotente, larga os remédios e, como consequência, seu comportamento se torna cada vez mais agressivo e problemático.

Quando lembro desse período da minha vida, lembro também do sentimento de ódio que me envolvia, qualquer coisa me enchia de raiva e impotência. Nem Marie escapava dessa fúria. Se não estávamos enlaçados um ao outro, se ela não estava me adorando, meus sentimentos em relação a ela eram bastante ambíguos. Havia, da minha parte, uma desaprovação constante, como se Marie estivesse na iminência de ser cooptada por inimigos. Se o assunto fosse a realidade judia, como naquele jantar, ou se, numa situação mais prosaica, num domingo à tarde, Marie, organizando suas gavetas, encontrasse de repente fotos antigas, fotos dela com as amigas, num jogo de tênis ou num acampamento, sorridentes, felizes, vigorosas, eu era envolvido por uma sensação de mal-estar, um sentimento confuso, inexplicável, uma mistura de sofrimento e raiva.<sup>158</sup>

Para usar uma expressão bastante comum, os problemas que impulsionam a narrativa, como se vê, estão todos na cabeça do protagonista. Ótimo expediente, portanto, para uma abordagem psicológica e até mesmo surreal do tempo. Todavia, isso não acontece. Apesar da perplexidade e das obsessões do maestro, apesar de seus infortúnios (a filha morrerá atropelada por um ônibus), ele, como personagem-narrador, controla todas as suas ações com a precisão do calendário e do relógio, sem nenhuma diferença substancial do que acontece em *O Cortiço* e *Memórias de Um Sargento de Milícias*. Toda essa cronometria, aliás, em se tratando de um personagem tão intimamente problemático, talvez sugerissem à autora, para regular um pouco melhor a verossimilhança da obra, uma narração em terceira pessoa.

---

<sup>158</sup> Idem, *ibidem*, p. 71-72.

Os primeiros cinco capítulos, por exemplo, correspondem às cenas de um dia da rotina de relacionamentos (conturbados) e trabalho do personagem-narrador. Depois temos saltos temporais com o auxílio de alguns panoramas, mas o que prevalece no romance são as cenas cronologicamente pontuadas, o que deve nos remeter a uma diferenciação entre romance psicológico, que aborda os problemas íntimos do protagonista, e romance de tempo psicológico, que faz com que esses problemas se confundam com a marcha temporalmente caótica — no mínimo imprecisa — das situações.

Naquela noite, Adriana nos acompanhou.<sup>159</sup>

Acordei às cinco horas, totalmente sem sono, com gosto de sangue na boca. No espelho do banheiro, vi que havia um corte no meu lábio inferior, provocado por uma dentada de Marie.<sup>160</sup>

Marie acordou às dez e meia. “Eu quero”, ela disse, enquanto fazíamos sexo naquela manhã, “eu quero um filho seu.”<sup>161</sup>

No intervalo, quando entrei no vestiário, os músicos estavam furiosos comigo. Um clima horrível. Eu me sentia tão inquieto, agitado, não conseguiria ficar no gol no segundo tempo.<sup>162</sup>

Aí está o tempo cronológico que, vale aqui a reiteração, ainda permanece na ficção feita hoje em dia.

---

<sup>159</sup> Idem, *ibidem*, p. 43.

<sup>160</sup> Idem, *ibidem*, p. 49.

<sup>161</sup> Idem, *ibidem*, p. 55.

<sup>162</sup> Idem, *ibidem*, p. 66.

## Na velocidade do pensamento

Quando, porém, tratamos do romance de tempo psicológico, somos confrontados com problemas de natureza diversa. Discordando do relógio universal, matemático e absoluto instituído pelo físico Isaac Newton, segundo o qual as modificações ocorridas entre o anterior e o posterior independem das consciências individuais, Albert Einstein, no princípio do século XX, relativizou o tempo ao levar em consideração os acontecimentos ocorridos ao mesmo tempo: “entre dois eventos simultâneos não existe uma relação espacial absoluta ou uma relação temporal absoluta.”<sup>163</sup>

Concomitantemente, os trabalhos de Bergson (*Matéria e Memória*, 1897; *A Evolução Criadora*, 1906; *Duração e Simultaneidade*, 1922) abriram margem para que o século passado pudesse perceber o tempo como experiência vital e subjetiva, um “tempo-duração” interior que, como primeira característica, apresenta total falta de coincidência com o tempo cósmico de Newton, regulado por fatores externos. Não é preciso ir muito longe para constatarmos que o tempo, se levado em conta seu fator subjetivo, é percebido de forma variada pelas pessoas. Uma hora pode parecer um minuto e um minuto pode parecer uma hora, tudo depende de estarmos entusiasmados ou entediados.

Se nos reportarmos à memória, essa subjetividade tende a crescer. Embora possamos datar a nossa experiência em forma de diário, o que realmente fica em nossa mente, como num depósito desorganizado e sem limites precisos, são laivos e impressões sem grande significação objetiva. Interessante, nesse sentido, é a comparação<sup>164</sup> que Machado de Assis põe na boca de Bentinho em *Dom Casmurro*, um romance claramente memorialista. O personagem-narrador afirma que sua memória, ao contrário de quem passou toda a vida numa só casa e por isso tudo grava “por continuidade e repetição”, é como a de alguém que passou a vida em hotéis e hospedarias, sem guardar a cor dos quartos ou o rosto das pessoas com quem conviveu.

Também Massaud Moisés auxilia na definição de tempo psicológico:

Tempo interior, imerso no labirinto mental de cada um, apenas cronometrado pelas sensações, idéias, pensamentos, pelas “vivências”, em suma, que, como sabemos, não têm idade: pertence à experiência mais corriqueira, repetida diariamente, saber como não significa nada, em última

---

<sup>163</sup> NUNES, op.cit., p. 18.

<sup>164</sup> ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Klick Editora, 1997, p. 118-119.

análise, afirmar que determinada sensação ocorreu há dez anos, vinte dias, etc. A consciência e as convenções impõem uma ordem externa aos fatos, obrigando-nos a rotulá-los com data marcada, quando sabemos que a verdade *psicológica*, mesmo para nós próprios, é outra: tudo quanto sentimos, ficou arquivado num espaço sem limites ou, quando muito, circular. E as sensações vão-se acumulando sem cronologia: todas presentes, todas de hoje, bastando o ato de lembrá-las para o confirmar.<sup>165</sup>

Em se tratando de literatura, o tempo psicológico pode ser tranqüilamente observado nas obras de James Joyce e Marcel Proust. Para prosseguirmos nesta etapa do estudo com autores nacionais, entretanto, recorreremos àquela que já foi considerada por muitos, e com razão, a romancista e a contista do tempo por excelência. Naturalmente estamos falando de Clarice Lispector. Já em *Perto do Coração Selvagem*<sup>166</sup>, romance de 1944 e da sua juventude — a autora tinha menos de 20 anos — é possível perceber como suas narrativas nos remetem a reconstruções temporais do mundo e do ser humano: “a tal ponto o tempo e a estrutura do romance formam uma só unidade que se torna impraticável perquirir um sem levar em conta o outro.”<sup>167</sup>

Pela nomeação e agrupamento dos capítulos, a autora claramente dividiu o livro em duas partes estruturalmente diferentes que se completam. Na primeira, somos apresentados a uma série de impressões — algumas bastante vagas e confusas — de Joana, figura central do romance. A recorrência ao tempo psicológico, aqui mais intensa que na segunda metade do romance, é explorada em inúmeras variáveis. Na segunda parte, onde podemos admitir o predomínio de um caráter narrativo em torno do conflito amoroso vivido por Joana, Lídia e Otávio, vislumbramos uma certa organização temporal em termos cronológicos, mas essa organização adquire mais concretude se comparada à primeira parte da obra, e não a uma narrativa linear convencional.

Outro aspecto a ser discutido é a recorrência à dinâmica presente-passado como termômetro do envolvimento emocional dos personagens, especialmente na primeira parte, que se concentra quase exclusivamente em Joana, predominantemente a dona da perspectiva, que em poucos momentos compartilha com Otávio e Lídia, sob a qual visualizamos a história. Uma cadeia de associações involuntárias providencia o surgimento repentino do passado, que se mistura e se confunde com a vida cotidiana considerada em toda a sua banalidade no instante presente da protagonista. Essa “técnica”, se é que podemos chamá-la assim, acarreta

---

<sup>165</sup> MOISÉS, op. cit., p. 107.

<sup>166</sup> LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

<sup>167</sup> MOISÉS, op. cit., p. 134.

um interessante efeito sobre o leitor, fazendo com que ele se sinta, em muitos momentos, como alguém que, para montar um quebra-cabeças, precisa inicialmente identificar as peças.

Em sua primeira obra publicada, Clarice Lispector — leitora de Joyce, a epígrafe de *Perto do Coração Selvagem* foi extraída dos textos dele — possui plena certeza de que o tempo emocional não tem a menor chance de coincidir com o tempo do relógio. Não se contenta, porém, em utilizar esse conhecimento na elaboração do discurso. Já que vai recorrer a uma fabulação com essa natureza temporal, faz questão de transmitir essa consciência à personagem, que por sua vez a transmitirá para nós leitores. Depois da “máquina do papai” que “batia tac-tac... tac-tac-tac”<sup>168</sup>, o relógio e sua correspondente onomatopéia (tin-dlen) são os primeiros elementos materiais a entrar em cena. Mas o relógio, na abertura do livro, em vez de figurar como instrumento regulador do tempo, surge como personagem enigmático de uma infância lembrada.

E pouco demora para que, na sua incomum relação com o relógio — relação que persistirá até a última página do romance —, Joana deixe aflorar sua consciência sobre a disparidade dos tempos interno e externo:

Outra coisa: se tinha alguma dor e se enquanto doía ela olhava os ponteiros do relógio, via então que os minutos contados no relógio iam passando e a dor continuava doendo. Ou senão, mesmo quando não lhe doía nada, se ficava defronte do relógio espiando, o que ela não estava sentindo também era maior que os minutos contados no relógio. Agora, quando acontecia uma alegria ou uma raiva, corria para o relógio e observava os segundos em vão.<sup>169</sup>

Qualquer leitor será capaz de perceber, pelo que foi exposto até aqui, e mesmo se não tenha lido o livro, que *Perto do Coração Selvagem*, inversamente ao que se dá com os romances de tempo linear onde personagens, enredo e espaço se apresentam transparentemente ao receptor, é um romance de introspecção no qual os acontecimentos e os personagens, quase incorpóreos, vivem sintonizados com o vago e o diáfano. Nada mais natural, portanto, que a autora tenha recorrido a um tempo indefinido que aparece através de expressões que primordialmente objetivam ressaltar essa indefinição: “em breve”, “uns instantes”, “uns momentos”.

---

<sup>168</sup> LISPECTOR, op. cit., p. 13.

<sup>169</sup> Idem, ibidem, p. 16.

Às vezes até parece que Clarice Lispector brinca com os pequenos paradoxos surgidos da impossibilidade de conciliação entre cronologia e psicologia. Quando escreve, por exemplo, “agora são exatamente sete e pouco da manhã”, afirma primeiro a exatidão absolutista do tempo — “exatamente” — para depois relativizá-la e talvez, dentro do contexto da obra, destruí-la no vago e no impreciso — “sete e pouco da manhã”. Uma provocação, ao que parece. E, se não há sentido no significado matemático dos ponteiros do relógio, tampouco o há na divisão horizontal do tempo em passado, presente e futuro. Misturam-se e atropelam-se na mente de Joana, a tal ponto que, em certas páginas, ela chega mesmo a sentir, e a repassar para o leitor, uma instância temporal subtraída da própria noção de tempo, o não-tempo da eternidade:

O estado para onde deslizava quando murmurava: eternidade. O próprio pensamento adquiria uma qualidade de eternidade. Aprofundava-se magicamente e alargava-se, sem propriamente um conteúdo e uma forma, mas sem dimensões também. A impressão de que se conseguisse manter-se na sensação por mais uns instantes teria uma revelação — facilmente, como enxergar o resto do mundo apenas inclinando-se da terra para o espaço. Eternidade não era só o tempo, mas algo como a certeza enraizadamente profunda de não poder contê-lo no corpo por causa da morte; a impossibilidade de ultrapassar a eternidade era eternidade; e também era eterno um sentimento em pureza absoluta, quase abstrato. Sobretudo dava a idéia de eternidade a impossibilidade de saber quantos seres humanos se sucederiam após seu corpo, que um dia estaria distante do presente com a velocidade de um bólido.<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> Idem, *ibidem*, p. 43.

## Da *Poética* às anacronias

Em sua *Poética*, a mais antiga das divagações sobre a literatura, Aristóteles se refere apenas numa ocasião, deliberadamente, ao problema do tempo. Isso ocorre no capítulo V, no qual caracteriza a comédia em oposição à tragédia e à epopéia. Enquanto a primeira seria marcada pela imitação de homens inferiores, pelo menos no que esses homens têm de vicioso e ridículo, as últimas cuidariam do heroísmo e das atitudes que solidificam a personalidade dos homens ditos superiores. Na seqüência, para diferenciar também a tragédia da epopéia, o filósofo se vale de dois critérios distintos: a narração e o tempo.

A epopéia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a epopéia da tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa. E também na extensão, porque a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopéia não tem limite de tempo — e nisso diferem, ainda que a tragédia, ao princípio, igualmente fosse ilimitada no tempo, como os poemas épicos.<sup>171</sup>

Embora, como já se disse, essa passagem seja a única especificamente relacionada ao tempo, em muitos outros momentos da *Poética*, por referência indireta, Aristóteles acaba tocando a questão: “atingiu o mesmo problema no seu tratamento dos limites de tempo estruturais da tragédia conforme o exigido pelo uso da sua Unidade de Ação.”<sup>172</sup>

Não seria exagero afirmar que, devido também a sua idade, a *Poética* é um texto que assumiu diferentes níveis de complexidade ao longo dos séculos. Muitos intérpretes deram às observações de Aristóteles uma prescrição que certamente escapa a seus objetivos iniciais. Ele não diz nas entrelinhas da *Poética* “escrevam assim”. Ele simplesmente diz “observo que meus contemporâneos escrevem assim”. A regra das três unidades (tempo, lugar e ação), por exemplo, surgida com o classicismo, limitou — quando não castrou em muitos casos — a criação do drama e da poesia épica. Também a primeira crítica lançada sobre o romance burguês, e é natural que tenha sido assim, parte dos pressupostos da *Poética*. No entanto, dado seu caráter multiforme e sua recusa a padrões monolíticos, aspectos positiva ou negativamente arraigados nos indivíduos que vivenciaram as transformações da revolução de

---

<sup>171</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 205.

<sup>172</sup> MENDILOW, op. cit., p. 18.

1789, a narrativa dos séculos XVIII e XIX pôde se esquivar do normativismo clássico e desenvolver-se mais livremente.

Desse modo, pouco nos interessam, para as especulações sobre o conto e o romance, as famosas unidades dramáticas, mesmo a que se reporta diretamente ao tempo. Antes disso, teremos mais proveito em avaliar o conceito de ação implícito na *Poética*, que é muito amplo.

Tanto a tragédia quanto a epopéia realizam-se com base no mesmo princípio, a *mimesis praxeos*, ou seja, a representação das ações humanas, mais comumente designada pela palavra *imitação*. Como assinalado na citação acima, essa imitação ganha vida de modo diverso em cada um dos gêneros. Se na tragédia se configura a partir do discurso direto (atuação dos atores), na epopéia isso ocorre por via do discurso indireto (narração). Nos dois casos, porém, o conceito de ação abrange tanto a matéria prima da atividade mimética quanto o seu produto manufaturado.

Em outras palavras, a ação aristotélica significa não apenas a atividade humana passível de imitação, “já repertoriada nas histórias (*mythoi*) correntes entre os gregos”, mas também “o ponto de chegada dessa mesma atividade, a ação representada na unidade de uma obra trágica ou épica.”<sup>173</sup> Uma vez que o tempo se comporta diferenciadamente numa e noutra ponta da *mimesis*, deparamos com o problema de Aristóteles não ter dado importância ao assunto.

Resgataremos, então, os conceitos de *fábula* e *trama*, de Tomachevski, ou então os de *história* e *enredo*, de Forster — há vários nomes para as mesmas coisas —, no intuito de adquirirmos uma compreensão maior da questão. São justamente as discrepâncias entre o tempo da fábula, com suas sucessão e dimensão episódicas, e o da trama, com sua totalidade temporal e suas seqüências de enunciados, que fornecerão subsídios para uma discussão mais próxima da arte de escrever histórias.

Antes de nos concentrarmos nas diferenças temporais entre a fábula e a trama, todavia, é importante assinalar que cada gênero literário contém uma especificidade temporal. Raul Castagnino, de forma bastante simples e direta, auxilia na compreensão do tema quando disserta sobre a lírica e procura separá-la, com base na categoria tempo, dos demais gêneros:

A pureza lírica refulge como o relâmpago. Pretender estendê-la exige apelar para apoios retóricos impuros. A épica aponta para o passado; seu

---

<sup>173</sup> NUNES, op. cit., p. 7.



procedimento natural é a evocação. A dramática parte do aqui e agora e encadeia situações para o futuro: a representação, seu procedimento congênito, é desenvolvimento em futuridade.<sup>174</sup>

Nisso é apoiado por muitos outros teóricos, inclusive por Benedito Nunes, ainda mais específico:

O épico e o dramático se aproximam do ponto de vista do tempo, porque ambos, dentro da diferença modal que os distingue, nos colocam sempre diante de eventos, relativamente aos quais, como agentes ou pacientes, os personagens da obra se situam. Esse teor objetivo, que lhes é comum, separa-os da lírica, inconcebível sem a tonalidade afetiva, que incorpora os eventos às vivências de um Eu, e sem o ritmo, que incorpora as vivências ao livre jogo das significações, graças ao qual se opera o retorno reflexivo da linguagem sobre si mesma.<sup>175</sup>

Diferentemente da lírica, o épico e o dramático, cada qual à sua maneira, permitem-nos vivenciar um tempo ligado a contínuos fluxos de ação que os une de forma inequívoca aos acontecimentos sobre os quais se realizam. O interessante é que esses fluxos de ação estão intimamente ligados à linguagem, a essência ou, num termo mais bem colocado, o *medium* da literatura.

Mas como caracterizar esse *medium*? A melhor forma, ao que parece, é recuperar a discussão sobre artes temporais e artes espaciais. Assim como outros que se dedicaram à equação tempo/literatura, Mendilow releu o *Laocoon* de Lessing, que “fez uma valiosa distinção entre duas categorias de arte: aquelas baseadas na coexistência no espaço, e aquelas baseadas na consecutividade no tempo.”<sup>176</sup> Enquanto as primeiras se ocupam de representar objetos estáticos — pintura, escultura, arquitetura —, as últimas se concentram nos corpos em movimento, que evoluem seqüencialmente — música, literatura.

Essa distinção, entretanto, não deve ser demasiadamente rígida. Assim como uma pintura pode representar movimento, um poema também pode “pintar com palavras” e representar uma situação estática. Além do mais, se levarmos em conta o papel do receptor da obra de arte, que utiliza seus sentidos na captação da mensagem, as definições tornam-se ainda mais híbridas. Se lanço meu olhar sobre uma escultura, passeio da direita para a esquerda, de cima para baixo, aleatoriamente, absorvendo a imagem aos poucos, visto que a

---

<sup>174</sup> CASTAGNINO, Raul H. *Tempo e expressão literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1970, p. 39.

<sup>175</sup> NUNES, op. cit., p. 8.

<sup>176</sup> MENDILOW, op. cit., p. 26.

apreensão em sua totalidade é uma ilusão, e doto minha fruição de um sentido temporal. Do mesmo modo, a recepção da música ou da literatura mantém exigências de espacialidade, e isso se torna evidente, por exemplo, na leitura de um poema concreto.

Dada essa mútua permeabilidade, pode-se adotar, como critério distintivo, o da dominância do tempo na música e na literatura; o que significa dizer que, quando o espaço é dominante, a temporalidade é virtual, e que, quando o tempo é dominante, a espacialidade é virtual.<sup>177</sup>

Quanto ao *medium* literário, a linguagem que possibilita a materialização da obra, em especial a que possui raízes épicas, é possível afirmar, dadas as considerações acima, que ele possui uma natureza essencialmente narrativa. Se volto a lançar meus olhos sobre a escultura, guio-os sem nenhum método aparente, conforme minha vontade, na direção que escolher. Se, porém, atiro-me à leitura de contos e romances, sou levado a uma direção precisa, num encadeamento de ordem temporal.

É nesse ponto que reencontramos a fábula e a trama, sendo que na última o fator tempo, assim como outros componentes narrativos, é ajustado a pretexto de se construir uma intriga, um enredo. Esse ajustamento causará efeitos no leitor, que estará diante de uma peça de fruição.

Em particular no romance tais efeitos prestam-se mais prontamente à exploração por parte do escritor. Em verdade, pode não ser ousado demais afirmar que há poucos experimentos maiores na sua forma ou nas várias convenções que a embasam que não tenham sido afetados poderosamente pelo conhecimento consciente ou intuitivo por parte do autor de novas possibilidades temporais na técnica, e pela conseqüente exploração delas.<sup>178</sup>

A que Mendilow se refere com a expressão “possibilidades temporais na técnica”? Antes de defini-las ou descrevê-las detalhadamente, ele mais uma vez insiste nas diferenças cronológicas da narrativa. Ao menos dois tempos estão envolvidos nas obras de teor épico: o do leitor e o da história. “É, sem dúvida, no plano da história que o tempo na obra literária é outro que não o real.”<sup>179</sup> O tempo do discurso, devido a sua condição seqüencial, é marcado

---

<sup>177</sup> NUNES, op. cit., p. 11.

<sup>178</sup> MENDILOW, op. cit., p. 33.

<sup>179</sup> NUNES, op. cit., p. 27.

pela linearidade, como já foi frisado, algo que não se dá com a pluridimensionalidade do tempo da história, que é interno à obra.

Conforme já visto no estudo da CENA e do PANORAMA, o tempo do discurso pode ser mais ou menos semelhante ao tempo da história. Igual, nunca. Gérard Genette admite um certo grau zero em que haveria a coincidência exata entre discurso e história, mas isso apenas para tornar possível a sua teoria das *anacronias*, já que “tal estado de referência é mais hipotético que real.”<sup>180</sup> Todo leitor sabe que 60 anos de vida cabem num conto de 30 linhas. Por outro lado, 60 páginas podem não ser suficientes para descrever tudo o que se passa na cabeça de um personagem durante os 30 segundos em que confere os números da loteria e descobre-se vencedor. Tudo vai depender do ritmo que o autor impor ao seu romance — respiração de elefante ou de gazela.

Além disso, num romance, os tempos se multiplicam de acordo com o número de personagens envolvidos. Os eventos podem ocorrer ordenada ou simultaneamente. O começo pode estar no fim; o fim, no começo. E esse jogo entre passado, presente e futuro às vezes é mais caótico e criativo do que se espera, daí algumas grandes descobertas no andamento da narrativa.

Quando se faz a seleção de acordo com o princípio da economia artística, isto é, quando a seleção é quantitativa, sendo escolhida com base no interesse inerente ou na contribuição de cada incidente para o enredo, o andamento é rápido. Quando a seleção é qualitativa, sendo escolhida em razão de ser típica daquilo que acontece na vida real, seja no plano da ação externa ou no plano de seqüências internas de sensação — impressões, pensamentos ou sentimentos, o andamento é vagaroso. O suspense e a esperança, quando satisfeitos dentro de um tempo razoável, estimulam a imaginação e fazem-na crescer, mas, quando adiados de modo pouco razoável, causam angústia e constrangimento. Novamente, onde os incidentes são numerosos em proporção à extensão do tratamento, o passo vai mais rápido; onde os incidentes são poucos, em especial se são tratados com densidade, o passo é retardado.<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> GENETTE, Gerard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, s/d, p. 34.

<sup>181</sup> MENDILOW, op. cit., p. 140-141.

## O retrospecto e a antecipação

Uma das primeiras providências que o escritor toma — consciente ou inconscientemente, isso não importa agora — para transformar uma fábula em trama é alterar a ordem temporal dos fatos narrados, o que implicará também uma diferença entre o conteúdo da história e a ordenação do discurso literário.

Entre as inúmeras novidades que Machado de Assis trouxe com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, está a inversão — nesse caso indubitavelmente consciente — dos acontecimentos que continuaram acesos na memória do defunto-autor, mesmo depois de sua morte. Ele avisa de antemão: “Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco.”<sup>182</sup> É provável que a narração das andanças e dos amores do cínico Brás não tivessem a metade da graça se contadas de frente para trás, nascimento, infância, juventude, maturidade, velhice, delírio e morte, conforme o trivial compasso da vida.

Não é demais afirmar que o mesmo vale para muitos outros romances. Por isso, para se compreender adequadamente um dos aspectos mais íntimos entre tempo e narrativa, faz-se necessário o estudo da natureza e dos propósitos dessas “desordenações”, mas agora não mais pensando somente em fábula e trama e sim em história e discurso.

Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou aquele indício indirecto.<sup>183</sup>

Esse confronto entre história e discurso é chamado por Gérard Genette de anacronias. Devido ao fato de que seu estudo se preocupe primordialmente com a obra de Marcel Proust, não seria estranho se alguém pensasse que as anacronias são uma conquista das vanguardas e do século XX. Antevendo tal confusão, o próprio Genette se apressa em advertir que as anacronias não remontam raridades e muito menos novidades, ao contrário, são “recursos tradicionais da narração literária.”<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Klick Editora, 1997, p. 17.

<sup>183</sup> GENETTE, op. cit., p. 33.

<sup>184</sup> Idem, *ibidem*, p. 35.

Basta que tomemos como exemplo um poema épico da antiguidade ou do classicismo. O início *in media res* seguido de um *flashback* explicativo, normalmente pela boca de um personagem, constitui-se numa das leis do gênero. Tal prática perdurou até o romance moderno e sem dúvida, aí sim podemos falar em século XX, radicalizou-se com alguns experimentos romanescos.

A primeira anacronia que logo ocorre ao escritor, ao analista ou até mesmo ao leitor, isso talvez porque seja muito recorrente na literatura ocidental, é a *analepse*, uma referência ao passado do enredo e do personagem, um passado muitas vezes localizado antes do início do discurso. Alguns contos, por exemplo, começam com enunciados semelhantes a este: “Depois de tudo que aconteceu, fui obrigado a fugir para a cidade grande.” Uma vez que a narrativa siga seu curso normal, sem parar para explicar através de diálogos ou lembranças o que foi esse “tudo que aconteceu”, teremos pelo menos um mistério, uma boa pergunta na cabeça do leitor, que provavelmente procurará a resposta até o fim do texto.

Modernamente, é quase certo que o conto terminará sem que essa resposta seja dada, ao menos sob via direta, exigindo do leitor uma colaboração imaginativa que servirá como ingresso para sua participação ativa no processo de leitura. O recurso, inclusive, é largamente utilizado na dramaturgia mais conceituada. Em *Rosmersholm*, por exemplo, de Henrik Ibsen, logo no início do primeiro ato encontramos Rebecca West sendo “provocada” por Dona Helseth, sua atenciosa serva, com referências a acontecimentos reais e simbólicos que seguramente ocorreram antes que as cortinas se abrissem. É certo que tal provocação não corre somente na direção da protagonista, mas também, e especialmente, na do público participante. De sua janela, sem se deixar ver, Rebecca avista um certo pastor (que só mais tarde descobriremos quem é) caminhando pela estrada do moinho. Donna Helseth a acompanha nessa espreita.

DONA HELSETH – Será que ele atravessará o pontilhão?

REBECCA – É justamente o que eu quero ver. (Depois de um momento). Não; deu a volta como no outro dia e vem subindo à beira da corrente. (Afastando-se da janela). Uma volta bem longa.

DONA HELSETH – Meu Deus! É verdade. Eu compreendo que lhe seja penoso atravessar esse pontilhão onde se deu a desgraça...

REBECCA – (Guardando seu trabalho). Em Rosmersholm as pessoas não esquecem facilmente os mortos.

DONA HELSETH – Quanto a isso, senhorita, eu acho melhor dizer que são os mortos que não se esquecem facilmente de Rosmersholm.

REBECCA – (Olhando-a). Os mortos?

DONA HELSETH – Sim. Parece que eles têm dificuldade em se separar das que deixam atrás deles.

REBECCA – Que é que lhe faz acreditar nisso?

DONA HELSETH – Eu creio que se não fosse assim, o cavalo branco não apareceria.

REBECCA – Diga-me, Dona Helseth, que vem a ser esse cavalo branco?

DONA HELSETH – Para que falar nisso? Eu sei que a senhorita não acredita nessas coisas.<sup>185</sup>

É uma fina estratégia de suspense, como se vê. Um punhado de analepses é jogado entre essas poucas palavras trocadas pelas duas mulheres, e a mente do espectador, como conseqüência, já tem com o que se ocupar no que compete ao desvendamento da trama. Por que o pastor se recusa a atravessar o pontilhão? Certamente porque uma desgraça ocorreu ali, mas... que desgraça foi essa? Por que a serva diz que são os mortos que não se esquecem facilmente de Rosmersholm? É provável que isso tenha algo a ver com o tal cavalo branco, mas... o que ele significa? Superstição? Assombração? Algum tormento criado pelo remorso dos personagens? Mesmo um autor tão “nobre” como Ibsen não se nega a utilizar esses recursos primários que, se bem dosados, são capazes de tornar qualquer enredo atraente e assim manter os pagantes em suas cadeiras até o fim do espetáculo.

Se a analepse se ergue sobre uma tentativa de recuo no tempo da história, parece lógico que a antecipação, que se chama *prolepse*, também exerce um papel crucial como técnica narrativa. A prolepse é muito usada de forma implícita, às vezes mesmo que o autor não a tenha planejado. Sempre que o personagem possui um objetivo, um norte a seguir, seu futuro já estará anunciado. É a chave do suspense.

As melhores, porém, são as explícitas, óbvio que apenas se bem dosadas, que podem ocupar qualquer posição ao longo do discurso. Se começo um conto assim — “Se eu soubesse que voltaria a compreender as coisas como de fato são, não teria saído ontem à noite. Nem ontem, nem nunca.” — meu objetivo deliberado é criar expectativas junto ao leitor. Quero envolvê-lo, prendê-lo, jogar com sua curiosidade e imaginação. É preciso tomar cuidado, entretanto. Recorrências afoitas à prolepse podem comprometer o foco narrativo estabelecido — o autor intruso, por exemplo, surge onde reinava a onisciência seletiva para avisar que o personagem “mal sabe o que lhe aguarda no fim do beco” — e acabar com a verossimilhança mínima da obra, sempre uma exigência do receptor.

---

<sup>185</sup> IBSEN, Henrik. *Seis Dramas*, parte 2. São Paulo: Escala, s/d, p. 11-12.

Alguns autores são especialistas na técnica da antecipação. Não é por nada que *Crônica de uma morte anunciada*, um dos melhores livros do nobel colombiano Gabriel Garcia Márquez, já na sua frase de abertura, tão simples, tão curta, coadunada à descrição do sonho do herói, deixa claro que a tragédia é iminente:

No dia em que o matariam, 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.<sup>186</sup>

O suspense e o mistério são normalmente conseguidos à custa de prolepses e analepses, isso se entendermos o suspense como uma projeção de ações futuras e o mistério como uma projeção de ações passadas. É salutar ter em conta que esses ingredientes não existem apenas no plano da história, mas também, e às vezes com a mesma força, no plano do próprio discurso, em especial porque não funcionam isoladamente.

Em outros termos, com analepses crio mistério na história e suspense no discurso. Já com prolepses o contrário se efetua: suspense na história e mistério no discurso. Às vezes o nível de elaboração temporal é tão sofisticado que, numa mesma sentença, a prolepse, a analepse e um complexo intercâmbio de mistério e suspense coexistem harmoniosamente. Novamente o exemplo será colhido em Garcia Márquez. Na abertura de *Cem anos de solidão* — abertura que, segundo consta, levou toda uma semana para ficar pronta — temos a antecipação de um retrospecto ou, para usar um termo técnico, uma prolepse analéptica:

Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo.<sup>187</sup>

Parece consenso nos manuais de teoria literária que, do mesmo modo como a analepse corresponde ao *flashback* cinematográfico, a prolepse seria uma espécie de versão escrita daquilo que os cineastas chamam de *flashforward*. Há um equívoco nessa aproximação, e gostaríamos de sugerir um entendimento distinto entre as duas técnicas, que naturalmente existem tanto no cinema quanto na literatura.

---

<sup>186</sup> MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Crônica de uma morte anunciada*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

<sup>187</sup> Idem. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Ainda que a analepse se molde à mesma idéia de retrospecto embutida no *flashback*, fato semelhante sucedendo com a antecipação da prolepse e do *flashforward*, essas estratégias narrativas possuem objetivos e efeitos variados. Podemos encarar a prolepse e a analepse como elementos configurativos de uma parcialidade cênica que quase sempre, nas grandes narrativas, serve de intróito ao *flashback* e ao *flashforward*, estes capazes de nos apresentar a totalidade da cena. Quando Adso de Melk especula sobre o passado de seu mentor, temos analepse, e tão-somente analepse por causa da imprecisão das referências. Sabemos que Guilherme de Baskerville possui muitas histórias a contar, mas é só. No que o protagonista finalmente se vê impelido a revelá-las, dando-nos a descobrir seus remorsos de inquisidor, aí sim temos *flashback*.

Se recorrermos ao cinema, encontraremos dois exemplos notáveis de dosagem entre parcialidade e totalidade cênicas. *Noite Americana* (*La nuit américaine*, 1973), de François Truffaut, analisa os bastidores e os percalços por que passa a produção de um filme cujo tema nunca nos é claramente delineado. O protagonista é o diretor, interpretado pelo próprio Truffaut, que se vê forçado a resolver os problemas que se abatem sobre o trabalho, de falhas técnicas ao desequilíbrio sentimental de atores e atrizes.

Nosso herói logicamente leva todo o seu cansaço para a cama, onde acompanhamos um sonho que, pelo visto, não sai de seu encaixo: um menino vestindo roupas antigas (seria o próprio diretor, na infância?) caminha pela rua de uma grande cidade, à noite. Tal cena, porque nos revela pouco e suscita mais perguntas que respostas, equivaleria, literariamente falando, à analepse. O fragmento de sonho se repete. Na parte final do filme, na terceira vez em que acompanhamos o sono do diretor, o menino avança para que enfim possamos compreender o que realmente se passou.

Com certa dificuldade, ele passa pelas grades das portas de um cinema e rouba o cartaz do filme que estava em exibição: *Cidadão Kane*, de Orson Welles. Exibida em sua totalidade, essa poética declaração de amor ao cinema — tema de *Noite Americana*, aliás — é o *flashback* que se seguiu a duas bem posicionadas analepses.

Totalmente oposto em sua temática e estilo de filmagem, *Era uma vez no oeste* (*Once upon a time in the west*, 1969), do italiano Sergio Leone, utiliza o mesmo expediente de duas analepses preparatórias para um poderoso *flashback* de encerramento. *Harmonica*, misterioso personagem interpretado por Charles Bronson, chega a uma nascente cidade do oeste americano para... fazer o quê? Isso ninguém sabe direito, ao menos até os últimos



momentos do filme, mas certamente há algo errado entre ele e Frank, o pistoleiro interpretado por Henry Fonda.

Nas duas ocasiões em que se encontram frente a frente, somos remetidos a uma breve e confusa cena que está armazenada na cabeça de *Harmonica*. Um homem sem identidade, porque a câmera, subjetiva, capta uma imagem fosca, caminha pelo deserto escaldante. São as analepses. Na seqüência final, pouco antes do duelo obrigatório, essa imagem volta à tona, mas agora de forma completa. Descobrimos que Frank, o homem que caminhava no deserto, matou o irmão de *Harmonica* com crueldade e covardia. É o *flashback*.

A contar pelo número de filmes que nos entediam com analepses e *flashbacks* inúteis, principalmente quando querem transmitir a idéia de um passado traumático que persegue o herói, algo bastante comum na ficção pós-Freud, podemos aprender com os mestres Truffaut e Leone que esse objetivo se consegue com três simples passos: duas analepses, um *flashback*, e mais nada. A primeira vez para mostrar que algo forte aconteceu. A segunda para indicar que o personagem não consegue se livrar desse “algo forte”. E a terceira, enfim, para esclarecer o que aconteceu.

Como o *medium* da literatura é diferente do cinema, torna-se inevitável o questionamento sobre a eficácia do processo acima descrito no romance. Pensando num viés prático, a resposta dependerá da extensão do texto, da quantidade de frases, orações e períodos que tornam possível a existência ordenada do discurso. Por outro lado, e agora dentro de um viés teórico, pela simples razão de que a ilusão de totalidade é maior na imagem do que na palavra, ainda mais na imagem em movimento, podemos tranqüilamente responder que não. Mesmo quando busca modelos narrativos no cinema, o que se tornou inevitável no século XX, a literatura acaba resignificando os métodos de exploração devido à maior facilidade que tem o discurso em fragmentar-se.

É o que se pode observar, por exemplo, numa novela de Patrícia Melo chamada *Acqua Toffana*<sup>188</sup>, narrada em primeira pessoa pela protagonista, uma hipocondríaca que apresenta sinais latentes da síndrome do pânico. Enquanto acompanha, pelos telejornais, os crimes do estrangulador da Lapa, rememora sua vida em comum com o namorado, Rubão, um técnico em filmagem televisiva. Todas as noites ele sai para trabalhar nas gravações de um antiquado programa de arte culinária. Ela espera acordada e, para passar o tempo, assiste a

---

<sup>188</sup> MELO, Patrícia. *Acqua Toffana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

filmes americanos dublados que passam na TV — indício de que sua história será contada em velocidade e estilo de cinematógrafo.

Com o tempo, por causa de uma série de fatos mal explicados, a narradora começa a suspeitar que seu namorado seja o estrangulador da Lapa. Ela conhece o passado traumático dele, que funciona, na novela, ou como delírio de uma mulher amedrontada, ou como origem do suposto comportamento violento de Rubão. Por isso, sem aviso, de vez em quando ela interrompe o curso dos seus pensamentos para inserir um conjunto de *insights* analépticos planejados para, progressivamente, formarem um grande e psicodélico *flashback*. Embora a lógica seja igual, ultrapassa em muito os três passos de Truffaut e Leone.

Rubão tem oito anos. Está sentado na poltrona, balança as pernas. Seus pés não alcançam o chão. A mãe aparece. Ela beija sua testa e diz: “Vamos, querido”.<sup>189</sup>

Nessa primeira incursão analéptica, somos levados à infância de Rubão. Há destaque para sua pouca idade e sua fragilidade — “seus pés não alcançam o chão.” A mãe ainda não tem contornos. Aparece não se sabe de onde, vestida não se sabe como, e o beijo que dá na testa do filho nos apresenta uma incógnita sobre seu significado sentimental. Não mais, porém, que a frase “vamos, querido”. Fora isso, que facilmente levará o leitor a conjecturar sobre o tom e a decência desse chamado, uma vez que, pela ótica da narradora, já tivemos a oportunidade de perceber como o personagem é estranho em sua vida adulta, não há maiores conflitos instalados. Por outro lado, é nítido que a verdade traumática sobre Rubão encontra-se no desvendamento dessa cena.

Rubão tem oito anos. Está sentado na poltrona, seus pés não alcançam o chão. A mãe aparece. Atrás dela, há um homem sem camisa, pés descalços. Rubão não tira os olhos da mãe. Ela beija sua testa e diz: “Vamos, querido”.<sup>190</sup>

O refrão com a idade e a fragilidade do menino se repete. A mãe aparece e, dessa vez, junto a ela, surge um homem seguramente íntimo à mulher — “sem camisa, pés descalços.” Quem será? É acrescido o detalhe de que Rubão não afasta seu olhar da mãe. A analepse se fecha também com um refrão que se repetirá até à totalização da cena em *flashback*: o beijo na testa e o “vamos, querido.”

---

<sup>189</sup> Idem, *ibidem*, p. 12.

<sup>190</sup> Idem, *ibidem*, p. 15.

Rubão tem oito anos. Seus pés não alcançam o chão.

Fica balançando as pernas finas, sentado na poltrona, esperando. A mãe aparece, ágil, decidida, as duas mãos ajeitando o cabelo. Atrás dela há um homem sem camisa, pés descalços. Lobo. Ele tenta segurá-la, palavras e garras. Ela se assusta e o empurra. Rubão chora. Ela beija sua testa e diz: “Vamos, querido”.<sup>191</sup>

Agora o conflito já está definitivamente de pé. De novo a idade e a fragilidade de Rubão, mas agora com um reforço no segundo item, importante para a força dramática do momento: “balançando as pernas finas, sentado na poltrona, esperando.” A mãe aparece mais nítida, é “ágil, decidida”, e com um toque de sensualidade dado pelas “duas mãos ajeitando o cabelo.” O homem sem camisa também se mostra em seu temperamento e intenções. Podemos ouvir os primeiros gritos, há palavras, há garras, a cena ganha movimento. Lobo — seria o nome do homem ou uma metáfora inesperada que lampeja na mente do pequeno Rubão? Sua fragilidade é aprofundada com o choro que lhe escapa durante o beijo na testa e o “vamos, querido”.

Rubão tem oito anos. Seus pés não alcançam o chão. Balança as pernas, o sol cruzando o céu. Geralmente ouve gargalhadas, suspiros, poemas. Hoje não. Gritos, cala-boca, um som seco de tapa. A mãe aparece, ágil, decidida, as duas mãos ajeitando o cabelo. Aproveita o espelho da sala e retoca o batom. Está nervosa. Atrás dela há um homem sem camisa, pés descalços, lobo. Dentes. Ele tenta segurá-la, palavras e garras. Vagabunda. Ela se assusta e o empurra. Vagabunda. O homem cai e bate a cabeça na quina do sofá. Sangra. Não reage aos tapas. Ele morreu. Rubão chora. Ela beija sua testa e diz apavorada: “Vamos, querido”.<sup>192</sup>

Dez páginas adiante, voltamos ao passado de Rubão. Há um recuo temporal também dentro da cena, indicando, com o auxílio do advérbio “geralmente”, que aquele lugar e aqueles encontros de sua mãe eram costumeiros e harmoniosos — “gargalhadas, suspiros, poemas”. Imediatamente no período seguinte a ação é singularizada. Hoje está acontecendo algo diferente, gritos, discussão, sons de confronto físico. A mãe, que já sabemos ágil e decidida, que se revela em sua sensualidade ao ajeitar o cabelo, revela-se também em sua vaidade ao aproveitar o espelho da sala, mesmo nervosa, para retocar o batom. Ou, por outra, em vez de vaidosa, estivesse apenas querendo ganhar tempo, ou ainda provocar o amante. A cena fica mais longa conforme adquire mais nitidez. O homem, lobo — agora sabemos, por

---

<sup>191</sup> Idem, *ibidem*, p. 25.

<sup>192</sup> Idem, *ibidem*, p. 35.

causa da inicial minúscula, que não é um nome, é uma metáfora —, mostra-se mais violento, xinga, tenta agarrar a mulher, que reage. Sua morte, pelo menos é o que parece por enquanto, constrói um novo comportamento para a mãe. Entre o beijo na testa do filho e o “vamos, querido”, fica dito que ela está apavorada.

Rubão tem oito anos. A mãe aparece, espelho e batom. Atrás dela há um lobo. Dentes. Palavras e garras para segurá-la nas grades, em vão. Vagabunda. Ela se assusta e o empurra. Vigarista. O homem cai. Cabeça, sofá, quina, sangue. Morreu porra nenhuma. Vagabunda. As mãos grossas envolvem o pescoço da mulher. Bloqueio pulmonar. Vagabunda. Rubão chora. Queria que tudo fosse igual aos outros dias, ela beijando sua testa e dizendo: “Vamos, querido”.<sup>193</sup>

A analepse volta com alguns acréscimos e correções, visto que a perspectiva, embora imaginada pela narradora, pertence ao menino Rubão. Num rápido encadeamento enumerativo e altamente visual devido à utilização de substantivos prenes de significado desde os *insights* anteriores — espelho, batom, lobo, sofá, quina, sangue —, há inicialmente uma repetição de tudo que já sabemos. Mas, de repente, descobrimos que o homem “morreu porra nenhuma”. Ele se levanta e começa a estrangular a mãe. Será que é ela que vai morrer?

Rubão, oito anos, pernas, sol. A mãe aparece. Espelho e batom. Atrás dela há um lobo. Dentes. Vagabunda. As mãos grossas envolvem o pescoço da mulher. Bloqueio pulmonar. Vagabunda. Amante. Lobo, dentes, quer estrangulá-la. Quer sexo. Quer morte. Quer sangue. Rubão chora. Gostaria que a mãe pegasse sua mão e o tirasse dali: “Vamos, querido”.<sup>194</sup>

Nessa sexta incursão analéptica, não há nenhuma nova informação sobre o passado traumático do personagem. A técnica de enumeração taquigráfica e a pontuação martelada dão ritmo ao entrecho. A mãe continua em apuros, e Rubão, chorando, não sabe, assim como nós leitores, se ela escapará com vida.

Rubão, oito. A mãe aparece. Batom. Vagabunda. Atrás dela há um lobo. Dentes. Vagabunda. Luta. Mãos envolvem o pescoço da vagabunda. Bloqueio da ventilação pulmonar. Lobo, amante, dentes, quer estrangulá-la. Quer sexo. Quer morte. Vigarista. Ela sofre, taquicardia e hiperventilação. Rubão se lembra do revólver que costuma admirar na gaveta da escrivaninha. Pistola Le Français. Oito tiros. Um na cabeça, quatro no coração do lobo, tio, dentes e sangue. A mãe aspira o ar como quem quer engolir o mundo. Rubão chora. Queria que a mãe voltasse com ele para

---

<sup>193</sup> Idem, *ibidem*, p. 40.

<sup>194</sup> Idem, *ibidem*, p. 45.

casa, de mãos dadas, nunca mais aquele lobo, dentes, amante, sangue e vísceras cobrindo o tapete. “Vamos, querido”.<sup>195</sup>

De novo as enumerações ritmadas para repetir o que já conhecemos da cena trágica. Até que repentinamente, mais ou menos na metade do parágrafo, Rubão se lembra do revólver que, sabe, está na gaveta da escrivaninha. É uma pistola, na verdade, possui marca e oito tiros. “Um na cabeça, quatro no coração do lobo, tio, dentes e sangue.” O que quer dizer isso? Que o menino matou o homem, e que esse homem, numa informação dada quase por acaso, sutilmente, é seu tio? Sim, ao que tudo indica. Rubão salvou a mãe, que “aspira o ar como quem quer engolir o mundo.” Ele deseja que tudo seja como antes. Mas será que o beijo na testa e o “vamos, querido” voltará a se repetir?

Rubão, oito. Mãe, lobo, luta. Vagabunda. Mãos grossas no pescoço do batom. Bloqueio pulmonar. Vigarista. Rubão pega o revólver, calibre seis vírgula trinta e cinco, oito tiros, cinco no lobo. A mãe volta à tona, quer o ar que do mundo inteiro. Pistola Le Français. Rubão não quer. Não gosta. Aperta o gatilho três vezes, três vezes acerta a mãe, ágil, bonita, vagabunda. Três balas no coração. Rubão telefona para o pai. O pai chega, vê todo aquele sangue e pergunta por que o filho não foi à aula de inglês. Não havia aula de inglês. Não foi preciso dizer isso, o pai entendeu que Rubão acobertava as tardes da mãe, com mentiras de inglês, esgrima e aulas de redação. Vagabunda. A polícia chegou. O pai de Rubão disse que matou a mulher vagabunda batom bonita em defesa da honra. Matou também o irmão lobo vigarista em legítima defesa. Entregou Rubão para a avó, passou cinco anos na cadeia, saiu por bom comportamento. Nunca mais falou uma só palavra com Rubão. Não tinha ódio do filho. Não tinha nada.<sup>196</sup>

E enfim se conclui a cadeia de analepses, todas incompletas e instigantes, com a totalidade da cena oferecida pelo *flashback* do último fragmento. Patrícia Melo se vale de um recurso consagrado pelo cinema, como vimos em Truffaut e Leone, mas adaptando-o às necessidades da linguagem literária através de uma maior reiteração e do uso sistematizado do fragmento. Novas enumerações, nova visualização com o uso de substantivos, mas agora com problemas propositais de ordenação para indicar o choque do momento e a confusa memória de Rubão: “mãos grossas no pescoço do batom.” Desconcertado, o menino mata também sua mãe ágil e bonita, que agora lhe aparece com um qualificativo encontrado na atmosfera da cena: vagabunda. Surge então um novo personagem, o pai, que descobre tudo e assume a culpa do filho, com quem nunca mais trocará “uma só palavra”.

---

<sup>195</sup> Idem, *ibidem*, p. 49.

<sup>196</sup> Idem, *ibidem*, p. 63.

## O problema da duração

É o próprio Gérard Genette quem adverte que são muito maiores as dificuldades no estudo do tempo a propósito da *duração* que uma narrativa pode ter. Quando se cogita a ordem dos acontecimentos narrados, se estão dispostos linearmente ou se a linearidade foi quebrada em proveito de recursos como a analepse e a prolepse, o *flashback* e o *flashforward*, podemos transpor, sem prejuízo, o plano temporal da história para o plano espacial do texto.

Por outro lado, “confrontar a ‘duração’ de uma narrativa à da história que conta é uma operação mais escabrosa, pela simples razão de que por nada se pode medir a duração de uma narrativa.”<sup>197</sup> Podemos estipular em minutos e segundos o tempo de uma música, de um filme ou até mesmo, com uma flexibilidade maior, de uma encenação teatral, mas não podemos fazê-lo com o ato da leitura, que naturalmente varia de pessoa para pessoa e é submetido a uma série de ajustamentos de ordem prática (tempo disponível do leitor, maior ou menor interesse, interrupções, distração etc.).

Já foi dito atrás que um acontecimento de, digamos, cinco minutos, pode ser relatado com cinquenta páginas e vice-versa. Falta acrescentar, porém, que, mesmo quando isso ocorre, ou seja, quase sempre, o leitor não perde de vista a velocidade ou a lentidão condicionadas pelo discurso. “Quando o tempo *imaginário* curto não perde a sua brevidade no discurso longo, nem o tempo imaginário longo se encurta no discurso breve, é porque a brevidade daquele se combinou com a rapidez, e o alongado desse último com a lentidão dos acontecimentos selecionados.”<sup>198</sup> Essa magia — pois não existe outro termo para denominar o fenômeno — que acompanha a arte de contar histórias não se submete a medidas e a quantidades. Como estudá-la, então?

Mais do que nunca, segundo Genette, é preciso recorrermos ao conceito de isocronia, isto é, a equivalência hipotética entre o tempo da história e o tempo do discurso. Hipotética porque é impossível, mesmo numa cena dialogada sem elipses ou intervenções do narrador, que se tenha uma igualdade rigorosa entre o tempo imaginário e o tempo da leitura.

Se é fácil imaginar uma narrativa plenamente linear e sem anacronias, o mesmo não se dá com o caso da anisocronia, ou seja, “sem a diferença proporcional entre as escalas distintas de duração, a dos acontecimentos projetados e a do fluxo discursivo, que se

---

<sup>197</sup> GENETTE, op. cit., p. 85-86.

<sup>198</sup> NUNES, op. cit., p. 33.

manifesta por uma diferença de *andamento*.”<sup>199</sup> Assim, deve-se utilizar esse entendimento para explorarmos as estratégias de duração e sua tipologia mínima de figuras: cena, panorama (sumário), alongamento, pausa e elipse.

Embora já se tenha falado em detalhes da cena e do panorama nos capítulos acerca do foco narrativo, é necessário salientar sua importância também no viés temporal da narrativa. Se situarmos a cena no ponto mais próximo ao grau zero idealizado por Genette, será bastante didático afastar-se desse ponto em direção a um panorama feito de generalidades ou, pelo inverso, a um alongamento coalhado de minúcias.

O panorama ou “a narração em alguns parágrafos ou algumas páginas de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de acção ou de palavras”<sup>200</sup> é um recurso freqüentemente usado para preencher os interstícios temporais que sobram entre uma cena e outra. O pretérito imperfeito é o tempo verbal que melhor caracteriza o panorama, mas isso não é uma regra, apenas uma constatação observável na leitura dos mais diversos tipos de contos e romances.

Às vezes, em narrativas ligeiras e feitas para o consumo sem grandes doses de reflexão, como é o caso da maioria das novelas de detetive, o panorama é utilizado para *resumir* os lances sempre vertiginosos pelos quais passou o herói e situar o leitor no raciocínio do enigma proposto. Dentre as muitas dezenas de livros que Georges Simenon dedicou ao Comissário Maigret, escolhemos ao acaso, para exemplificação, *O Louco de Bergerac*, publicado pela primeira vez na França em 1931.

Inúmeros são os fatos relatados nos dois capítulos iniciais, com poucos detalhes e praticamente nenhuma explicação, de modo que, para situar o leitor — e talvez o escritor, visto que Simenon, segundo consta, não relia seus datiloscritos — no princípio do terceiro capítulo é feito um breve e seco inventário do que se passou até então:

Maigret partira de Paris na terça-feira à tarde. À noite levava um tiro nas proximidades de Bergerac. Passou no hospital quinta e sexta-feira. No sábado, sua mulher chegou da Alsácia e Maigret instalou-se com ela no grande quarto do primeiro andar, no Hotel d'Angleterre.<sup>201</sup>

A cena, por sua vez, como já foi frisado, molda-se num espectro textual que aproxima sobremaneira o tempo da leitura do tempo imaginário da história. Para prová-lo,

---

<sup>199</sup> Idem, *ibidem*, p. 34.

<sup>200</sup> GENETTE, op. cit., p. 95.

<sup>201</sup> SIMENON, Georges. *O Louco de Bergerac*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

bastaria recorrer a qualquer conto de Luiz Vilela ou de Luis Fernando Veríssimo onde o diálogo funciona como único expediente narrativo, sem auxílio do narrador ou de verbos do gênero “disse”, “exclamou”, “respondeu”, o que sem dúvida configura o método dramático de Norman Friedman.

Nessa avaliação, porém, é preciso cautela. Mesmo um texto dessa natureza, a exemplo do que se pode notar no cinema ou no teatro, é incapaz de transmitir com precisão as pausas, as hesitações ou o atropelamento de palavras promovido pelos personagens. Além disso, quando conta com a presença do narrador, em especial de um narrador que entra e sai da cabeça dos personagens à exaustão, a cena pode ser infinitamente detalhada e, quanto mais detalhada, mas distante do hipotético grau zero e mais próxima do que se convencionou chamar alongamento.

Ao contrário do que normalmente se divulga, o alongamento cênico não ocorre apenas quando o narrador habita a mente do protagonista e permite que seus pensamentos, em esguichos ininterruptos, assumam as rédeas do discurso. Às vezes é na tentativa de se retratar ações físicas com veracidade que o alongamento se faz mais necessário.

*Calor*, romance do tipo best-seller escrito por William Goldman, possui um bom exemplo dessa tendência. O fato de o autor ser também roteirista de cinema diz muito quando se trata do emprego de uma técnica como a seguinte. Sem dispor do som e da imagem para colocar seu herói em ação — Nick Escalante, que enfrenta sozinho um grupo de *bad guys* no quarto de um hotel em Las Vegas —, pinta obsessivamente os detalhes da cena, com todos os golpes e perícia do mocinho, dividindo-a em dezoito *longos* segundos, dos quais transcrevo o primeiro:

Sem que nada tivesse se alterado, o primeiro segundo começou a transcorrer. Só que, afora Escalante, ninguém sabia. Com a cabeça inclinada para a esquerda, sentado atrás da mesa que estava a uns cinco metros de distância, DeMarco assistia com interesse. Kinlaw, quase colado às costas do adversário, levou a mão à arma. Na frente, Tiel fazia o mesmo quando ouviu um ruído inesperado — um gemido, sem dúvida emitido por Kinlaw, uns dois metros atrás dele. A causa do ruído fora esta: Escalante, mirando e atingindo o joelho esquerdo de Kinlaw, dera um chute para trás com sua bota de jacaré. Além de pesada, a bota possuía uma placa de metal recobrimo o salto. Escalante sabia que aconteceriam duas coisas depois do ruído produzido pelo salto de metal: Kinlaw soltaria um grito (mas só no terceiro segundo) e seu joelho estaria quebrado.<sup>202</sup>

---

<sup>202</sup> GOLDMAN, William. *Calor*. São Paulo: Best Seller, 1985.



A pausa está diretamente ligada às descrições que aqui e ali permeiam a narrativa, em situações onde o tempo da história pára enquanto o do discurso prossegue livremente. Pode ser pequena, média ou grande, pode ocupar uma linha, um parágrafo, um capítulo ou mesmo, em experiências romanescas extremas, todo um livro. Recebeu muita atenção durante o período realista/naturalista, que visava a apreender a realidade de forma exata (como se isso fosse possível), mas mesmo com o advento das vanguardas e do século XX, quando a arte romanesca deu uma guinada rumo ao vago e pouco a pouco abriu mão dos quadros estáticos devido talvez ao avanço do cinema, a descrição é utilizada como componente necessário e muitas vezes criativo.

Pertinente a isso, Umberto Eco<sup>203</sup> chama a atenção para o perigo do *salgarismo* nos romances que valorizam o enredo, mormente nos de tendência histórica, fazendo referência ao escritor italiano Emilio Salgari (1862-1911), que se tornou famoso por publicar histórias de aventuras envolvendo piratas e paisagens exóticas. O herói de Salgari encontra-se em sérios apuros. É perseguido selva adentro por uma tribo de indóceis canibais. No fundo do vale, fica encurralado contra uma espécie rara de seringueira. No instante nevrálgico da ação, quando todos nos perguntamos que milagres o herói fará para escapar com vida, a narrativa (tempo da história) é brutalmente interrompida para recebermos uma lição enciclopédica (tempo do discurso) sobre a aparência e as propriedades... da seringueira. Certamente temos aí um interessante modelo de suspense, mas que, segundo Eco, não funcionará direito por ser forçado e irritadiço.

Quando a pausa descritiva trabalha integrada ao resto da narrativa e não como um corpo estranho que de repente cai no entrecho para interromper o fluxo da ação, os resultados serão indubitavelmente mais positivos. Esclarecedor, nesse sentido, é o ensaio que Georg Lukács publicou sob uma pergunta bastante objetiva: *Narrar ou descrever?*<sup>204</sup> Compara a descrição de uma corrida de cavalos presente em *Naná*, de Zola, com a descrição de uma outra corrida de cavalos presente em *Ana Karenina*, de Tolstoi. Embora Lukács veja a descrição de Zola como “uma pequena monografia sobre a moderna corrida de trote”<sup>205</sup>, o que atesta o virtuosismo literário do romancista francês, considera muito tênues as ligações dessa pausa com as intrigas que correm no romance. Essas ligações certamente absolvem Zola do

---

<sup>203</sup> ECO, op. cit.

<sup>204</sup> LUKÁCS, Georg. *Narrar ou descrever?* In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

<sup>205</sup> Idem, *ibidem*, p. 43.

simples salgarismo, mas são incapazes de, sozinhas, tornarem a compendiosa corrida um braço natural da narrativa.

Por outro lado, “a corrida de cavalos de *Ana Karenina* é o ponto crucial de um grande drama.”<sup>206</sup> A corrida é uma espécie de marco divisor na vida de todos os principais personagens do romance. Quando Wronski, o amante de Ana, prepara-se para largar sobre seu cavalo e sofrer uma queda logo depois, já sabe que ela está grávida. Na platéia, Ana se abala com os possíveis ferimentos de Wronski, e é observada nesse abalo pelo esposo Karenin, que começa a compreender tudo. Mais tarde, em casa, marido e mulher passarão por uma conversa decisiva, durante a qual Ana admitirá que ama outro homem. Mais que um simples quadro descritivo, a corrida de Tolstoi e todos os seus detalhes dramáticos sem dúvida atuam como um ponto de virada no enredo.

E o foco narrativo, para isso, possui importância capital:

As finalidades completamente diversas a que atendem as cenas dos dois romances se refletem em toda a exposição. Em Zola, a corrida é descrita do ponto de vista do espectador; em Tolstoi, é narrada do ponto de vista do participante.<sup>207</sup>

Resta-nos ainda comentar a elipse. Se na pausa o tempo da história pára para o do discurso continuar, na elipse o tempo do discurso é que é anulado, e não simplesmente congelado, enquanto o da história avança dinamicamente. “Equivalente ao corte na linguagem cinematográfica, a *elipse* é um curto-circuito.”<sup>208</sup> São inúmeros os romances que sustentam o interesse do leitor em cima de acontecimentos centrais cuidadosamente suprimidos. É o que faz Norman Mailer, por exemplo, em *Os machões não dançam*<sup>209</sup>.

O primeiro capítulo abre com o despertar do escritor Timothy Madden — ex-pugilista, ex-barman, ex-motorista, ex-presidiário — no vigésimo quarto dia depois de ser abandonado pela esposa, a rica, insinuante e misteriosa Patty Lareine. Tim está mal, não consegue escrever um parágrafo decente, voltou a fumar e, por causa do cigarro, freqüentemente sente vontade de vomitar. À noite, como praxe, dirige-se ao *Widow's Walk*,

---

<sup>206</sup> Idem, *ibidem*, p. 44.

<sup>207</sup> Idem, *ibidem*, p. 44.

<sup>208</sup> NUNES, op. cit., p. 35.

<sup>209</sup> MAILER, Norman. *Os machões não dançam*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.

bar-restaurante perdido em Provincetown, Cape Cod, região de veraneio que no momento, outono, encontra-se praticamente deserta.

No bar, conhece um casal de WASPs que lhe desperta sentimentos difusos entre a atração e a repugnância. Ele, Loonie Pangborn, era um advogado trajando tweed, do tipo acostumado a ter dinheiro que procria dinheiro enquanto tranqüilamente dorme entre lençóis de seda. Ela, Jessica Pond, incrivelmente parecida com a ex-mulher de Tim, falava “com voz muito alta e cheia de segurança, como se pudesse medir até a última gota a quantidade de sexo sobre o qual estava sentada.”<sup>210</sup>

Os três conversam e bebem muito. Tim entretém o casal contando uma sórdida história de sexo, herança e depravação familiar — o que, logicamente, será retomado no deslindamento posterior da trama. Num determinado instante, Tim chega a pensar que poderia facilmente eliminar os dois, uma vez que saíram de viagem sozinhos, sem avisar ninguém, e, por capricho da sensual Jessica Pond, desviaram-se da rota estabelecida.

E então, será que alguém em Widow’s Walk ia se lembrar de seus rostos? Mesmo que sim, a Polícia teria de supor, dada a localização do carro, que haviam voltado a Boston, onde encontraram seu fim. Demorei-me pensando nesse ótimo cenário, apreciei mais minha bebida, desfrutando o poder que possuía sobre eles por ser capaz desses pensamentos e foi aí... exatamente aí... que perdi o resto da noite. De manhã, não consegui juntar tudo satisfatoriamente.<sup>211</sup>

Aos poucos, no dia seguinte, Tim vai descobrindo que coisas estranhas e abomináveis aconteceram naquela noite, enquanto ficou “fora do ar”. Logo ao acordar, descobre que alguém fez uma tatuagem no seu braço direito. O interior de seu carro está banhado em sangue. No local onde escondia sua reserva de maconha, encontra uma cabeça decepada. Jessica Pond? Sua ex-mulher, Patty Lareine? Mais algumas horas e o corpo de Pangborn, o advogado-tweed, aparece no porta-malas de um automóvel. Será que foi Tim quem fez tudo isso? Será que estão tentando armar para cima dele?

O resto do romance tratará de reconstruir, com malícia, subentendidos e equívocos, tudo o que ficou convenientemente ofuscado por essa elipse montada logo no fim do primeiro capítulo.

---

<sup>210</sup> Idem, *ibidem*, p. 22.

<sup>211</sup> Idem, *ibidem*, p. 32-33.

## O tempo em movimento

Se é verdade que o conto e o romance praticados no século XX deixaram-se influenciados pela linguagem cinematográfica, não se pode negar que também o cinema teve e tem na literatura, além de uma fonte abundante de matéria-prima, um modelo inspirador de novas estruturas narrativas, mormente no que compete à temporalização da fábula. Durante a infância da chamada sétima arte, enquanto roteiristas e diretores, debruçados sobre textos clássicos, buscavam soluções estéticas para os inúmeros problemas surgidos nos processos de adaptação, muitos escritores, alguns cautelosamente, outros arriscando-se ao exagero — Antônio de Alcântara Machado<sup>212</sup>, talvez o melhor exemplo nacional —, apropriavam-se da gramática filmica para dar a suas ficções um impulso mais dinâmico e imagético.

Essa troca ainda é usual hoje em dia. É difícil encontrar um romance contemporâneo que não subverta a ordem dos acontecimentos, algumas vezes tão radicalmente que o enredo resultará em hermetismo, ao passo que o cinema e a televisão, mesmo em suas vertentes mais comerciais, de vez em quando se arriscam, ainda que com demasiada cautela, a nos oferecer uma cronologia ou um ritmo diferenciados. Parece válido citar algumas experiências marcantes. *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, vale-se da narrativa estereoscópica do conto em que se baseou<sup>213</sup> para relatar o mesmo fato por meio de várias focalizações diferentes. Esse arranjo temporal, que “rebobina” o filme para o mesmo episódio e para o mesmo horário e nos oferece ângulos visuais alternativos (ora temos o ponto de vista do marido, ora o da mulher, ora o do assaltante etc.), cobra uma participação mais ativa do fruidor, porque, além de forçá-lo a montar as peças do enredo (didaticamente sinalizadas, claro, já que ainda estávamos na época do preto e branco), exige dele que tire suas próprias conclusões a respeito do que “realmente” se passou na tela à sua frente.

Projetos semelhantes, e na mesma época, também foram realizados nos Estados Unidos. *Matar ou morrer* (1952), *western* de Fred Zinnemann, conta a história do xerife Will Kane, que acaba de se casar com uma bela jovem e se prepara para partir para o campo e levar uma vida tranqüila. Às 10h 40min, porém, recebe a notícia fatal: Frank Miller, o facínora que há alguns anos jogou na prisão, está voltando no trem do meio-dia e pretende se vingar. Daí

---

<sup>212</sup> Em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, como em outros livros do autor, podemos observar a técnica cinematográfica usada em todos os contos. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

<sup>213</sup> AKUTAGAWA, Ryunosuke. *Dentro do Bosque*. In: *Os 100 Melhores Contos de Crime e Mistério da Literatura Universal*. Org. Flávio Moreira da Costa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

para frente o filme corre em tempo real, ou seja, os 80 minutos durante os quais Will perambula atrás de ajuda e se prepara para o pior são os mesmos que o espectador gasta para acompanhar a ação. Impossível na narrativa escrita, a similaridade entre o tempo da história e o tempo do fruidor pode se dar com certa tranqüilidade, ainda que com uma série de subterfúgios e truques convenientes, na narrativa fílmica. O modelo de *Matar ou morrer* passou a ser repetido desde então, caso da série televisiva *24 horas*, o mesmo ocorrendo com o de *Rashomon*, como se pode observar, por exemplo, na parte final de *Jackie Brown* (1997), de Quentin Tarantino.

Discípulo confesso de Alfred Hitchcock, até hoje Brian de Palma segue os parâmetros temporais que estabeleceu nos seus primeiros filmes, ao ponto de podermos afirmar, sem medo de erro, que seu inconfundível estilo, antes de estar ligado a temas ou a outras noções narrativas, está nesse tratamento particular que dá ao tempo. Os longos planos-sequência, as tomadas em câmera lenta para marcar o clímax e o *split-screen* são recursos encontrados tanto em *Carrie, a estranha* (1976) quanto em *Vestida para matar* (1980), *A Fogueira das Vaidades* (1990), *O Pagamento Final* (1993) e *Olhos de Serpente* (1998).

Nenhum dos filmes citados até aqui, entretanto, recria os tempos da narrativa de modo a romper seriamente com os esquemas convencionais de Hollywood. Isso acontece apenas em casos isolados, no mais das vezes em produções independentes ou pelo menos desvinculadas dos grandes estúdios, como *Cidade dos Sonhos* (2001), que receberá um comentário mais detalhado adiante, e outros filmes que só não foram fracassos absolutos de bilheteria porque encontraram espectadores mais maduros (não confundir com mais velhos) aglutinados sob a genérica e nem sempre exata expressão “público alternativo”. *Amnésia* (2001), de Christopher Nolan, leva a cabo o objetivo que muitos romancistas alcançaram apenas parcialmente ao tematizar o tempo com uma trama em que o protagonista não possui memória imediata. Não é apenas o personagem que sofre de amnésia, mote tão comum na ficção folhetinesca, mas, se for permitido um exagero, a própria obra e, por extensão, os próprios espectadores são subtraídos de suas memórias, uma vez que os pequenos blocos narrativos que compõem o filme são dispostos de trás para frente.

Coisa parecida acontece em *21 gramas* (2003), de Alejandro González Iñárritu. Imagens inicialmente desconstruídas nos revelam aspectos fúnebres das vidas de três pessoas que pelo visto não possuem a menor ligação. Tudo é muito confuso até percebermos, mais ou menos na metade do filme, que o plano temporal funciona aleatoriamente (ou dá a impressão

de), com o passado, o presente e o futuro agindo em concomitância, sem aviso ou explicação nos cortes de cena. O nível de interação entre as imagens e o espectador é muito alto. Para fruir o filme, necessita-se primeiro captar sua morfologia incomum, e disso resulta o prazer ou o “divertimento” de quem acompanha as tragédias de *21 gramas* até o fim.

Como ocorre no romance e em outras formas de arte, uma estrutura de inversão fílmica sempre será repetida, e às vezes até ao pé da letra, se funcionar no cinema. É o que podemos verificar na análise das coordenadas narrativas de dois filmes como *Pulp Fiction* (1995) e *Sin City* (2005), que são diferentes apenas na aparência. Em sua organização subterrânea, seja porque apresentem universos estilizados e marcados pelo exagero desmedido, onde uma falsa busca de hiper-realismo resultará em situações inusitadas, ou seja porque ambos desconheçam um centro narrativo específico devido às diversas histórias contadas simultaneamente, sem protagonistas a não ser os próprios espaços, com seus limites e ética particulares, nos quais a ação transcorre, *Pulp Fiction* e *Sin City* são, sem abuso nessa afirmativa, um só e único filme.

Talvez porque os diretores Quentin Tarantino e Robert Rodriguez sejam amigos e compartilhem idéias parecidas, mas isso não é crucial em nossa avaliação, a mesma quantidade de contos, os mesmos pontos de virada com seus jogos temporais desconcertantes e a mesma utilização dos *crossovers* (cruzamento de personagens pertencentes a ambientes distintos, ressignificando suas funções e a intensidade da trama) podem ser vislumbrados nos dois filmes.

Começemos com *Pulp Fiction*. Na cena inicial, um claro prólogo prefixado aos créditos de abertura, somos apresentados a um casal de assaltantes baratos, Pumpkin e Honey Bunny, numa *coffe shop* qualquer de Los Angeles. Depois de uma longa conversa, os dois se levantam e, com gritos teatralizados, apontam suas armas para os outros fregueses do local. A imagem congela, vêm os créditos acompanhados de músicas antigas e por um bom tempo, na verdade até os momentos finais do filme, não teremos mais notícia de Pumpkin e Honey Bunny, nem por citação. Para o espectador de primeira viagem, isso é mais que um motivo livre. É um motivo solto e sem nexos.

Após os espetaculosos créditos, que nos remetem aos anos 70, conhecemos Jules Winnfield e Vincent Vega, que estão a caminho de executar um certo serviço para o chefe Marsellus Wallace. É a primeira história, como todas as outras composta de pastiches e paródias do cinema de gênero. Já que Vincent acabou de voltar da Holanda (nunca fica claro o

que exatamente ele foi fazer lá), os dois conversam sobre costumes, McDonalds, sanduíches e Mia, a bela e excêntrica esposa do patrão criminoso. O diálogo é quase entediante, só mais tarde os elementos aqui semeados farão algum sentido, pois se trata de uma preparação para a segunda história.

Jules e Vincent entram no apartamento de alguns jovens traficantes, ao que parece desleais, e recuperam uma maleta que pertence a Marsellus Wallace (jamais descobriremos o que tem dentro dessa que vou chamar o primeiro Santo Graal do filme). Antes de executar um dos rapazes, Jules, solene, declama Ezequiel 25:17<sup>214</sup>, motivo livre que tem valor humorístico em si mesmo. Milagrosamente escapam dos disparos de um dos jovens que estava escondido, matam-no e voltam para o QG do chefe: uma boate, lógico. Ainda não sabemos, mas esse deslocamento espacial dos personagens é uma longa elipse cujo conteúdo nos será revelado apenas na última parte de *Pulp Fiction*. Há uma pista, porém: quando Jules e Vincent chegam à boate, em vez de ternos e gravatas escuras, vestem calções e camisetas de voleibol. É o fim da primeira história? De um ponto de vista, sim. De outro, se levarmos em conta o elemento escondido que breve nos será apresentado, não. Vamos dizer, então, que se trata de um fim falso.

Na segunda história, a mando de Marcellus, Vincent leva a bela e excêntrica Mia para jantar. Pronto, pensamos, ele vai transar com a mulher do chefe e se enrascar por causa disso. Só que o anti-clímax, em Tarantino, já pressupõe uma guinada para um clímax maior porque insuspeito. Mia usa a “cocaína aditivada” que Vincent trazia no bolso do casaco e sofre uma overdose. A missão do nosso herói é correr atrás de uma injeção de adrenalina, o segundo Santo Graal do filme, para salvar a vida dela, a dela e também a sua, já que Marcellus, vilão irredutível, jamais o perdoaria pelo descuido. A correria é alucinada, mas tudo acaba bem e chegamos ao fim da segunda história, dessa vez um fim real.

Pulamos para a terceira história, talvez uma das mais criativas já contadas pelo cinema americano. Vemos um herói de guerra protocolarmente fardado entregar a um menino de dez anos um relógio de ouro. Esse objeto certamente é muito valioso, quase sagrado, pois pertenceu aos antepassados do menino, inclusive a seu pai que, prisioneiro de guerra, escondeu o relógio no ânus para que não fosse confiscado pelo inimigo e pudesse permanecer sob posse da família. Com o corte de cena, vemos o boxeador Butch Coolidge acordar no

---

<sup>214</sup> Na realidade não se trata do verdadeiro versículo bíblico. Muitos pensaram que Quentin Tarantino inventou as palavras proferidas por Jules, mas na verdade elas foram coletadas da introdução de um obscuro filme japonês dos anos 70, *O Guarda-Costas*, com Sonny Chiba e Sue Shiomi.

vestiário a poucos minutos da última luta de sua carreira. Já conhecemos Butch. Num aparte da primeira história, ele foi subornado por Marsellus Wallace. Deveria entregar a luta no terceiro assalto. Mas ainda não sabemos ao certo o que move esse decadente pugilista. O dinheiro? A honra? A propósito, era ele o menino que recebeu o relógio?

Não nos é ofertada uma única cena da luta. Dela soubemos o resultado pela transmissão de rádio. Butch não perdeu, ganhou por nocaute, e bateu tanto e tão forte que acabou matando o adversário. Ele foge do estádio pelos fundos, apanha um táxi e se refugia num motel de última categoria ao lado de Fabianne, a namorada francesa com quem sustenta uma relação em que o erótico e o paternal se misturam. Estão em perigo, não há dúvida. Marsellus Wallace jamais aceitou ser enganado, e seus cães farejadores já entraram em ação. De repente descobrimos que Butch planejara tudo desde o início. Deixou que o boato de que se vendera se espalhasse na praça, aceitou o suborno dos criminosos e apostou tudo na sua vitória. Possui milhões para receber da banca antes de sumir para o outro lado do mundo. Então quer dizer que nada faz pela honra, mas tão-somente pelo dinheiro? Personagem complexo, este.

Eis que o dia amanhece, Butch verifica as malas antes de sair e... onde está o relógio? Bingo! Aqui encontramos o grande momento do conto, aquilo que os roteiristas americanos chamam de *plot point*, o ponto de virada, onde a narrativa dá um “pinote” e toma um rumo completamente novo e inesperado. A cena do militar e do menino não foi sonho, mas recordação. A namorada esqueceu o relógio no apartamento, o primeiro lugar a ser vasculhado pelos *bad guys*, e não resta a menor dúvida, graças à natureza exposta do personagem, isto é, à verossimilhança, que Butch vai voltar à toca do leão para recuperar o seu próprio Santo Graal, dos três o mais delineado. É sim um personagem investido de honra e nobreza, mas de uma nobreza e uma honra pós-modernas, dessacralizadas, oscilantes e inseqüentes como inseqüente e oscilante é este mundo cosmeticamente realista apresentado no filme, em que os valores, sendo os mesmos da tradição, surgem sempre revestidos de cinismo. Daí até o final da terceira história, também verdadeiro, teremos uma miríade inacreditável de idas e vindas até que o relógio seja recuperado, Butch mate Vincent Vega, pague sua dívida com Marsellus (numa das seqüências mais bizarras e imprevisíveis do filme) e tudo termine bem para o pugilista e sua insinuante namoradinha francesa.

Quarta história. Ou melhor, não se trata exatamente da quarta, mas da continuação da primeira, que falsamente terminou, com a revelação do conteúdo da longa elipse



empreendida no princípio do filme. Jules Winnfield e Vincent Vega<sup>215</sup> estão novamente no apartamento dos jovens traficantes. Outra vez vemos os dois escapando milagrosamente dos tiros. A seguir, levam uma espécie de prisioneiro consigo, a quem matam por acidente, aporcalhando todo o interior do carro. Livram-se da sujeira e do cadáver com a ajuda de um gangster conhecido como The Wolf. É o fim, agora sim real, da primeira história.

Com isso, chegamos ao longo epílogo, que engenhosamente se liga à pequena cena do prólogo, quando os dois, já vestidos com calções e camisetas de voleibol, decidem comer bacon com ovos numa *coffe shop*, a mesma que, seguindo a coerência temporal, será assaltada por Pumpkin e Honey Bunny. Há um grande confronto verbal entre o casal de assaltantes e Jules, que precisa proteger a valiosa maleta de Marsellus Wallace e, devido ao tiroteio imediatamente anterior, acredita que foi tocado por Deus. Novamente recita o falso Ezaquiel 25:17 e, com esse motivo agora profundamente associado, estamos em pleno clímax. O casal de criminosos, que acabara de passar, por assim dizer, por um ritual de iniciação, sai de cena com um grande ganho de experiência. Jules e Vincent, com as pistolas presas nos elásticos de seus calções desengonçados, também saem da *coffe shop* sob o impagável som de *Surf Rider*.

*Sin City*, por seu turno, que não necessitará de tantos comentários quantos recebeu *Pulp Fiction*, organiza-se, como já foi dito, sobre um idêntico jogo temporal, com uma narrativa estereoscópica, aqui e ali implementada por *crossovers*, que contém um prólogo, uma primeira história que apenas finge terminar, uma segunda e uma terceira completas, o fim da primeira história como se fosse uma quarta e o epílogo que enfim recupera os elementos semeados no prólogo. Naturalmente, basta um lance de vista para percebermos a gritante diferença imagética que *Sin City*, película orgulhosa por “copiar” fielmente as figuras e os enquadramentos da HQ que lhe deu origem (Frank Miller, o artista gráfico, trabalhou numa direção conjunta com Robert Rodriguez), sustenta em relação a *Pulp Fiction*. A estrutura subterrânea, porém, em especial no que compete à manipulação do tempo, não diverge em absolutamente nada.

É importante acrescentar, por fim, que um e outro filmes, apesar da novidade do manejo cronológico, não exigem um esforço muito acima do comum por parte do público

---

<sup>215</sup> Grande parte das surpresas em *Pulp Fiction* se dá pelos *crossovers*, ou seja, pela presença ou ausência de personagens em determinados momentos e locais. A cômica morte de Vincent Vega no apartamento de Butch é um exemplo, já que o público, que certamente identificou o “bom criminoso” como protagonista, espanta-se ao vê-lo morrer na metade do filme. A seguir, dentro da cronologia estabelecida pelo roteiro, vemos Vincent Vega novamente em ação! Tive a felicidade, em fevereiro de 1995, de assistir a *Pulp Fiction* no cinema. Lembro que, nesse instante, muitas pessoas deixaram a sala de exibição.

médio<sup>216</sup>. A onda *Pulp Fiction*, que durante os anos 90 dominou o cenário cinematográfico que se encontra à margem dos grandes estúdios, lançou uma gramática narrativa diferenciada que aos poucos foi sendo absorvida pelo espectador. Ao fim e ao cabo, não passam de histórias com os elementos começo, meio e fim dispostos de forma aparentemente caótica, espécie de quebra-cabeças que deverá ser montado sem grandes aberturas para a polissemia. Outros filmes, entretanto, sem dúvida em experimentos mais ousados, além de não oferecerem as peças e os encaixes do quebra-cabeças, ainda “exigem” de cada membro da platéia uma resolução própria, pessoal e intransferível da trama apresentada. Vamos a um exemplo famoso.

---

<sup>216</sup> Também tive a oportunidade de assistir a *Sin City* no cinema. Não percebi a evasão de nenhum membro da platéia durante a exibição do filme. Isso me leva a crer que, exatamente uma década depois da “grande novidade” que foi *Pulp Fiction*, o público evoluiu em sua percepção estética.

## Cidade dos Sonhos

Desde sua estréia nos cinemas, em 2001 nos EUA e meados de 2002 no Brasil, *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, no original), acendeu debates acerca de sua estrutura invulgar e polissêmica, de suas infinitas possibilidades interpretativas e de sua vitalidade enquanto catarse e obra de fruição artística. Embora David Lynch seja acostumado a gerar repercussão devido à estranheza do seu trabalho, e isso inclusive quando produz para a televisão — caso de *Twin Peaks*, no princípio dos anos 90 — nunca antes provocara espanto comparável ao causado por *Cidade dos Sonhos*, fato que o levou a publicar, nos jornais americanos, dez dicas<sup>217</sup> para quem quisesse acompanhar melhor o filme. Embora essas dicas sejam vagas e sirvam mais para confundir que para esclarecer qualquer coisa, parece inegável que se tornaram parte integrante do filme, seja porque foram lançadas pelo próprio realizador ou porque naturalmente se tornaram o primeiro “guia” de quem se dispôs a montar uma interpretação.

O mais curioso é que *Cidade dos Sonhos* não estava originalmente destinado ao cinema. O roteiro, concluído no princípio de 1999, era o piloto de uma série de TV encomendada pela ABC. O material chegou a ser filmado — a maioria das cenas a que assistimos no filme foram captadas nesse primeiro momento —, mas os produtores o rejeitaram com veemência por acreditar, talvez com razão, que o resultado final fosse confuso demais para o americano médio. Em outras palavras, preferiram perder os milhões já investidos a embarcar numa canoa furada com Lynch. O cineasta, claro, não se deu por vencido. Com novas verbas do Studio Canal Plus, da França, filmou algumas cenas adicionais e reformatou o produto para a tela grande.

Esse histórico da produção, muito divulgado na época do lançamento do filme, especialmente se somado às aparentes “pontas soltas”, aos personagens que aparecem e desaparecem sem aviso e à visível discrepância entre os 20 minutos finais e o resto do conteúdo projetado, conduzirá o crítico e o espectador à suspeita de que nada faz sentido porque a história realmente está mal contada, e a obra, verdadeira colcha de retalhos, não

---

<sup>217</sup> Como traduções inexatas já me levaram a perseguir pistas falsas, transcrevo as dicas no original: 1) Pay particular attention to the beginning of the film: at least two clues are revealed before the credits; 2) Notice appearances of the red lampshade; 3) Can you hear the title of the film that Adam Kesher is auditioning actresses for? Is it mentioned again?; 4) An accident is a terrible event... Notice the location of the accident; 5) Who gives a key, and why?; 6) Notice the robe, the ashtray, the coffee cup; 7) What is felt, realized and gathered at the *Club Silencio*?; 8) Did talent alone help Camilla?; 9) Note the occurrences surrounding the man behind ‘Winkies’; 10) Where is Aunt Ruth?

passa de uma gambiarra inútil que nunca deveria ter saído do depósito de projetos abandonados.

Há que se compreender tal desconfiança. Se o diferente, por si só, assusta e repudia, o que dizer do *muito* diferente? Em se tratando dos atuais padrões hollywoodianos dentro dos quais foi gerado e aos quais, sarcástico, tematiza, *Cidade dos Sonhos* é uma aberração. Por contigüidade, aos olhos de um público mentalmente acomodado por esses mesmos padrões (ainda que a percepção estética desse público tenha sensivelmente evoluído na última década), o filme é em geral inominável, porque estaria radicalmente além daquilo que se convencionou entender como aberração.

Bastará, todavia, uma comparação entre o roteiro do piloto e o que foi mostrado em imagens para que essa suspeita caia por terra. Inexistem, no papel, as duas cenas apresentadas antes dos créditos iniciais (justamente os alvos da primeira dica de Lynch), que, ao término de uma projeção que sempre será um convite à releitura, poderão ser retomadas como passagens preñes de significado e quiçá portadoras de alguma resposta mais segura para o que aconteceu ao longo do filme.

Primeiramente, assistimos a um *jitterbug contest*, torneio de dança que integra as inúmeras referências que Lynch faz aos anos 50 e à *golden age* de Hollywood, durante o qual os casais, exatamente como certos personagens acima mencionados, aparecem, desaparecem e reaparecem em ângulos e posições diferentes, como a exercer novos papéis e novas funções na trama. E pouco demora para que algo irregular, tanto sonora como visualmente, “contamine” a performance dos dançarinos. Através de uma imagem sobreposta acompanhada de ruídos contrários à alegre música de fundo, somos apresentados aos semblantes de três figuras essenciais: Betty, a sorridente loira que provavelmente ganhou o primeiro prêmio, e um simpático casal de velhinhos. Quem são eles? Pais dela? Avós? Jurados do concurso de dança?

Em segundo lugar, com a mudança contrastante da música, do cenário e do tom, encontramos num ambiente que mais tarde identificaremos como o penumbroso apartamento 17 do residencial Sierra Bonita. Antes que a imagem se componha totalmente, ouvimos os ruídos característicos de uma aspiração nasal — alguém consumindo cocaína? Não vemos ninguém, porque a câmera trabalha em subjetiva, isto é, nos exhibe o ponto de vista de um personagem que, com a respiração tensa, aproxima-se cambaleante de uma cama e

“mergulha” no travesseiro para aquilo que logo poderemos imaginar como uma longa jornada de sonhos, delírios e recordações.

Na seqüência, com ínfimas alterações que se dão em cortes praticamente milimétricos, como uma outra cena do casal de velinhos, por exemplo, que não são descritos rindo no banco de trás da limusine, o filme obedece mais ou menos à ordem e aos diálogos do roteiro. Betty, a mesma garota cuja imagem se sobrepõe ao concurso de dança, chega a Hollywood iludida de que, com empenho e boa vontade, atingirá o estrelato. Com poucos recursos financeiros, instala-se no apartamento de sua Tia Ruth e acaba encontrando uma linda e misteriosa intrusa no quarto de banho. Essa intrusa, que possui cabelos negros, perdeu a memória depois de um violento acidente de trânsito. Não se lembra nem do próprio nome, mas diz a Betty que se chama Rita ao avistar, numa das paredes do apartamento, um cartaz do clássico *Gilda* (1946), estrelado por Rita Hayworth<sup>218</sup>.

Betty se compadece do sofrimento de Rita, da qual se torna amiga, e decide ajudá-la a descobrir sua verdadeira identidade, além de encontrar alguma explicação para a pequena fortuna em dólares e a estilizada chave azul que ela carregava na bolsa. Numa cafeteria, graças ao crachá da garçonete, Rita lembra-se de um nome significativo: Diane Selwyn. Com a ajuda da lista telefônica, as duas encontram um endereço e resolvem investigar. Chegam a Sierra Bonita, residencial de apartamentos humildes, e encontram, na cama do número 17, o cadáver em decomposição de uma mulher loira.

Toda essa busca *noir* é intercalada por cenas aparentemente desconexas que também são contempladas no roteiro original do piloto para a TV. No *Winkie's Dinner*, a mesma cafeteria em que Rita viu o crachá da garçonete, um homem atormentado relata o pesadelo que o persegue a um outro homem que jamais descobriremos ao certo quem é, se amante, se psicanalista ou se simplesmente um amigo. “Tive um sonho com este lugar”, diz o homem inseguro. “Há alguém lá atrás, e posso vê-lo através da parede.” Incentivado pelo amigo que parece não levá-lo muito a sério, o homem inseguro caminha até os fundos da lanchonete e sofre um ataque cardíaco fulminante ao ver a face desse “alguém” que aparecera nos seus sonhos, na verdade um mendigo coberto de fuligem.

---

<sup>218</sup> *Cidade dos Sonhos* é um verdadeiro caleidoscópio de referências cinematográficas. Não apenas cita, mas também ressignifica os filmes a que faz alusão. *O Mágico de Oz* (1939), *Sunset Boulevard* (1950), *Um corpo que cai* (1958), *Le Mépris* (1963), a lista é praticamente infinda e mereceria um ensaio à parte para sua correta avaliação. *Gilda*, entretanto, parece ser a referência essencial, haja vista o personagem feminino que oculta seu passado, a chave que é entregue nos primeiros minutos, o triângulo amoroso com sutis conotações homo-eróticas e o cassino portenho em que o crupiê, tal como no *Club Silencio*, fala inglês, francês e espanhol.

Em outro ponto da cidade, um matador desastrado executa três pessoas depois de conversar com seu amigo Ed a respeito de um engraçadíssimo acidente de trânsito — o mesmo do qual Rita milagrosamente escapou? Cercado por signos vermelhos, logo aparecerá interrogando uma prostituta loira (ela está com o braço visivelmente ferido) sobre a presença ou não de uma nova profissional, uma morena, nas imediações<sup>219</sup>. Logo depois, como uma espécie de eco a essa busca empreendida pelo matador, alguém numa cadeira de rodas disca um número de telefone e diz: “Ela continua desaparecida”. A mensagem é retransmitida numa corrente de telefonemas até seu destino final, um telefone próximo a um cinzeiro cheio de pontas de cigarros iluminado por um abajur vermelho. A imagem nos é roubada antes que alguém atenda a esse último chamado.

Também a ação se passa no coração da indústria cinematográfica, o que reforça a tendência auto-referencial de *Cidade dos Sonhos*. Adam Kesher, cineasta que tranqüilamente nos lembra a face jovem de Jean-Luc Godard, é pressionado por uma complexa e quase mística organização mafiosa a aceitar uma certa Camila Rodhes como protagonista do seu novo filme. Adam tenta resistir, mas suas forças chegam ao fim depois de flagrar a esposa com outro homem, ter a conta bancária bloqueada e travar uma insólita conversa com um mais insólito caubói que mantém um curral nas proximidades de Los Angeles. Há apenas um momento nessa primeira parte do filme em que Adam se encontra e troca olhares com Betty, e isso acontece logo após a ótima performance dela num teste de elenco para um filme chamado *Sylvia North Story*.

Até aqui, como já foi dito, temos uma similaridade quase exata entre o roteiro original do seriado e o filme que vimos nos cinemas. As coisas começam a mudar a partir do momento em que Rita e Betty voltam de Sierra Bonita, onde descobriram o cadáver em decomposição, e se refugiam no apartamento de Tia Ruth. Após Betty disfarçar Rita com uma peruca loira, segue-se a inesperada cena em que as duas se beijam e fazem amor. Mais tarde, por causa de um sonho em que falava espanhol, Rita pede a Betty que a acompanhe a um local chamado *Club Silencio*, seguramente um dos ambientes mais surreais de todo o filme, onde, no meio da madrugada, acontece um incompreensível *show* de variedades.

---

<sup>219</sup> Em sua primeira aparição, o matador age sobre um chamativo tapete vermelho. Na segunda, a mesma cor aparece com exagero e insistência através da traseira de um carro de bombeiros, do letreiro no outro lado da rua, da cabine de um caminhão que passa, da lata de lixo, da pintura na parede e de um homem levando no ombro uma espécie de cano flexível, imagem reaproveitada de um filme anterior de Lynch, *Coração Selvagem (Wild at Heart, 1990)*. O uso das cores em *Cidade dos Sonhos*, especialmente do vermelho e do azul, e com ecos que referendam pinturas que vão de Salvador Dali a Edward Hopper, é outro item que mereceria um trabalho específico de investigação.

Há um mágico de expressão sinistra que repete, em inglês, espanhol e francês, um bordão já ouvido durante o sonho de Rita: *No hay banda! It is all... an illusion. Il n'y a pas d'orchestra*. Vez ou outra, o ambiente interno do clube, na verdade um teatro com decoração baseada em motivos vermelhos, é dominado por uma aquática luz azul. Avistamos, no balcão, uma imóvel e silenciosa mulher de cabelos azuis. Apenas duas tomadas são feitas dela, ambas relativamente distantes, mesmo assim não esqueceremos sua face até o término do filme, quando ela ressurgirá para a sentença final. Raios e trovões são provocados pelo mágico, e antes que ele desapareça com seu sorriso satânico, o corpo de Betty treme e sacode incontrolavelmente.

Então sobe ao palco uma cantora, Rebekah Del Rio, e interpreta, à capela, uma versão hispânica de *Crying*, famosa canção de Roy Orbison. Comovidas, Rita e Betty, de mãos dadas, choram. A cantora passa mal e cai, talvez encenando a própria morte, mas a música, na verdade um *playback*, continua sem interrupções. Afinal de contas, *no hay banda*. É apenas uma gravação. *It is all... an illusion*. Betty vasculha sua bolsa e, sem mais nem menos, encontra uma misteriosa caixinha azul. As duas voltam para o apartamento de Tia Ruth. Rita apanha a chave azul que guarda junto aos dólares de origem inexplicada, confirma que ela serve na fechadura da caixa. Betty desaparece de forma nada sutil, sai do campo visual pelo lado contrário ao da porta, como se fosse um erro de filmagem. Rita finalmente gira a chave e, com a câmera novamente trabalhando em subjetiva, é “sugada” para dentro da caixa, que cai ao lado da cama. Após segundos de expectativa e incompreensão, surge Tia Ruth e não encontra mais nada no quarto, nem Betty, nem Rita e nem a misteriosa caixa azul. Mais expectativa e mais incompreensão.

A essa altura o espectador fatalmente já entendeu que está diante de um filme incomum. Personagens e perguntas que ficaram pelo caminho e principalmente algumas cenas autônomas que nos remetem a sensações onde o cômico e o macabro se misturam — o mafioso cuspiendo o café e os velhinhos rindo na limusine, por exemplo — nos sinalizam que há algo mais por trás da história dessas duas mulheres que desejam descobrir quem é Rita, de onde vieram os dólares, o que abre a chave azul e de quem é o cadáver que encontraram no apartamento 17 do residencial Sierra Bonita.

No entanto, ainda caminhamos com certa segurança porque os elementos com que Lynch preenche a tela, apesar do clima parodístico, são mais ou menos reconhecíveis entre os espectros cinematográficos que de um jeito ou de outro todos trazemos na mente. É fácil

identificar as figuras e as funções constantes nas tramas policiais celebrizadas por Hollywood: a mocinha talentosa e bem intencionada, uma mulher linda e sem passado, a corrupção e a promiscuidade nos bastidores do cinema, uma abundante quantia de dinheiro sujo, policiais com capas de chuva, homens de ternos e óculos escuros que vigiam e perseguem, cada item está lá, um pouco fora de lugar, é verdade, mas ainda coroados com a irrevogável certeza de que até o fim da projeção o quebra-cabeças será adequadamente montado e todos viveremos felizes para sempre.

Embora a visita ao *Club Silencio* problematize um pouco essa noção de ordem, quando Betty e Rita voltam para casa com a caixinha azul tudo parece se recompor novamente. As duas, afinal de contas, possuem a chave do enigma, inclusive em sua forma material, e as respostas não tardarão a aparecer. Pois é nesse instante que o filme dá a sua maior cambalhota e desconcerta de vez o público incauto. As respostas realmente nos são oferecidas, mas de maneira tão inversa ao esperado que, se por um lado elucidam algumas das infundáveis dúvidas que pairavam no ar, por outro suscitam mais questionamentos, mais incerteza, mais confusão. No exato momento em que nos preparamos para firmar nossos pés no chão, alguém se aproxima sorrateiro e repentinamente puxa o tapete.

Após Tia Ruth aparecer no quarto e não encontrar nem Betty, nem Rita e nem a caixinha azul, somos reconduzidos ao apartamento de Sierra Bonita e mais uma vez observamos as costas do cadáver em decomposição. O insólito caubói surge do nada, espia para dentro do quarto e diz à “bela dama” que está na hora de acordar. Ouvimos batidas na porta da rua. A imagem clareia, pelo visto o dia amanheceu, e o cadáver não é mais cadáver, é Betty, que, embora deitada na mesma posição, veste uma camisola de cor diferente. As batidas são insistentes. Betty acorda e veste o roupão, mas há algo estranho nela. Onde está o sorriso e o brilho em seu olhar? Onde está a costumeira disposição e a vontade de vencer?

Ela parece outra pessoa, e de fato é, descobrimos isso, boquiabertos, tão-logo entra a sua vizinha mal-humorada, com a qual trocou de apartamento há três semanas, e a chama pelo nome: Diane! A vizinha apanha uma caixa com pratos e um abajur que lhe pertencem. Já de saída, vê, sobre a mesinha da sala, ao lado de uma chave azul (uma chave normal, nada estilizada, mas azul), o seu cinzeiro em forma de piano e — importante — também o leva consigo. Antes de ir embora, diz à impaciente Diane que os dois policiais voltaram a procurá-la por esses dias. Momentos depois, enquanto prepara uma xícara de café, Diane imagina ver Rita, a bela Rita, a seu lado. “Camilla”, diz. “Você voltou!”



Camilla? Novo estarrecimento. Nada mais é o que parecia ser, os personagens são outros, possuem outros nomes, agem de maneira diversa. Com a xícara nas mãos, num passo desanimado, Diane caminha para a sala e, de repente, junto a nós e ao abrupto movimento de câmera, reencontra Camilla semi-nua e deitada no sofá. O que está acontecendo? Outra visão? Na verdade, não. Lynch elabora um ginástico jogo temporal com o vestuário dos personagens e os objetos de cena. De outro ângulo, vemos Diane, agora também semi-nua, depositar um copo de uísque, não mais uma xícara, sobre a mesinha, onde não vemos mais a chave azul e, com o objetivo óbvio de nos chamar atenção, o *close up* guia nosso olhar para o cinzeiro em forma de piano que fora recuperado pela vizinha na cena anterior.

As duas se beijam enquanto lentamente compreendemos que estamos num *flashback*, o que se passa diante de nossos olhos só pode ter ocorrido antes dessa triste manhã em que Diane acordou com as batidas insistentes de sua vizinha mal-humorada. O estranhamento é maior a cada segundo, é como se estivéssemos em outro filme, a nova realidade ficcional nos é transmitida com outro estilo e num ritmo vertiginoso. Se antes do despertar de Diane as imagens eram quase todas brandas e lentamente se dissolviam na mudança das cenas, processo que nos lembra os filmes antigos, agora os cortes são incisivos, o método narrativo é mais sofisticado e o clima de hiper-realismo parece ditar as regras.

Há um desentendimento entre as amantes. Ao que tudo indica, Camilla está disposta a romper a relação, mas Diane não aceita, tenta forçar a companheira a “fazer amor”, quem é o culpado de isso acontecer em sua vida? Novo corte inesperado. Agora enfrentaremos um *flashback* dentro do *flashback* em que até então nos encontrávamos. Estamos no estúdio de gravação de um filme de época, atores e figurantes aparecem com trajes dos anos 50, há um carro antigo no local, e o diretor — Adam Kesher! — orienta Camilla, a estrela, sob o olhar ciumento de Diane. Soa claro que Kesher está seduzindo a atriz principal do seu filme, e mais claro ainda que Camilla, ao se deixar seduzir, gosta de ficar sob a lacrimosa espreita da namorada.

O tempo narrativo recebe um tratamento radical nesses últimos momentos de *Cidade dos Sonhos*. Mais um corte e voltamos para o primeiro *flashback*, só que uns minutos após, quando Diane, aos gritos, expulsa Camilla do apartamento de Sierra Bonita. Como quem mergulha ao fundo de uma piscina e depois volta à tona, Lynch nos conduz nesse pequeno labirinto de *flashbacks* para então nos devolver ao tempo-índice, ou seja, ao dia em que Diane desperta. Algumas horas se passaram, a luz que entra por sua janela parece ser a da

tarde. Ela está no sofá, no mesmo em que amara Camilla, e se masturba com sofreguidão. Pela câmera subjetiva, seu ponto de vista, vemos as pedras da lareira que às vezes, talvez por causa de suas lágrimas, tornam-se foscas e indistinguíveis.

O telefone toca antes que Diane alcance o orgasmo. Ela entra numa pequena saleta para atender a chamada e subitamente estamos num outro *flashback*, provavelmente alguns dias depois que Camilla foi expulsa do apartamento. Entendemos essa permuta temporal ao perceber que é noite e ao vê-la maquiada e usando um vestido de festa. Como se essa subversão da linearidade cronológica fosse pouco, elementos até então “perdidos” em passagens obscuras do filme começam a ressurgir de todos os lados. O telefone de Diane fica ao lado de um cinzeiro cheio de pontas de cigarro iluminado por um abajur vermelho, quer dizer, é o último da corrente de telefonemas que acompanhamos na primeira parte. Diane atende, e Camilla lhe diz que há um carro esperando em frente a Sierra Bonita.

Com isso revisitaremos as mesmas cenas e falas que abrem o filme após o *jitterbug contest* e o “mergulho” no travesseiro, a diferença é que no lugar da morena está a loira. A limusine pára no acostamento de Mulholland Drive, no exato local do acidente que presenciamos no início. Camilla surge, como um anjo, e conduz Diane para uma festa na casa de Adam Keshner. Lá encontraremos figuras que desfilaram na primeira parte, mas agora com nomes ou papéis diferentes. Além do caubói, do mafioso que cuspiu o café e da modelo que antes avistáramos numa foto com o nome de Camila Rhodes, somos rerepresentados a Coco, a zeladora do condomínio de Tia Ruth, que agora atua como mãe do cineasta. É a ela que Diane, bebendo café numa xícara em que se pode ler S.O.S., conta sua trajetória de frustrações.

Nasceu no Canadá, numa cidadezinha chamada Deep River, e decidiu se tornar atriz ao vencer um concurso de dança. Quando sua tia morreu (Como? Quer dizer que na verdade Tia Ruth está morta?), recebeu uma pequena herança que a trouxe a Los Angeles. Bateu em todas as portas, mas nunca teve sorte, conseguia apenas pontas nos filmes estrelados por sua “melhor amiga” Camilla, a quem conheceu num teste para o papel principal de um filme chamado *Sylvia North Story*. O relato de Diane é repentinamente interrompido pelos soberbos — e aos olhos dela perversos — Adam e Camila, que anunciam, às gargalhadas, o seu iminente casamento.

Pratos se quebram. Diane volta o rosto e, quando nos damos conta, vemo-la no Winkie’s conversando com o mesmo matador desastrado que eliminou as três pessoas e

interrogou a prostituta. Ao que parece, ela o está contratando para matar Camilla. Durante a negociação, olha para o crachá da garçonete, onde se lê Betty, e para o homem inseguro, que está parado perto da máquina registradora. Depois de verificar o dinheiro (o que apareceu na bolsa de Rita?), o assassino mostra a Diane uma chave azul, a mesma que há pouco vimos no apartamento de Sierra Bonita, e explica que ela será encontrada no local combinado assim que o serviço estiver feito.

A partir de então, o filme dá uma última cambalhota ao abandonar o hiper-realismo guiado pela dinâmica dos cortes temporais e mais uma vez adentrar no plano do delírio e do simbólico. Num lento *travelling*, à noite, a câmera se dirige aos fundos do Winkie's e cumpre o mesmo trajeto inicialmente percorrido pelo homem inseguro. Um luminoso vermelho pisca fora do plano visual, e tornamos a encontrar o mendigo coberto de fuligem. A misteriosa caixinha azul está em suas mãos. Ele a coloca num saco de papel e a deixa cair a seus pés. Do saco sai o casal de velhos, em miniatura, movendo-se sincopadamente e balbuciando como crianças.

Voltamos ao tempo-índice, ao apartamento de Sierra Bonita, à chave azul sobre a mesinha, ao remorso noturno de Diane. Alguém bate à porta. Ainda miniaturas, os velhinhos passam para dentro do apartamento. Diane está cada vez pior. Em seu rosto se refletem os raios do *Club Silencio*. Então ela é “atacada” pelos velhos, agora em tamanho normal, que riem, sacodem as mãos, tentam agarrá-la e praticamente a empurram para o quarto, onde abre a gaveta do criado-mudo, saca o revólver e dá um tiro na boca. Detalhe: é possível avistar dentro da gaveta uma caixinha azul! Vapores tomam conta do quarto, e a imagem de Camila e Diane, ou melhor, de Rita e Betty, ambas louras, felizes, se sobrepõe à face do mendigo que habita os fundos do Winkie's.

Para encerrar, voltamos ao *Club Silencio*. O palco está vazio, apenas um microfone solitário aparece à frente das cortinas vermelhas. A luz azulada e aquática preenche o ambiente por alguns segundos. Finalmente, um *close up* da triste mulher de cabelos azuis. “Silencio”, murmura ela. Quando os créditos sobem, é possível experimentar uma sensação simultânea de frustração e excitação. Muita coisa ficou no ar, muitos elementos estavam além do nosso alcance e passaram despercebidos, mas há a certeza, a partir da compreensão e das interpretações que já fervilham em nossos cérebros, que todas as respostas estão lá, misturadas, embaralhadas, herméticas, mas lá, basta voltar ao princípio e, livres das armadilhas e das surpresas dessa primeira impressão, encontrarmos o fio da meada.

Alguém poderá dizer que tal peregrinação será inútil porque *Cidade dos Sonhos* é um filme para ser sentido, não entendido. Essa possibilidade, com efeito, não deve ser descartada. Os efeitos sonoros e visuais a que somos expostos durante a projeção nos conduzem a sensações bem mais aprofundadas que as costumeiras diante de um produto audiovisual. Entretanto, e daí o porquê das dez dicas de Lynch, a maior de suas propostas encontra-se justamente no desafio que faz ao espectador. As pistas e a investigação típicas da narrativa *noir* não vivem apenas na obra, são também transferidas num jogo interativo para o público. E o resultado da investigação, tal como acontece ao término do filme, não precisa e nem deve ser exato, porém múltiplo, livre e criativo.

Isso não quer dizer que nosso objetivo seja levantar o enredo explícito do filme, o que é didaticamente acenado nos 20 minutos finais, mas sim jogar luz sobre o enredo subterrâneo, o que ocorre paralelamente ao que vemos e mesmo assim encontra-se oculto ou mascarado por símbolos “inocentemente” fixados em segundo plano. É a estrutura narrativa que nos interessa, isto é, as comparações entre significantes correlatos com o fim de moldurar significados aceitáveis, até porque o enredo aparente, que nunca escapará ao espectador atento após uma rápida reavaliação, não poderia ser mais banal.

Como tantas outras moças do interior, Diane Selwyn mudou-se para Hollywood pensando em conquistar o mundo. Menos talentosa do que acreditava ser, é preterida em diversos testes de elenco. Num deles conhece Camilla Rhodes, para quem tudo dá certo, e passa a viver à sombra da nova amiga, que logo se torna sua amante. Os sentimentos de Diane em relação a Camilla são ambíguos, há neles um misto de atração e repulsa, de admiração e inveja, de amor e ódio, talvez porque se sinta, apesar da má sorte, superior como atriz, e saiba (ou imagina) que a outra galgou os degraus da fama à custa da beleza e de favores sexuais. Isso se torna particularmente insuportável no namoro que Camilla inicia com o cineasta Adam Keshner. Não basta aos dois o prazer da alcova, é preciso se exhibir a Diane, atormentá-la com gargalhadas obscenas e demonstrações mútuas de desejo. Diane é a ponta do triângulo que sofre. E Camilla, eis o pior, que passou a repeli-la depois de conhecer Adam, continua com outros envolvimento homossexuais. Para desvencilhar-se dessa passividade que a incomoda, Diane junta todo o dinheiro que economizou trabalhando como figurante, soma-o ao resto do que recebeu da falecida Tia Ruth e contrata um profissional para eliminar Camilla. Aí o seu passado vem à tona, a auto-piedade, a moral hipócrita a que foi submetida desde a infância, o remorso e o suicídio.

Como contar história tão comum? Como fazê-la verossímil? Lynch abre seu baú de bizarrices, mistura o onírico com o real, o consciente com o inconsciente, o simbólico com o referencial. Estabelece um tempo e um espaço — o apartamento 17 de Sierra Bonita, no dia em que Diane se matará — como marcos fosforescentes de um projeto em que o sonho, o desejo, a memória, o delírio e até mesmo a profecia serão tratados em pé de igualdade, um cederá seu lugar ao outro sem preâmbulos ou explicações. Diane se droga antes do “mergulho” no travesseiro, é possível que use barbitúricos ou drogas mais pesadas, e também é possível que as conserve numa pequena caixa azul. Quando adormece e sonha, não se vê como é, mas como gostaria de ser, uma jovem iluminada, bondosa, feliz, em ascensão.

Também evita contemplar a verdadeira personalidade de Camilla, no seu entendimento uma *vamp* ativa e interesseira que se esqueceu dela tão-logo subiu na carreira. É por isso que a mulher morena, no sonho, está desorientada e carente, precisa de alguém que lhe guie pela mão e que lhe ajude a desvendar seu passado. Para tanto, contudo, é necessário que Diane, em sua fantasia, evite o assassinato de Camilla. O acidente com a limusine é providencial, e também a troca de nomes, porque agora são ambas diferentes e, se Diane constrói uma auto-imagem positiva sob o nome de Betty, Camilla também se tornará um objeto de desejo frágil e acessível sob o glamoroso nome de Rita. O filme, inclusive, dá várias pistas de que a troca de nomes é fundamental para o andamento e a compreensão da trama, seja nas longas cenas de apresentação de personagens totalmente periféricos, seja na troca geográfica que Betty faz com a tia (uma vem do Canadá — Sylvia North! — enquanto a outra vai para lá)<sup>220</sup> ou na troca de apartamentos com a vizinha mal humorada.

Diane também precisa de outro nome porque não sabe exatamente quem é. No sonho, a busca empreendida pelas duas não se destina necessariamente a encontrar a verdadeira Rita, mas talvez a verdadeira Betty. “É estranho ligar para si mesma”, diz ela, no sonho, ao discar o número de Diane Selwyn. Desde que Sófocles escreveu *Édipo Rei*<sup>221</sup>, o destino de muitos personagens de ficção é procurar-se a si mesmos, muitas vezes não gostando muito do que vêem quando finalmente encontram um espelho. Por isso o inconsciente de Diane, ao que parece, adia ao máximo a desconstrução de Betty, projetando-

---

<sup>220</sup> Antigamente havia um eufemismo em Hollywood para designar a morte de alguém da indústria cinematográfica. Em vez de dizer que a pessoa havia morrido, dizia-se apenas que estaria filmando no Canadá (*acting in Canada*). Com alguma atenção, é possível notar que o fantasma de Tia Ruth ronda os ambientes pelos quais passa a sobrinha, caso do aeroporto de L.A. e do residencial Sierra Bonita, não em sua forma original, claro, mas na de diferentes mulheres que sempre usam cachecol e, acompanhadas de alguém que carrega sua bagagem, preparam-se para partir.

<sup>221</sup> SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1998.

se em outros corpos e outros papéis para maquiagem a verdade. Na cena da lanchonete, por exemplo, projeta-se no homem inseguro e reproduz, no diálogo com o outro homem (amigo? amante? psiquiatra?), a relação de inteira fragilidade e submissão que mantinha com Camilla. O “monstro” que está atrás da lanchonete, portanto, é a própria Diane (no inferno), e o homem inseguro, ou seja, ela, sofre o ataque cardíaco justamente porque não consegue suportar tamanha desgraça e fealdade. O outro homem, que não avista o “monstro”, procura socorrê-lo, mas como Camilla, é incapaz de ver ou compreender o seu sofrimento.

Como é comum nos sonhos e nos pesadelos, pessoas próximas (vizinha mal humorada), pessoas estranhas, vistas apenas de passagem (homem inseguro), ou ainda pessoas de todo desconhecidas que talvez sejam imagens reconditamente guardadas na mente (Cookie/apresentador do *Club Silencio*) atuam em igualdade de destaque. O mesmo se pode dizer de lugares e objetos, que às vezes aparecem com realismo (telefone, caixinha azul), às vezes com algum exagero onírico (chave azul), e às vezes, como também acontece com as figuras humanas, com a aparência invertida. Esse último certamente se aplica ao apartamento de Tia Ruth, uma versão melhorada do número 17 de Sierra Bonita, e pode-se dizer “certamente” porque há sinais na tela, como o mesmo tipo de folhagem à entrada dos dois locais. Pessoas, objetos e moradias comuns a Diane são constantemente referendados no seu sonho. É o caso de Coco, mãe de Adam Kesher, que na primeira parte atua como a zeladora que entrega uma chave (uma chave!) a Betty. É também o caso do caubói, da modelo que beija Camilla e do indivíduo que cospe o café.

A propósito, boa parte dos principais atos e revelações de *Cidade dos Sonhos* acontece enquanto os personagens bebem ou preparam café. E isso é imediatamente sinalizado na, de novo ela, inacreditável cena em que o mafioso cospe seu *capuccino* num guardanapo de pano. O homem inseguro e seu amigo bebem café enquanto conversam no Winkie's, estranhamente em xícaras iguais às que Diane tem em sua casa. Rita lembra o nome de Diane Selwyn no momento em que a garçonete lhe serve café. A instável Diane bebe café na festa de noivado enquanto conta sua história e assiste à felicidade de Adam e Camilla, e é de se acreditar que nesse momento decide matar a ex-amante. Novamente bebe café (de novo numa xícara marrom) no momento em que contrata os serviços do assassino que, no sonho, é visto como o desastrado que mata despreocupadamente e depois aparece à procura de uma prostituta morena (Camilla, também castigada por sua conduta sexual interesseira?).

De todas as punições que Diane distribui em seu sonho, porém, a mais incisiva é destinada ao homem que lhe roubou a namorada. Egoísta e prepotente, Adam Kesher é pressionado pelos irmãos Castigliani a aceitar uma certa Camilla Rhodes, que no sonho tem outra aparência, como atriz principal no filme para o qual está escalando o elenco. Esbraveja, chega mesmo a destroçar a lataria, os faróis e o pára-brisa da limusine dos mafiosos com um taco de golfe, mas não possui forças nem envergadura moral para sustentar sua decisão. A mulher o trai abertamente com o limpador da piscina (na esfera da realidade, como descobriremos mais tarde, Adam utilizou esse álibi para divorciar-se da esposa e, numa única tacada, deixá-la sem nada).

Ainda no sonho, hospeda-se no número 16 de um hotel sujo e decadente. Cookie lhe avisa que há dois homens à sua procura. (Seriam os policiais atrás de Diane? Se chegaram ao número 16, o próximo apartamento será o 17, o dela, ainda que em Sierra Bonita). Ao telefone, Adam é assediado por sua secretária feia e sem graça. Está sem dinheiro e sem crédito. Nada lhe resta a não ser se encontrar com o caubói, ouvir calado uma ameaça mais convicta que polida e aplaudir, no teste de elenco, a performance pouco pior que razoável dessa tal Camilla Rhodes. Minutos antes, como sabemos, numa outra sala do estúdio, Betty realizou o melhor teste de elenco de toda a sua vida. Ficarà de fora, entretanto, porque, por trás de tudo, vicejam interesses que não contemplam o seu pretense talento. A troca de olhares que então mantém com Adam não deve significar simpatia ou interesse sexual, mas tão-somente ódio e ojeriza.

Apesar de todo o seu “esforço” para sonhar-se a garota ideal, punir seus desafetos, disfarçar sua natureza mesquinha e sua baixa auto-estima, além de ter Camilla, sob a forma de Rita, prostrada a seus pés, Diane recebe pistas, provavelmente mais que as desejadas, de que, mesmo no plano onírico, as coisas aos poucos fugirão do seu comando. Isso se dá especialmente em relação a Rita e, para seu desconforto, logo após o primeiro beijo. Na cena em que se tocam sexualmente, duas vezes Betty declara seu amor, como quem se entrega de corpo e alma, ao passo que Rita, sedutora, não responde e mantém uma sutil postura de domínio. Sua fragilidade some por alguns segundos, algo que definitivamente desaparecerá no plano real. Indício de que a cena pode ser uma mescla de sonho e recordação. Por que Rita precisaria dormir no sofá ou dividir a cama com Betty dentro de um apartamento amplo e cheio de outros quartos? Na realidade, o primeiro beijo das duas talvez não tenha ocorrido no quarto de Tia Ruth, que possivelmente nem existe, mas no pequeno e pobre apartamento de

Sierra Bonita, na mesma cama onde Diane, auto-profetizando o seu desejo de morrer, visualiza o próprio cadáver em decomposição.

Esse prenúncio de suicídio, porém, não se dá gratuitamente. É gerado pelo descontrole mental e pelo remorso de uma possível dependente química que, no auge do desespero, encomendou o assassinato de outra pessoa, simbolicamente encenado no sonho. Quando voltam do *Club Silencio*, Betty traz consigo a caixinha azul. A partir do momento em que vemos o objeto pela primeira vez, já adivinhamos que ele será aberto pela chave que Rita tem guardada junto aos dólares suspeitos. No quarto, Betty entrega a caixa, isto é, a sentença de morte, para a amiga, e inexplicavelmente “some” de cena. Solitária, Rita gira a chave e é absorvida pelas trevas interiores da caixa. Quem aparece a seguir? Tia Ruth. Em se tratando do plano real, e isso descobriremos apenas na festa de noivado entre Adam e Camilla, ela está morta. Sinal de que a desamparada Rita acaba de passar para o mesmo mundo habitado pela falecida tia de Diane.

E tudo isso, interessante, já fora encenado, e nesse caso de forma literal, numa seqüência em que uma simbologia surreal se reporta a outra simbologia, também surreal, durante a instigante cena do *Club Silencio*, sem dúvida o centro nervoso do filme. Impossível encontrar uma resposta livre de controvérsia à pergunta mais freqüente feita pelo público exposto a *Cidade dos Sonhos*: o que é e o que significa o *Club Silencio*? A explicação do ambiente e do que nele acontece dependerá sobremaneira da “chave” interpretativa com a qual se pretenda desvendar a obra. Não parece haver dúvida, entretanto, de que o local simboliza os meandros mais profundos do inconsciente ou, se preferirmos, do subconsciente de uma alma atormentada. Existe um clima de purgatório, de juízo final, de inferno alegorizado no *Club Silencio*, de modo que, como ocorre com Dante e Virgílio, Rita, ao contrário de todas as outras deambulações empreendidas pelas duas no sonho, é quem mostra o caminho e conduz Betty até o teatro.

Lynch nos dá pistas. Quando saem de casa no meio da madrugada e acenam para um táxi, podemos claramente ler, num cartaz afixado num poste, a palavra HELL. E encontraremos outra sinalização impressionante já dentro do clube, entre os integrantes da platéia. No que Betty e Rita descem pelo corredor central, pode-se ver, à direita, a atriz (ou uma sócia) Sheryl Lee, que interpretou Laura Palmer na série *Twin Peaks*, personagem encontrada morta logo no primeiro episódio. Ante-sala do inferno ou não, purgatório ou tribunal do juízo final, o fato é que o *Club Silencio*, pelo que se pode depreender, é um



ambiente freqüentado por pessoas que já estão, física ou mentalmente, numa “vida depois da morte”.

O que ouvimos lá dentro? *No hay banda*. O mágico é um demônio que recapitula à ingênua Betty (e, claro, à intempestiva Diane, dona do sonho) sua trajetória de ilusões. Malévolo, exhibe à alter-ego Betty os sofrimentos pelos quais Diane passa ou passará devido a seus crimes, no que obtém sucesso, já que ela treme incontrolavelmente sob a saraivada de raios e trovões. Entra Rebekah Del Rio, dubla a triste canção de um amor que se foi e de repente “morre” no meio do palco. Num primeiro olhar, podemos supor que seja mais uma projeção de Diane e seus impulsos suicidas, já que o vestido da cantora possui uma estampa muito parecida com a do robe que Tia Ruth deixou para Betty. Ao revermos o filme, porém, perceberemos que Betty, em vez de vestir o robe, usa-o para cobrir a nudez de Rita, que logo a seguir aparece trajando-o. Nessa interpretação, Rebekah Del Rio pode ser Camilla, que morre diante dos olhos da mulher que pagou por sua morte. E se o mágico, com seu aspecto satânico, é o mal que invadiu a vida de Diane e agora reaparece para cobrar seus dividendos, a mulher do balcão, silente e melancólica com seus cabelos azuis, é o deus impassível que, de uma posição privilegiada, a tudo assiste sem poder ou sem querer intervir.

Lógico que essa leitura não se pretende completa. Alguma coisa nos leva a crer que exista algo problemático e até mesmo traumático no passado de Diane. Não seria absurdo se entendêssemos através dos muitos símbolos fálicos (o microfone do clube e o “pênis” de madeira na cama da suicida, ambos entre fumaça) e de algumas alusões espalhadas pela tela que ela possa ter sofrido abuso sexual durante sua infância ou adolescência. Essa suspeita se concretiza quando voltamos a pensar em outras “cenas soltas” que de fato não parecem manter relação alguma com o enredo ou mesmo com a protagonista, caso do momento em que o matador interroga a prostituta e do teste de elenco em que Betty “arrasa” e deixa todos boquiabertos. Não seria inviável imaginar Laney, a prostituta, como outra projeção de Diane. Loira, usando uma blusa azul-clara, aproxima-se do matador, num plano médio, para descobriremos as manchas roxas em seu braço esquerdo. Alguém a agarrou com violência, provável que algum cliente, antes, durante ou depois de uma conturbada negociação sexual.

No teste de elenco, Betty, loira que igualmente veste azul-claro, contracena com um ator mais velho a quem, seguindo as falas do roteiro, se refere como “o melhor amigo de papai”. É óbvia a erotização dada à cena, que culmina com a ameaça de morte proferida pela personagem interpretada por Betty. Importante observar que, depois da ameaça, o ator diz,

assustado, que nesse caso quem irá para a cadeia será ela. Também num plano médio, em idêntico enquadramento da cena entre o matador e a prostituta, Betty se aproxima do ator, que a toca no braço esquerdo, exatamente no mesmo ponto em que Laney possui as manchas roxas. A sexualidade problemática de Diane exposta nos últimos 20 minutos corrobora essa teoria. Vemos quando ela tenta forçar Camilla e, logo depois, quando se masturba violentamente, ao que parece com mais dor que prazer. O mágico do *Club Silencio*, nesse prisma, além de demônio ainda representaria a figura do estuprador. No instante em que Betty treme, podemos ouvir sons e gemidos que evocam a atividade sexual. Nesse caso, o tremor não deve ser atribuído a convulsões de pânico, mas aos desagradáveis movimentos de uma mulher sendo violentada. O rosto do mágico, num *close up* (Câmera subjetiva? Ponto de vista memorialístico da jovem Diane sofrendo o abuso?), também treme, infelizmente, como o de um violador em pleno ato de selvageria.

Mesmo com esse acréscimo de significados ao *Club Silencio* não será preciso subtrair o caráter “divino” da mulher dos cabelos azuis, em especial se essa divindade continuar ligada à impossibilidade ou à falta de interesse em intervir, embora não seja descabido substituí-la pela família de Diane, os avós bizarros, talvez a própria Tia Ruth, que sabiam do abuso mas, por conivência e covardia, fizeram um voto de *Silencio* — nome do clube que serve como última fala, sussurrada, do filme. Quando o casal de velhinhos, que possuem um ar assustadoramente infantil, conduzem Diane ao suicídio, novamente ouvimos gemidos de prazer (dor?) misturados a vozes de crianças.

Depois de tantas voltas, análises, comparações e decifrações, ainda seria seguro dizer, entre muitas outras coisas, que Diane sofre de esquizofrenia e que seu sonho não se liga de maneira alguma à suposta realidade ficcional contemplada no filme, mas tão-somente aos seus fantasmas e amigos imaginários, contando que a única personagem de carne e osso, além dela, seria a vizinha mal humorada. Como se pode fazer tal afirmação? No cartaz do filme de onde a mulher de cabelos negros tira o nome Rita, está escrito, publicitariamente, que “Nunca houve uma mulher como Gilda”. Talvez uma pista de que Rita e Betty nada seriam além de figuras imaginárias criadas por Diane, daí também o porquê da peruca loira em Rita, tentativa de unificar uma infinidade de padecimentos interiores. O tremor no *Club Silencio*, nesse caso, seria uma alusão ao tratamento de eletro-choque comum nos anos 50, exaustivamente referendados em *Cidade dos Sonhos*.

De igual forma, também não seria absurdo afirmar que Diane amava Adam e mandou eliminar Camilla para ficar com ele e, quem sabe assim, subir na carreira. Nesse sentido, a mulher dos cabelos azuis bem poderia ser o espírito de Camilla por causa do brinco de pérola que brilha enquanto ocorre o *fade out* da última cena, talvez o mesmo encontrado pelos policiais entre os destroços do acidente que ela sofreu no começo do filme. Ou então essa misteriosa mulher do *Club Silencio* bem poderia ser a própria Tia Ruth, e tudo a que assistimos não passou da história pretérita dessa atriz de segunda linha revivida por uma sobrinha que assume sua juventude. Infinitos são os caminhos de interpretação, e todo um livro seria incapaz de dar conta da quantidade de símbolos, referências e associações observadas ao longo da projeção.

O que dizer das limusines negras e dos furgões azuis que surgem a toda hora e se relacionam com personagens possivelmente distantes e que pertencem a planos distintos? O que exatamente significa a corrente de telefonemas e a frase “ela continua desaparecida”? A quem isso se refere? A Rita/Camilla ou a Betty/Diane? Por mais que investiguemos *Cidade dos Sonhos*, seu roteiro e seus personagens, seu complexo plano narrativo impulsionado pelo incomum manejo do tempo, dificilmente abarcaremos a totalidade das informações que ele tem a oferecer, e isso com certeza atesta o seu indubitável caráter de obra aberta e interativa.

Por fim, resta dizer que, na verdade, pouco interessa se Lynch quis contar esta ou aquela história, ou ainda se quis contá-las todas ao mesmo tempo, por isso suas dicas são tão labirínticas quanto sua obra e, em entrevistas, jamais concede respostas concretas sobre o que “realmente” — se é que essa palavra será permitida depois de tudo que se conjeturou até aqui — acontece no filme. O que interessa é que fatos são narrados, e o entendimento desses fatos depende sobretudo da atuação de um inescapável co-diretor do filme, quer dizer, o espectador, de como esse personagem fora da tela pode e, por que não?, de como ele quer interpretar *Cidade dos Sonhos*.

## **Uma questão de bom senso**

## O Romance “Tradicional” e o Nouveau Roman

Até o momento, todos os nossos esforços foram destinados a estudar o texto narrativo enquanto veículo de uma história (fábula) que se pretenda contar artisticamente (trama). Foi desse prisma que relacionamos as teorias pertinentes ao foco narrativo e à manipulação do enredo através do tempo. Todos os exemplos utilizados, salvo raríssimas exceções, têm como origem obras que efetivamente contam histórias. Este trabalho ficaria incompleto se não analisássemos (inclusive em sua falência) alguma corrente literária que conceba o romance de forma diferenciada e eleja outros elementos como prioritários na execução da obra (descrição, análise psicológica total, auto-referencialidade etc.). Dos muitos movimentos existentes, certamente não há nenhum com a mesma audácia, o mesmo radicalismo e a mesma popularidade que o *Nouveau roman*.

Ao término do século XIX, como vimos, um modelo de narrativa que hoje podemos chamar de “romance tradicional” já estava fundamentado. Não se está aqui a falar do folhetim, mas de uma maturidade nele nascida: a supremacia do enredo sobre a reflexão, a caracterização psicológica das personagens, a organização significativa e às vezes simbólica do tempo e do espaço, o uso técnico (e não mais intuitivo) do ponto de vista e das mais variadas categorias de discurso. É esse conjunto de técnicas, esse “padrão” de romance, um entre mil, tão bem utilizado, por exemplo, por Balzac, que mais tarde servirá de referência a comparações elogiosas ou depreciativas remetidas ao movimento informalmente liderado pelo escritor Alain Robbe-Grillet.

Vale a pena lembrar que essa designação, *Nouveau Roman*, por ser bastante vaga e volúvel, foi e é utilizada na disseminação das mais escabrosas confusões, generalizações e até demonizações. Ainda que desgostoso com os rótulos que a crítica literária dos anos 50 e 60 lançava sobre o seu trabalho e o de outros — *Escola do Olhar*, *Romance Objetivo*, *École de Minuit* — o próprio Robbe-Grillet, pai da expressão, não renunciou a uma importante advertência:

Se em muitas páginas emprego conscientemente o termo **Novo Romance**, não o faço com o intuito de designar uma escola, nem mesmo um grupo definido e constituído por escritores que trabalhariam num mesmo sentido; trata-se apenas de um rótulo cômodo que engloba todos aqueles que procuram novas formas de romance, capazes de exprimir (ou de criar)

novas relações entre o homem e o mundo, todos aqueles que se decidiram a inventar o romance, isto é, a inventar o homem.<sup>222</sup>

Ainda em suas considerações a respeito da primeira crítica que censurou ou aplaudiu seus romances, surpreende-lhe o fato de “encontrar quase por toda parte uma referência implícita — ou mesmo explícita — aos grandes romances do passado, que eram sempre apresentados como o modelo para o qual o jovem escritor devia manter os olhos voltados.”<sup>223</sup> Essa surpresa deve-se certamente à percepção que Robbe-Grillet tem de sua arte, uma percepção imediatamente ligada à idéia de *evolução*. Para ele, “as formas romanescas devem evoluir para permanecerem vivas.”<sup>224</sup>

Dessa maneira, o nascimento do século XX representaria a morte do “romance tradicional”. Embora não concorde totalmente com isso, devo admitir que existe uma certa verdade nessa afirmação, especialmente se atentarmos ao detalhe de que, logo no princípio do século passado, surgiu uma série de teorizações e esquematizações desse tipo de narrativa (algumas avaliadas ou estudadas neste trabalho). Famosos, como já comentamos, ficaram os prefácios escritos por Henry James para cada uma de suas obras reunidas na *Edição de Nova York*, além dos estudos de um Percy Lubbock, das conferências do romancista E. M. Forster e das classificações de Edwin Muir.

Há, sobre todos esses estudos, uma curiosa ironia: praticamente ao mesmo tempo em que essas tentativas de apreensão teórica do “romance tradicional” são publicadas e divulgadas, aparece um novo tipo, ou melhor, uns novos tipos de narrativas longas: estamos nos referindo às verdades plurais em Pirandello, ao absurdo e ao estranho em Kafka, aos tratamentos temporais em Proust, à interioridade infinita em Joyce e às atitudes gratuitas em Gide.<sup>225</sup> Não é de admirar que nenhum dos teóricos citados acima soube lidar com esses fenômenos que, na época, pareciam isolados. Ou não possuíam instrumental teórico para isso, ou estavam por demais aprisionados aos mestres do século XIX. Alguns (Forster, por exemplo) lançaram julgamentos bastante precipitados e quase sempre injustos sobre as tentativas diferenciadas de se fazer um romance, sem entender que essas tentativas eram a renovação do gênero, que não é monolítico, mas multiforme, que não sucumbiu ao

---

<sup>222</sup> ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um Novo Romance*. São Paulo: Editora Documentos, 1969, p. 8.

<sup>223</sup> Idem, *ibidem*, p. 7.

<sup>224</sup> Idem, *ibidem*, p. 7.

<sup>225</sup> CANDIDO, op. cit., p. 57.

surgimento de novas mídias ou filosofias de vida, mas que se alimentou delas, que foi indócil e rebelde a qualquer forma de normatização.

De fato, há muitas diferenças entre o romance que caracteriza o século XIX e esse(s) novo(s) romance(s) que caracterizaria(m) o XX. A principal delas pode ser sintetizada pelo fato de que, assim como o século XIX, que viveu o auge de uma crença cega na ciência e na civilização, pôde produzir obras que ambicionaram abarcar a amplitude do universo em sua faceta mais completa, o século XX, desastrado e brutal, por fazer o homem pisar as areias movediças da incerteza, legou à arte uma única possibilidade, ainda que renovadora, rica e variada: o trabalho com o detalhe, com o pormenor, com a fragmentação.

Assim, parece não haver dúvidas de que as experiências mais radicais em relação à linguagem romanesca se deram em torno desses livros justa ou injustamente taxados de *novos romances*. Tais experiências, que alcançaram uma ressonância exemplar, influenciando a posteridade literária do ocidente e até mesmo do oriente, podem ser comparadas apenas às inovações vanguardistas do princípio do século XX, que nos legaram obras como *Nadja*, de André Breton, e *O Camponês de Paris*, de Louis Aragon. Não se pode negar que “a tentativa de afastamento gradativo da língua literária para fora de sua órbita usual já se faz há mais de um século, a começar, entre outros, por Mallarmé, Rimbaud e Lautréamont.”<sup>226</sup> Da mesma forma, não se podem negar os problemas de linguagem lançados pelo dadaísmo e pelo surrealismo, mas esses esforços, se não foram emocionais, relacionando-se a eventos catastróficos como a Primeira Guerra Mundial, foram impulsivos, ligados à revolta contra cânones literários de uma cultura já engessada, ou ainda figurativos, procurando concretizar “a metáfora do poeta malarmeano tentando em vão criar uma linguagem específica, sem vínculo com a linguagem dos homens, para terminar no silêncio.”<sup>227</sup>

O que diferencia o *Nouveau Roman* de Robbe-Grillet, a quem se costuma coadunar nomes como Michel Butor e Claude Simon, dessas outras manifestações, é uma certa mudança na atmosfera intelectual que procura recompor, lado a lado com a produção artística, uma atividade analítica a mais objetiva e científica possível. Nesse sentido, para a compreensão do que realmente se passará com livros como *Projeto para uma revolução em Nova York* ou *A Modificação*, a leitura dos artigos reunidos em *Por um Novo Romance* é indispensável. Embora Robbe-Grillet não se considere um teórico do romance e procure afastar de suas reflexões a pecha de teoria, no fundo o que fez foi formular uma teoria

---

<sup>226</sup> PATRIOTA, Maria de Aguiar. *Romance de Vanguarda*. Brasília: Thesaurus, 1980, p. 7.

<sup>227</sup> Idem, *ibidem*, p. 7.

bastante completa do romance, “uma crítica de uma ordem estabelecida e uma proposição para uma ordem nova”<sup>228</sup>, contemplando os três momentos essenciais de um processo literário: a concepção (gênese), a formulação (composição) e a recepção (leitura).

Um dos primeiros movimentos dessa crítica se dirige ao passado, ao século XIX, mais especificamente àquele tipo de narrativa que há pouco chamamos de “romance tradicional” e que procuramos compreender, pelo menos no que diz respeito a categorias como Foco Narrativo e Tempo, nos capítulos anteriores. É possível perceber, nos argumentos de Robbe-Grillet, a ostentação de um mal-estar representado pela ditadura de critérios artísticos que possuem o insuportável peso de dois mil anos de tradição. O erro, para ele, estaria em considerar que o “verdadeiro romance” se imobilizou inexoravelmente com a geração de Balzac, cuja visão metafísica, sintetizada nas noções de antropocentrismo, cega o produtor e o consumidor, ou seja, o romancista e o leitor, para as inúmeras e diferenciadas possibilidades de criação:

A narrativa, tal como a concebem nossos críticos acadêmicos – e, a exemplo deles, muitos leitores – representa uma ordem. Esta ordem, que com efeito pode ser qualificada de natural, está ligada a todo um sistema, racionalista e organizador, cujo desabrochar corresponde à tomada do poder pela classe burguesa. Nesta primeira metade do século XIX, que viu o apogeu – com *A Comédia Humana* – de uma forma narrativa, em relação à qual se compreende porque ela continua a ser para muitos algo como um paraíso perdido do romance, algumas certezas importantes estavam em circulação: em particular, a confiança numa lógica justa e universal das coisas. Todos os elementos técnicos da narrativa – emprego sistemático do passado perfeito e da terceira pessoa do singular, adoção incondicional do desenrolar cronológico, intrigas lineares, curva regular das paixões, tensão de cada episódio na direção de um fim, etc. – tudo objetivava impor a imagem de um universo estável, coerente, contínuo, unívoco, inteiramente decifrável. Como a inteligibilidade do mundo não estava nem mesmo em questão, contar não apresentava problema algum. O estilo do romance podia ser inocente.<sup>229</sup>

Os tempos, agora, seriam outros. O único fato estável é a instabilidade do conhecimento, da ciência, de toda a lógica. O mundo não poderia passar incólume aos efeitos devastadores das frustrações advindas com o fim da *Belle Époque* e com as vanguardas artísticas que, de um jeito ou de outro, acabaram por refletir essas frustrações. Nosso cotidiano fragmentou-se (mesmo que em muitos casos apenas retoricamente), e essa nova

---

<sup>228</sup> Idem, *ibidem*, p. 11.

<sup>229</sup> ROBBE-GRILLET, *op. cit.*, p. 25.



ordem, a ordem do fragmento, das incertezas, do caos, deve ocupar também a arte. Se, pelas mais diversas razões, o Robbe-Grillet romancista é confrontado com os padrões narrativos convencionais do século XIX, que estruturalmente espelham uma sociedade conservadora, o Robbe-Grillet teórico, valendo-se das mesmas armas, vai utilizar *A Comédia Humana*, *O Vermelho e o Negro* e principalmente os romances da primeira metade do século XX neles pautados como pólo de oposição para o surgimento de um novo romance que, por contrariar os cânones pretéritos, será incondicionalmente revolucionário. As noções de personagem, de história, de compromisso, de forma e de conteúdo, secularmente propagadas como indispensáveis ao gênero, serão questionadas e relativizadas (por que não dizer execradas?) num artigo de 1957: *Sobre algumas noções obsoletas*.

Como “está fora de dúvida que a época atual é antes a era do número de matrícula”, malgrado isso não represente um progresso, “o romance de personagens pertence inteiramente ao passado, caracteriza uma época: a que marcou o apogeu do indivíduo”.<sup>230</sup> Para Robbe-Grillet, personagens constituídos à Balzac e à Dostoievski nada mais são que sobras de um *modus* narrativo que, além de ultrapassado, liga-se por força a um projeto antropocêntrico, narcisista, burguês. Quase tudo no “romance tradicional” é realizado para dar dimensão a uma figura humana central. Além disso, e o que parece pior, acontecimentos de ordem puramente física como o “nascer do sol” ou o “cair da tarde” são habitualmente subordinados a acontecimentos de natureza humana (crimes, sonhos, atitudes passionais). O homem “se habituou, sem perceber, a ver, por exemplo, numa declaração de amor, um acontecimento de ordem superior àquele que caracterizava um fato como a projeção de uma sombra sobre o solo”.<sup>231</sup>

Mas a arte do século XX já apresentava subversões a essa ordem. Quem guarda na memória o nome do narrador de *O Estrangeiro*, de Camus, ou de *A Náusea*, de Sartre? Esses livros foram escritos na primeira pessoa por acaso? Se Faulkner, para problematizar o romance, dá o mesmo nome a duas personagens diferentes, Beckett não hesita em mudar o nome e a forma de seu protagonista ao longo de uma mesma narrativa. Para a atualização do romance, para sua “evolução”, Robbe-Grillet vislumbra grandes e novas vias, *veredas* que não servirão necessariamente à passagem de heróis:

---

<sup>230</sup> Idem, *ibidem*, p. 22.

<sup>231</sup> PATRIOTA, *op. cit.*, p. 15.

Hoje, nosso mundo está menos seguro de si mesmo, mais modesto talvez, uma vez que renunciou à pessoa todo-poderosa, mas também mais ambicioso, uma vez que olha para além. O culto exclusivo do “humano” cedeu lugar a uma tomada de consciência mais ampla, menos antropocentrista. O romance parece vacilar, tendo perdido seu melhor sustentáculo de outrora, o herói. Se não consegue pôr-se de pé novamente é porque sua vida estava ligada à vida de uma sociedade agora extinta. Se conseguir, pelo contrário, um novo caminho se abrirá para ele, com a promessa de novas descobertas.<sup>232</sup>

Quanto à história, Robbe-Grillet afirma sem meias palavras que “contar tornou-se literalmente impossível”.<sup>233</sup> Era uma vez o tempo em que o *escritor talentoso* fazia-se reconhecido por criar, em prol do personagem, “peripécias palpantes, comovedoras, dramáticas”.<sup>234</sup> Sem a importância excessiva que sempre foi dada às figuras humanas na narrativa, a natureza da estória, sua tipologia, sua estruturação geral ou específica, ver-se-á profundamente alterada. Isso implicará, inclusive, na *modificação* do papel do escritor, de suas aspirações. Os modelos romanescos modernos, para ele, são baseados na *desintegração do enredo*, já que a predominância da história sobre o estilo é um dado estético datado, superado.

Dessa forma, contando que sua tese autoriza a feitura de um romance com ações desordenadas e entrevê as probabilidades de uma “trama” sem acontecimentos palpáveis vividos ou sofridos pelas personagens, “o fato é que a noção de história essencial à própria idéia de narrativa tornou-se, com a teoria do romance de Robbe-Grillet, estranhamente reduzida, confundindo-se cada vez mais com o plano do discurso”.<sup>235</sup> No entanto, devemos estar cientes de que o pote não deve ser atacado com ânsias demasiadas. “É um erro pretender que nos romances modernos não acontece mais nada”.<sup>236</sup> Os fatos estão ali, sim, mas de forma diferente, e nunca predominam sobre o estilo. Depois de citar exemplos cativantes de Proust, Faulkner e Beckett, Robbe-Grillet conclui com uma clareza à toda prova:

E, se me for permitido citar minhas próprias obras depois desses ilustres precursores, observarei que *Les Gommages* ou *Le Voyeur* comportam, tanto um quanto o outro, uma “ação” das mais facilmente discerníveis, e ainda por cima rica em elementos geralmente considerados como dramáticos. Se no começo pareceram desconexos a certos leitores, não foi simplesmente

---

<sup>232</sup> ROBBE-GRILLET, op. cit., p. 23.

<sup>233</sup> Idem, ibidem, p. 25.

<sup>234</sup> Idem, ibidem, p. 23.

<sup>235</sup> PATRIOTA, op. cit., p. 18.

<sup>236</sup> ROBBE-GRILLET, op. cit., p. 25.

porque nessas obras o movimento do estilo é mais importante do que o das paixões e dos crimes?<sup>237</sup>

Raciocínio semelhante é formulado em relação ao terceiro componente obsoleto, o compromisso, isto é, o engajamento que uma obra de arte pode ter para com uma causa política ou social. Embora os ataques à noção de *história* não sejam a base de seus anseios por um novo romance e de sua repulsa às narrativas “engajadas” (realismo socialista, por exemplo), estes dois aspectos da teoria robbe-grilletana mantêm uma conexão bastante íntima. Como o simples contar para entreter tornou-se fútil e a tentativa de somar credibilidade a esse contado é mais do que suspeita, restou ao “romance tradicional”, antes de ser violentamente banido, apresentar uma nova função na sociedade, uma função didática, salvacionista, libertadora. Para o artista, porém, não há nada mais perigoso. Não parece existir dúvida de que uma linguagem “transparente” e ordenada, que é modelada na narrativa trivial e se apresenta acessível ao comum dos leitores, possui a capacidade de se transformar num instrumento disseminador de ideologias tidas como revolucionárias.

Esta não é a opção do *Nouveau Roman*, uma vez “que o movimento ‘narcisista’ de uma linguagem voltada para si mesma, rejeitando toda causa exterior a sua própria substância, vai criar, para o romancista, sérios obstáculos à articulação de uma mensagem de conteúdo filosófico, político, religioso ou moral”.<sup>238</sup> Robbe-Grillet lança um paradoxo interessante para elucidar a questão, afirmando que o verdadeiro engajamento é aquele que recusa engajar-se, na concepção tradicional do termo. Em outras palavras, o romance engajado, por soar falso e oportunista, trabalha contra as revoluções, contra o homem, sem querer torna-se conservador e autoritário. O compromisso genuíno do romance é com sua linguagem, com sua estruturação interna, nada deve aceitar *a priori*, não pode se submeter ao papel de compilador de um conteúdo ideológico explícito.

Portanto, atribuamos à noção de compromisso o único sentido que ela pode ter para nós. Em lugar de ser natureza política, o compromisso é, para o escritor, a plena consciência dos problemas atuais de sua própria linguagem, a convicção da extrema importância desses problemas, a vontade de resolvê-los a partir do lado interno. Reside aí, para ele, a única possibilidade de continuar a ser um artista e também, sem dúvida, por uma consequência

---

<sup>237</sup> Idem, *ibidem*, p. 26.

<sup>238</sup> PATRIOTA, *op. cit.*, p. 19.

obscura e distante, a de talvez servir um dia a alguma coisa — talvez mesmo à revolução.<sup>239</sup>

Assim como questionou as noções de personagem, de história e de compromisso, Robbe-Grillet não poderia deixar de questionar as noções clássicas de forma e conteúdo, já que seus principais detratores sempre o acusaram de ser um escritor “formalista”. Mas “que entendem ao certo por formalismo? A coisa está bem clara: seria uma preocupação muito acentuada pela forma — e, neste caso, pela técnica do romance — às custas da história e de seu significado”.<sup>240</sup> Essa visão dicotômica, binária, falsamente racionalista, é duramente criticada pelo romancista-teórico. Cita exemplos importantes, como *O Estrangeiro*, no qual a alteração dos tempos verbais e a simples substituição da primeira pessoa do discurso pela terceira, mais distanciada e convencional, comprometeriam substancialmente o resultado final da obra. Na verdade, algo semelhante se daria com todos os romances importantes, de *Madame Bovary* a *Dom Casmurro*. Assim, “visto que o romance tornou-se (...) a *estória* de uma escrita engajada exclusivamente na causa de sua própria linguagem, o aspecto formal de sua estrutura será evidenciado em detrimento do aspecto do *conteúdo*, acabando por se confundir com esse”.<sup>241</sup>

Para falar com mais clareza, a separação entre forma e conteúdo, ainda que numa situação analítica, é falaciosa. Robbe-Grillet, inclusive, faz uma provocação desaforada: “Será que esse velho barco furado — a oposição escolar entre a forma e o fundo — ainda não naufragou?”<sup>242</sup> E conclui:

O público, por sua vez, facilmente associa a preocupação pela forma com a frieza. Mas isso não é verdade a partir do momento em que a forma se torna invenção e não receita. E a frieza, assim como o formalismo, está inteiramente do lado do respeito pelas regras mortas. Em relação a todos os grandes romancistas dos últimos cem anos, sabemos por seus diários e sua correspondência que a constante preocupação de seu trabalho, aquilo que constituiu suas paixões, sua exigência mais espontânea, toda sua vida, foi justamente essa forma, através da qual suas obras sobreviveram.<sup>243</sup>

E a proposta para uma nova ordem romanesca, quiçá para um homem novo, Robbe-Grillet naturalmente a faz sobre bases antitéticas, por oposição a tudo quanto critica.

---

<sup>239</sup> ROBBE-GRILLET, op. cit., p. 31.

<sup>240</sup> Idem, ibidem, p. 32.

<sup>241</sup> PATRIOTA, op. cit., p. 20.

<sup>242</sup> ROBBE-GRILLET, op. cit., p. 32.

<sup>243</sup> Idem, ibidem, p. 35.

As noções tradicionais do romance devem ser abolidas. O herói já não é o aspecto fundamental da narrativa, muito menos a história, o compromisso ou mesmo aquilo que conhecemos por conteúdo. Essa lógica renovada precisa estar liberta de todo humanismo, desse peso antropocêntrico e secular. Para Robbe-Grillet, não se trata de excluir o homem do processo artístico ou existencial, mas de remodelar sua presença a partir de uma participação a menos narcisista possível.

Com esse redimensionamento do papel humano, a importância dos objetos tenderá a crescer na narrativa. A descrição, por isso, ocupará um papel sobressalente, talvez até decisivo. Não é o caso, porém, de enfatizar um fator puramente ornamental, embora a descrição pretenda ser gratuita, nua, sem relações imediatas com os outros elementos contidos no texto.

O movimento da descrição, cansado de fazer ver e querendo, por sua vez, ser visto, revela-se, todavia, um movimento de natureza essencialmente diferente daquele instaurado pelas “ações humanas”.<sup>244</sup>

Isso implicará uma transformação da essência do tempo romanesco. O tempo da descrição, como se sabe, é diferente do tempo da narrativa. Ora, a eleição do tempo da descrição como mola propulsora do romance acarretará uma imediata reavaliação dos parâmetros imaginativos do leitor, que será levado a questionar (ou pelo menos a estranhar) as novas noções quando relacionadas às antigas em se tratando de história, compromisso e conteúdo. Quanto à personagem, e isso parece ser a grande premissa da teoria robbe-grilletana, não terá a menor chance de continuar sendo o elemento unificador da narrativa e, por assim dizer, o centro de todas as atenções.

---

<sup>244</sup> PATRIOTA, op. cit., p. 29.

### ***A Modificação: um estudo de caso***

Como se pôde perceber, a teoria de Alain Robbe-Grillet exposta na série de artigos reunidos em *Por Um Novo Romance* procura ser, com todas as letras, revolucionária. Não se trata mais de atirar pedras contra uma estética historicamente datada a fim de confirmar uma outra que, no bem da verdade, transforma-se apenas superficialmente. O objetivo é maior: há nesses artigos a negação do próprio âmago narrativo como sempre foi entendido pela prática e pela crítica literárias. As inovações propostas não afetam somente a parte epidérmica do romance, como tantas vezes acontecera no passado, mas suas estruturas mais profundas. O *Nouveau Roman*, em suma, é outra coisa.

Freqüentemente, como notificamos no princípio, nomes importantes como os de Claude Simon e Michel Butor são aproximados dessa “escola” proposta por Robbe-Grillet. Ambos, porém, afastam-se disso, seja pelo mal-estar ocasionado pelos rótulos, e esse parece ser o dilema de Simon, Nobel de 1985, que escreveu como se estivesse a pintar um quadro mas nunca confirmou sua ligação direta ao *Nouveau Roman* ou a qualquer outra tendência, seja pelo desajuste ou pela desobediência a muitos preceitos robbe-grilletianos, caso de Butor, pelo menos, como veremos, no que diz respeito ao romance *A Modificação*<sup>245</sup>, de 1957. É inegável, todavia, que esse livro, construído fragmento a fragmento com vistas a uma angústia europeísta e burguesa do pós-guerra, acrescenta ao gênero uma série surpreendente de novidades.

A primeira delas, ao nível do estilo, primeira porque imediatamente percebida 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 ao pouco uso que o “vós” tem no Brasil). A 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

---

<sup>245</sup> BUTOR, Michel. *A Modificação*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.

livro, para que te sintas diante de um convite, senão de uma intimação”.<sup>246</sup> Interessante essa constatação do prefaciador. A primeira edição do livro, nos anos 50, objeto a conter segredos e maravilhas, era um enigma a ser desvendado também enquanto matéria, um cofre cuja senha estava na ruptura manual de centenas de lacres, com o auxílio de uma simples régua, para se poder chegar ao âmago da obra artística. Numa época em que sequer se imaginava o advento de um utensílio chamado Internet, o livro como objeto e o livro como abstração, conjugados, já eram vistos como talismã. O ato de leitura, aqui, é considerado um ato de verdade física, simbolicamente erótico, lascivo, desvirginador.

Mas ainda em relação ao uso do pronome em segunda pessoa, espalhado que se encontra em meio a orações e períodos propositadamente longos e hipnotizantes, parece que sua função primordial, não obstante a novidade estilística, é fazer com que o leitor e até mesmo a leitora se identifiquem 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.

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 corredeira.<sup>247</sup>

O jogo do narrador, um jogo mágico de mostrar a superfície da narrativa aos poucos e esconder a sua profundidade sempre que possível, torna-se claro desde a primeira frase: trata-se de revelar os dilemas desse enigmático “tu” em fragmentos que, aparentemente desconexos, encadeiam-se numa ordem de construção quase cartesiana. Aqui já podemos constatar uma discrepância inicial em relação ao *Nouveau Roman* robbe-grilletiano. A personagem, ou o herói se preferirmos, ocupa o primeiro plano, sim, embora o melhor do romance esteja nos entrecchos e *flashes* que surgem perifericamente, como suas recordações e previsões, os juízos que faz da esposa e da amante, de Paris e de Roma, as biografias rápidas e improvisadas, sempre baseadas em suas inquietações, que monta para cada um dos ocupantes de sua cabine, no trem.

E a descrição, do mesmo modo, que ocupa boa parte das páginas do romance, desvia-se também da idéia básica de Robbe-Grillet, a lembrar, o objeto pelo objeto numa similaridade aos indivíduos, sem escalas de valor antropocêntrico. Em *A Modificação*, ao

---

<sup>246</sup> Idem, ibidem, p. 7.

<sup>247</sup> Idem, ibidem, p. 31.

contrário, tudo existe a partir do protagonista e para ele, a fim de representar seus anseios e frustrações. Nesse sentido, pode-se dizer que os movimentos descritivos desse romance ainda estão voltados para a concepção de Georg Lukács, ou seja, o objeto em relação ao Homem (com maiúscula).

É por intermédio dessas descrições que sabemos, já de largada, que algo não vai bem para o protagonista. O tom negativo dos ambientes e das pessoas que ocupam o trem confirma tal hipótese. Além do mais, ao contrário das outras vezes em que fizera o percurso Paris-Roma, quando recebia passagens de primeira classe da firma Scabelli, a quem representava, e viajava confortavelmente à noite, nessa ocasião compra do próprio bolso o seu ingresso num vagão de terceira categoria. Parte sexta-feira, logo ao amanhecer, com a finalidade rapidamente confessada de “pegar” todo o fim de semana em Roma. O que está acontecendo? O desconforto do protagonista é latente:

Essa viagem deveria ser uma libertação, um rejuvenescimento, uma grande limpeza de teu corpo e de tua cabeça; não deverias sentir-lhe já os benefícios e a exaltação? Que lassidão é essa que te domina, dirias quase esse mal-estar? Será a fadiga acumulada desde meses e anos, contida por uma tensão que não se relaxava, que agora se vinga, te invade, aproveitando dessa fêria que concedeste a ti mesmo, como aproveita a grande maré da menor fenda no dique para submergir com sua amargura esterilizante as terras que até então essa muralha havia protegido?<sup>248</sup>

O ponto de vista pertence inteiramente ao “tu” (algo que passou em branco na tipologia de Norman Friedman). Em nenhum momento da narrativa o foco de captação visual é transferido a qualquer outra personagem. Assim, de um ponto privilegiado, no caso o assento que ocupa no trem, que por sua vez roda velozmente sobre trilhos de aço que o transportam por uma espécie de espaço neutro e purgatorial que não é a Paris deixada para trás nem a Roma a ser encontrada pela frente, o protagonista, na verdade guiado pelo narrador, uma voz superior e mais erudita, talvez sua consciência inclemente, vai lentamente tecendo, pano a pano, a colcha de retalhos da sua vida. Os *flash-backs*, por isso, são importantes. E o primeiro ocorre logo na página 38, depois que o trem passa pela estação do Fontainebleau-Avon:

Se tinhas medo de perder este trem ao movimento e ao barulho do qual estás agora já reabilitado, não é que tenhas levantado esta manhã mais tarde

---

<sup>248</sup> Idem, *ibidem*, p. 45.



do que o havias previsto, pois que, pelo contrário, teu primeiro movimento, ao abrires os olhos, foi estender o braço para travar a campainha do despertador, enquanto a aurora começava a esculpir os lençóis em desordem de teu leito, os lençóis que emergiam da escuridão semelhante a fantasmas vencidos, esmagados ao rés daquele solo mole e quente de que procuravas arrancar-te.<sup>249</sup>

Claro que não nessa ordem e nessa velocidade, vamos descobrindo que o “tu” se chama Leão Delmont, tem quatro filhos (Jaqueline, Henrique, Tomás e Madalena), é casado com Henriqueta, mulher cujos cabelos já começam a se tornar grisalhos, trabalha no ramo das máquinas de escrever e mora num apartamento no centro de Paris, de onde, sempre que quiser, pode perfeitamente avistar a cúpula do Panteão. Dirige-se a Roma para se encontrar com Cecília Darcella, sua amante. Acaba de arranjar um emprego para ela em Paris e pretende lhe fazer uma surpresa ao convidá-la para morar na cidade-luz e ao anunciar-lhe o seu iminente divórcio. É, sem dúvida, uma grande viagem, denotativa e conotativamente. Mas em vez de exaltação, alegria, desejo de entrar nessa nova vida, cerca-lhe um explícito embaraçamento nas atitudes, cerca-lhe a fadiga, o desânimo.

Há, na cabine em que viaja, um casal jovem e provavelmente recém-casado. Beijam-se e abraçam-se a todo momento, tudo é motivo para trocarem sorrisos e palavras. Mas há também um eclesiástico concentrado na leitura de uma cartilha religiosa. Nesse ponto, podemos imaginar o seguinte: não seria o casalzinho um símbolo da juventude e da felicidade procuradas por Delmont, quiçá encontradas ao término dessa viagem? Não seria, por sua vez, o padre, com suas roupas pretas e austeras, o contraponto a toda a sua empreitada? Ali estão as regras, a censura, a responsabilidade, a família, a imagem que acredita ter frente aos superiores e subordinados da firma Scabelli. Ali estão, em suma, os ideais e a hipocrisia da classe média.

Precisa lutar contra todos esses símbolos e empecilhos para conquistar a possibilidade de rejuvenescer. Vive farto de uma velhice precoce que se obrigou a aceitar. A viagem de trem é a linha imaginária que liga as pontas desses dois extremos. Atrás de si, ofuscada no tempo e no espaço, tenta deixar uma Paris cinzenta e triste, chuvosa, a Paris senil da esposa Henriqueta, “um cadáver inquisidor”, e dos filhos silentemente ofensivos, “estátuas de cera de si mesmos”. É o lugar onde impera uma angustiante formalidade para com os colegas de trabalho e para com os membros de sua própria família. “Fizeste boa viagem?”

---

<sup>249</sup> Idem, *ibidem*, p. 38.

Muito boa como de costume. Até a noite então. Até a noite”.<sup>250</sup> Seu relacionamento com Henriqueta, arrefecido ao longo dos anos, não por culpa de qualquer dos dois, mas da rotina e da imobilidade, não mais ultrapassa as regras do figurino e as máscaras da sociedade. Além disso, tida como território inimigo, sua casa não lhe sugere aconchego ou repouso, mas caos, fracasso, perda de todo e qualquer controle. O filho Henrique gasta o tempo de estudo a ler romances *noir*; Tomás, o pequeno, faz barquinhos de papel naufragarem (outro símbolo?) na pia do banheiro; Madalena, a filha de 17 anos, é freqüentemente flagrada folheando a Revista *Elle*.

... incapaz de acompanhar seus estudos bem de perto por causa de tua situação, de teus cuidados, de tuas outras preocupações, tens de suportar-lhes a barulheira, o que te irrita contra eles, o que os impede de ter confiança em ti, de tal modo que se tornaram para ti pequenos estrangeiros selvagens, audaciosos e cúmplices, que suspeitam muito bem de que algo não vai bem entre sua mãe e ti, que espionam a vocês dois, que se não falam disso entre si, não, isto te encheria de espanto, devem nisso refletir, que sabem que mentem a eles, que não ousam mais vir interrogar-te.<sup>251</sup>

A única que ainda lhe inspira alguma tranquilidade é Jacqueline, a caçula. Mas mesmo ela, em sua inocência desestabilizadora, mostra-se desconfiada em face dos últimos acontecimentos. “Com manchas negras no indicador e no dedo grande da mão direita”<sup>252</sup>, o que não consideramos nenhum acaso, a menina interpela o pai a respeito daquele dona “que veio antes aqui”.<sup>253</sup> É demais para Delmont. Sua fuga, até então feita a bocados tímidos e insuficientes, deve concretizar-se de uma vez.

De nada adianta deixar que Roma continue penetrando Paris às escondidas como a pequena coleção de autores latinos e italianos veio surgindo ao lado de sua grande biblioteca francesa. As provas dessa “intromissão desejada” encontram-se até mesmo em sua velha carteira vermelha. Para os três bilhetes do metrô parisiense ali guardados há três selos italianos equivalentes. Se se esqueceu de renovar o cartão da Sociedade dos Amigos do Louvre, o mesmo não se deu com o do Clube Dante Alighieri. Cafés, passeios, obras de arte, procura em Paris tudo o que lhe recorda Roma, tudo o que lhe recorda Cecília.

É preciso partir, portanto. Buscará o “hausto de ar”, o “acrécimo de forças” e a “mão socorredora” de sua amante. Lá está a juventude, a aliada, a paixão nas “regiões felizes

---

<sup>250</sup> Idem, *ibidem*, p. 76.

<sup>251</sup> Idem, *ibidem*, p. 89.

<sup>252</sup> Idem, *ibidem*, p. 91.

<sup>253</sup> Idem, *ibidem*, p. 92.

e claras”, o desprendimento, a verdade. Nas elucubrações de Delmont, Roma e Cecília são retratadas no futuro do presente, ao contrário de Paris, que sempre aparece no pretérito (outro traço estilístico marcante):

Ela não sairá de casa antes das nove horas, mas tu te colocarás bem mais cedo que isso na Rua Monte da Farinha, à esquina da Rua dos Barbeiros, justamente diante de sua alta casa com a imagem escurecida de Santo Antônio de Pádua acima da porta e as placas enferrujadas de duas companhias de seguros, para tocaiar a abertura de suas persianas no quarto andar, enquanto fumas um dos charutos que não deves esquecer de comprar da próxima vez que fores ao vagão-restaurante.<sup>254</sup>

Além dos *flash-backs* tradicionais, essas surpreendentes “viagens” ao futuro na forma de bem montados *flash-forwards* acontecem ao longo de todo o romance. O narrador, no entanto, evitando radicalismos ou mesmo hermetismos, toma o cuidado de sinalizar os seus procedimentos mais inusitados. O vagão no qual Delmont viaja é o porto seguro para o qual retornaremos depois de cada excursão temporal, seja para o passado, seja para o futuro. Em princípio, essa sinalização de retorno sempre se dá com a repetição da expressão “do outro lado do corredor”, forma adverbial que explicitamente procura educar o leitor para esses avanços e retrocessos abruptos que freqüentemente surgem no texto. Nisso há uma confirmação do *Nouveau Roman* tal qual o pregou Robbe-Grillet: a forma é o conteúdo, ou vice-versa, uma vez que a separação dos dois torna-se infrutífera, impossível, principalmente depois da centésima página, quando o caráter fragmentário da narrativa se acentua, demonstrado pelas passagens mais rápidas, pelas modificações dos tempos verbais e, no quesito gráfico, pelos espaços que marcam as subdivisões dos capítulos.

Mais do que isso, de nada serve procurar em *A Modificação* os valores de alguma anedota ou “moral da história”, ainda que o enredo, mesmo despedaçado, exista com uma coesão simplesmente simétrica. É na forma como se apresenta esse enredo que está toda a graça e toda a fruição do texto. As situações ocorridas dentro do vagão de terceira classe, durante a viagem decisiva de Delmont, são de uma destreza descritiva e metafórica invejáveis. O protagonista não se comunica com ninguém. Está completamente entretido por seus pensamentos. E os outros passageiros tampouco parecem preocupados em lhe dirigir a palavra, a não ser para pedir licença ou desculpar-se por algum esbarrão. O silêncio e o vazio são quase absolutos, como é vazia e silenciosa a vida de Delmont. Desde o princípio, porém,

---

<sup>254</sup> Idem, *ibidem*, p. 62.

ele cria para cada um dos passageiros uma pequena biografia imaginária, é sua tentativa de se comunicar, não com os outros, mas consigo mesmo. Além do casazinho feliz e do padre de roupa preta e austera, novos personagens vão desfilando diante de seus olhos a cada nova parada ou estação: um professor de direito, um representante comercial, um inglês, um soldado, uma velha senhora e seu sobrinho pouco comportado. Nada demora para que Delmont, avançando na criação desse microcosmo que se relaciona com o mundo lá fora e principalmente com suas frustrações, comece a *batizar* os habitantes da cabine. Sente dificuldades, no entanto, pois nenhuma vida é tão apreensível como imagina (a sua, especialmente), e, como o narrador de *Desenredo*<sup>255</sup>, conto de Guimarães Rosa, atrapalha-se, embora por outros motivos, no processo de nomeação:

Beretti ou Peretti, ou Cerutti, não, Ceretti, era “etti” que pudeste ler no seu passaporte, sai pedindo licença...<sup>256</sup>

E Faselli, não, Fasetti, ou Masetti, torna a entrar pedindo licença e volta a sentar-se...<sup>257</sup>

Outro aspecto que imediatamente nos chama atenção, e que não se encontra no trecho por gratuidade, é o livro que Delmont compra em Paris para ler durante a viagem. Só que não o lê. Desconhece o título, desconhece o nome do autor, desconhece o conteúdo, folheando-o algumas vezes, com distração, e utilizando-o para “marcar” o seu lugar a cada vez que sai da cabine para os corredores do trem ou para o vagão-restaurante. Os demais passageiros lêem o tempo todo, mas é importante notificar que suas leituras são técnicas ou de informação. Delmont carrega consigo um romance, arte portanto, e lamentará que, em vez de se distrair com o livro, tenha pensado e refletido com tanto esmero. “Por que não ter lido aquele livro, já que o havias comprado, que te teria talvez protegido contra tudo isso?”<sup>258</sup>

Adormece e sonha. Depois disso, Roma e Cecília já não lhe parecem tão agradáveis:

Havias sonhado com Cecília, mas não foi um sonho agradável; fora seu rosto desconfiado e censurador que surgia em teu sono para atormentar-te, o

---

<sup>255</sup> “Chamando-se Livíria, Rivília ou Irlívia, a que, nesta observação, a Jó Joaquim apareceu.” BRAIT, Beth. *Literatura Comentada: Guimarães Rosa*, p. 117. São Paulo: Nova Cultural, 1981.

<sup>256</sup> BUTOR, op. cit., p. 163.

<sup>257</sup> Idem, ibidem, p. 164.

<sup>258</sup> Idem, ibidem, p. 188.

rosto que mostrara ao despedir-se de ti na plataforma da Estação Termini.  
259

Delmont compreende, aos poucos, que, se Paris é Henriqueta e seus filhos, Roma é Cecília. Assim, Cecília não será a mesma fora de Roma, e Roma, com efeito, perderá os seus encantos reconfortantes. Há uma recordação essencial que fará o protagonista entender corretamente essa realidade. No ano anterior ao daquela viagem, Cecília passou alguns dias de suas férias na capital francesa. É nesse fragmento, inscrito somente na parte final do livro, que tomamos conhecimento das primeiras cobranças da amante: quando Delmont se livraria da covardia das desculpas de ética burguesa para se divorciar? Claro que ele, talvez para compensá-la, comete a imprudência de apresentá-la à esposa. A cena é antológica, uma vez que Henriqueta mostra-se inteligente o bastante para entender o que se passa. No sistema de trocas civilizadas e falsa amabilidade, as duas mulheres saem-se bem, ao contrário de Delmont, que fica apavorado e quase perde o controle. É como se elas fizessem um pacto de fidelidade mútua, deixando o marido/amante fora do jogo, colocando-o, por assim dizer, em seu devido lugar. As visitas viram rotina. No trem, Delmont finalmente entende que “Cecília, teu socorro, traía-te, passava para o lado de Henriqueta; através do ciúme delas alguma coisa como um desprezo comum brotava”.<sup>260</sup>

A técnica romanesca de Butor, maior trunfo deste livro, só nos deixa perceber ao final o comportamento patético de seu herói. No automóvel, ao levar Cecília de volta ao hotel, em Paris, ele ouve as duras verdades que até então, durante sua viagem, não ousara repetir em pensamento:

— Não sou ciumenta; como poderia ser, quando sei muito bem que te rejuvenesço; basta-me ver-te em Roma e ver o homem que és aqui em Paris (...) Não adianta que sejas “o senhor diretor”, és uma criança, pelo menos quando estás comigo, e por isso é que te amo, porque quereria transformar-te num homem...<sup>261</sup>

Haverá modificação ao fim dessa viagem? Certamente, pois toda viagem, por mais rápida e insignificante, traz mudanças. Mas não como as sonhava Delmont.

---

<sup>259</sup> Idem, *ibidem*, p. 113.

<sup>260</sup> Idem, *ibidem*, 178.

<sup>261</sup> Idem, *ibidem*, p. 17

## Os resultados da revolução

Como era de se esperar, muitos críticos e escritores se manifestaram e tomaram posições em relação ao tão propagado *Nouveau Roman*. Ernesto Sábato teceu algumas proposições interessantes a respeito. E já se revela na forma como abre o seu pequeno ensaio sobre as pretensões de Robbe-Grillet:

Se Robbe-Grillet se limitasse a escrever seus relatos, nada haveria a objetar, e com maior intensidade se deveria assinalar sua presença como uma das mais curiosas culminâncias de certas tendências contemporâneas. Lamentavelmente, sua literatura é acompanhada por uma doutrina totalitária e inclusive terrorista, que pretende converter os demais narradores em uma fauna aberrante e desamparada.<sup>262</sup>

Só discordo de uma palavra de Sábato: Robbe-Grillet nunca escreveu relatos, pelo menos não nos livros em que se expressa artisticamente. Escreveu, isso sim, anti-relatos, ou praticou, como gostava de enfatizar, a arte e a ciência da “disnarração”.

Antes de prosseguir, devemos compreender mais adequadamente o que Sábato e outros entendem por “doutrina totalitária e inclusive terrorista.” Para isso, será utilizado um pequenino caso publicado por Enrique Vila-Matas em *Bartleby e Companhia*, exercício literário em forma de um diário que é “ao mesmo tempo um caderno de notas de rodapé comentando um texto invisível”<sup>263</sup> sobre escritores que, pelas mais diversas razões, abandonaram o ofício.

Diz o personagem-narrador que, nos anos 70, enquanto residia em Paris, apaixonou-se por uma colega de trabalho chamada Maria Lima Mendes. Filha de pai cubano e mãe portuguesa, dotada de uma beleza e de uma inteligência extraordinárias, Maria queria ser escritora. Era apta, segundo o narrador, e “para a invenção de histórias tinha, concretamente, uma imaginação prodigiosa.”<sup>264</sup>

O problema é que Maria, já acometida pelo Mal de Bartleby, ficara completamente imobilizada perante a escrita. E a origem disso era algo muito em voga na época, denominado *chosisme*, a saber, a atitude literária de “descrever com morosidade as coisas: a mesa, a

---

<sup>262</sup> SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet*. São Paulo, Atica, 1994, p. 57.

<sup>263</sup> VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e Companhia*. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 9.

<sup>264</sup> Idem, *ibidem*, p. 46.

cadeira, o canivete, o tinteiro...”<sup>265</sup> Maria havia iniciado um romance sobre uma mulher de semblante melancólico sentada à beira-mar. Tudo ia muito bem até que a personagem pede ao garçom uma água mineral. “Ela começou de repente a pôr em prática o *chosisme*, a render culto à moda.”<sup>266</sup> Escreveu trinta longas páginas sobre o rótulo da garrafa de água mineral. Após o hercúleo trabalho, quando voltou às ondas quebrando na praia, já não restava pedra sobre pedra.

Mas Maria não se deu por vencida. Atirou-se ao estudo minucioso do *Nouveau Roman*, o difusor máximo do *chosisme*, e muito especialmente dos livros do polêmico Robbe-Grillet. Nova tentativa, novo fracasso. E o golpe de misericórdia veio com a leitura da revista *Tel Quel*:

Por mais que se armasse de paciência na hora de analisar a construção dos escritos de Sollers, Barthes, Kristeva, Pleynet e companhia, não conseguia entender inteiramente bem o que esses textos propunham. E o que era pior: quando às vezes entendia o que eles queriam dizer, ficava mais paralisada que nunca na hora de começar a escrever, porque, no fim das contas, o que ali se dizia era que não havia mais nada que escrever e que não havia sequer por onde começar a dizê-lo, a dizer que era impossível escrever.<sup>267</sup>

O narrador deixou de ver Maria em 1977, quando seguiram caminhos opostos. Muitos anos depois entraram em contato telefônico, e ele perguntou se ela tomara conhecimento de um livro chamado *El espejo que vuelve*, no qual se atribui as origens do *Nouveau Roman* a uma fraude. No livro, o próprio Robbe-Grillet “descrevia a facilidade com que ele e Barthes desacreditaram as noções de autor, narrativa e realidade, e se referia a toda aquela manobra como ‘as atividades terroristas daqueles anos’”.<sup>268</sup>

Maria se despede com resignação, porque os efeitos do *chosisme*, em vez de temporários, foram eternos. Como estragaram a vocação dela, certamente estragaram também a de muitos outros filhos do terceiro-mundo que, em Paris ou não, deixaram-se levar por mais um modismo francês que, radical, ilegítimo e utópico, repercutiu sobremaneira, para aproveitarmos a fala de Sábato, “nestes países periféricos”<sup>269</sup> em que vivemos. Poucos não foram os intelectuais latino-americanos que morderam a isca e contrapuseram o *Nouveau*

---

<sup>265</sup> Idem, *ibidem*, p. 47.

<sup>266</sup> Idem, *ibidem*, p. 49.

<sup>267</sup> Idem, *ibidem*, p. 50.

<sup>268</sup> Idem, *ibidem*, p. 52.

<sup>269</sup> SÁBATO, *op. cit.*, p. 65.

*Roman*, expressão máxima de uma literatura moderna e civilizada, às formas menores e subdesenvolvidas da narrativa factual então praticada entre nós.

Não deixa de ser interessante o fato de Robbe-Grillet aparecer depois de velho para rir da peça que pregou na literatura ocidental. Foi o que lhe restou, na verdade. Numa de suas autobiografias — que se apressa em chamar de “nova biografia” — ao narrar (!) passagens de sua vida entremeadas por outra chatíssima descrição novo-romanesca, deixa escorrer seu rancor em relação aos outros membros do grupo que, dá a entender, se aproveitaram do rótulo *Nouveau Roman* mas nunca tiveram coragem ou honradez para assumi-lo publicamente. Claude Simon recebeu o galardão do Nobel; Marguerite Duras, o aplauso do grande público. Michel Butor, por sua vez, e em quase tudo contradizendo os preceitos do “guru” da revolução novo-romanesca, publicou um dos melhores romances de temática existencial do século passado. Robbe-Grillet, e isso fica claro em sua “nova biografia”, não teve outro remédio senão se abraçar à amiga Nathalie Sarraute e desfiar o seu despeito:

Certo, o Novo Romance nunca foi uma escola, ainda menos uma teoria literária geral. Sua própria existência enquanto agrupamento de escritores foi, desde o começo, contestada, com frequência pelos mesmos que podem ser considerados protagonistas do movimento. Perguntem a Butor, a Pinget, a Duras, a Ollier, mesmo a Sarraute, se os seus livros fazem parte do Novo Romance. Ninguém o admitirá sem reticência, quase todos quererão de imediato precisar suas reservas, vários dentre eles (nem sempre os mesmos segundo as épocas) oporão a tal classificação violentas e totais denegações. Não posso dizer que isso tenha alguma vez me incomodado muito, nem, infelizmente, surpreendido. E, em fim de contas, minha amigável obstinação terá triunfado em relação à frieza prudente, sombria, egocêntrica deles.<sup>270</sup>

Com efeito, o *Nouveau Roman* nunca foi uma escola, mas seu ideário, bravamente difundido por Robbe-Grillet, teve a ressonância de uma, e inclusive, como bem ilustra a historinha contada por Vila-Matas, em seus efeitos mais deletérios. E justamente, talvez por não ter se formado numa escola, as teorias que surgiram em torno das experimentações francesas daqueles anos se fundamentaram sobre um pântano de areias movediças.

É verdade que todas as experiências de vanguarda são úteis porque desbravam novos caminhos, e, no caso do *Nouveau Roman*, as contribuições quanto a uma maior engenhosidade na trama dos “romances convencionais” e à presença simbólica dos objetos de

---

<sup>270</sup> ROBBE-GRILLET, Alain. *Os Últimos Dias de Corinto*. Porto Alegre: Sulina, 1997, p. 81.



cena, como pudemos notar, por exemplo, num filme como *Cidade dos Sonhos*, são óbvias e bem-vindas, mas basta a leitura de *Por um Novo Romance* para termos a impressão de que Robbe-Grillet pegou um manual de literatura ao acaso e, com uma irresponsabilidade da qual se orgulharia mais tarde, trocou os “sins” pelos “nãos” e vice-versa. É por isso que hoje não encontraremos livro de teoria literária que não contemple a descrição dos preceitos do *Nouveau Roman*: são, com uma simetria impecável, a oposição completa de tudo que se entende por narrativa desde Aristóteles. E, além de falaciosos, esses preceitos conduzem o gênero a um beco sem saída. Ao comentar *O ciúme*, Sábato nos demonstra claramente esse paradoxo:

De acordo com a doutrina da prescindência, não se entende por que Robbe-Grillet escreve romances como *O ciúme*. Um romance no qual o criador — e nesse caso a palavra “criador” teria de ser substituída por outra — não interviesse com seu particular ponto de vista e suas próprias opiniões deveria ser uma vasta, como direi? uma *total* descrição do universo, de tudo o que se pode ver, tocar, cheirar, gostar e apalpar, para não sairmos do sensorialismo básico da doutrina. Qualquer preferência de um tema em relação a outro, de um personagem determinado, de um drama em particular, seria uma intolerável intervenção do autor, muito menos tolerável que as modestíssimas intervenções que Robbe-Grillet denuncia nos escritores que não praticam a sua teoria.<sup>271</sup>

A afirmação peremptória (e um pouco óbvia, mesmo nos anos 50) de que a forma e o conteúdo são indissociáveis (reiterada, aliás, por romancistas que têm na fábula a prioridade do seu trabalho) é pouco para dotar sua teoria de alguma legitimidade. E a grande prova disso é que as melhores realizações vinculadas ao *Nouveau Roman* nada devem a essas teorias. Pode-se facilmente classificar *A Modificação* como um Novo Romance — as classificações, afinal de contas, são voláteis e muitas vezes obedecem a critérios de pouca lógica —, mas essa classificação não suportará uma mínima comparação com os sofismas de Robbe-Grillet.

Butor, como vimos, não arranca do personagem o papel de núcleo da construção romanesca. Delmont, o “tu” dessa narrativa exemplar, é o ponto essencial para o qual convergem todos os outros elementos do romance. Cecília, Henriqueta, os filhos, a firma Scabelli, Roma, Paris, os objetos de cena (notadamente no vagão de terceira classe), tudo parte do protagonista ou a ele chega com a finalidade clara de delinear melhor suas angústias

---

<sup>271</sup> SÁBATO, op.cit., p. 60.

e frustrações. Para desespero dos terroristas da narrativa, o compromisso (ou engajamento) de *A Modificação* é exclusivamente para com o ser humano. Há muita crítica nesse romance, crítica contra o projeto belicista europeu, contra os valores da classe média e contra as convenções do clero.

O enredo, outro elemento sempre colocado em xeque por Robbe-Grillet, aparece em *A Modificação* de forma sagaz, inesperada. A história do homem de meia idade infeliz com a família e com a mediocridade do seu dia-a-dia que resolve jogar tudo para o alto e buscar a juventude nos braços de outra mulher não causaria grande impacto se apresentada no seu formato linear, trivial. O quebra-cabeça proposto pelo autor é que a torna atraente. Cada peça tem o seu lugar; cada fragmento, a sua posição. A montagem fica por conta do leitor (com um auxílio bastante didático do narrador, diga-se de passagem), e tudo está ali, de modo que, ao fim da leitura, ao contrário do que acontece, por exemplo, com *Projeto para uma Revolução em Nova York*, temos em mente uma história que foi efetivamente contada.

Para terminar, resta dizer que, se tudo colocarmos na balança, de um lado os leitores que o movimento de Robbe-Grillet deitou a correr e os talentos que se perderam sob a influência de seus dogmas paralisantes, e de outro as discussões, debates e polêmicas que gerou em torno do romance e da arte narrativa em geral, o *Nouveau Roman* ainda ficará com um saldo positivo. Graças a ele, hoje somos capazes de compreender com mais exatidão, com menos preconceito e sem o menor temor de passarmos um atestado de subdesenvolvimento, aquilo que Forster falou na década de 1920 na Universidade de Cambridge: “o aspecto fundamental de um romance é contar uma história”.<sup>272</sup>

---

<sup>272</sup> FORSTER, op. cit., p. 27.

## Conclusão

## Palavra final

Os formalistas russos, como vimos, pressupõem a legitimidade do texto literário a partir especialmente do que chamam de singularização da linguagem e dos motivos tematizados, operando uma transformação que vai do *reconhecimento* puro e simples dos conteúdos textuais para uma *visão* dotada de espírito e originalidade. Essa singularização, por seu turno, não ocorre por acaso, e nem gratuitamente, uma vez que, se observadas as narrativas que povoam o universo sógnico do passado ou do presente, muitas encontraremos desprovidas dessas particularidades que caracterizam a arte literária, ainda que sejam significativas (especiais) para imensas camadas da população.

O primeiro parágrafo da *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, de Roland Barthes<sup>273</sup>, é suficiente para que o leitor seja condenado — este é o termo — a se espantar diante da variedade, da longevidade, da onipresença e do polimorfismo das narrativas do mundo. Elas estão presentes nos mais diferentes padrões de linguagem, do erudito ao popular, passando por praticamente todos os gêneros literários, pelas imagens fixas e móveis, pela pintura, pela escultura, pela mímica, pelo cinema, pela fofoca e pelo cotidiano.

“A narrativa”, diz Barthes, “começa com a própria história da humanidade”<sup>274</sup>. Vá a qualquer cidade, a qualquer país, entre na mansão de um rico ou no casebre de um pobre, avance ou regreda no tempo, visite as sociedades mais telúricas e as mais tecnológicas: lá estará a narrativa, em todas as suas manifestações, auxiliando na caracterização e na coesão dos povos. Há comunidades que são diferentes e até mesmo opostas, mas partilham de narrativas e às vezes as admiram mutuamente. “Internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida.”<sup>275</sup>

Nem todas, porém, e aqui vale a reiteração, são desautomatizadas da lei do menor esforço e da trivialidade que regem o cotidiano. Isso serve para as diferentes formas de manifestação artística, inclusive para a narrativa literária. Se uma notícia de jornal, que quase sempre nos atinge da mesma maneira, seguindo modelos consagrados de comunicação e padrões imutáveis, não possui o menor nível de singularização solicitado por Chklovski<sup>276</sup>, tampouco o possui um romance produzido em escala industrial, que se aproveita de fórmulas

---

<sup>273</sup> BARTHES, Roland. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976.

<sup>274</sup> Idem, *ibidem*, p. 54.

<sup>275</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>276</sup> CHKLOVSKI, op. cit.

facilmente identificáveis e digeríveis para se lançar à disputa do sucesso mercadológico. Ou, por outra, tampouco o possui a narrativa desprovida de estilo ou dinamismo estético, que frustra o leitor e perde oportunidades de êxito e inovação pelo simples desconhecimento (ou pelo mau uso) dos recursos técnicos do narrar.

Isso não quer dizer, todavia, que uma obra considerada “de mercado” não possa elaborar criativamente um sistema narrativo que fuja das facilidades e surpreenda positivamente o público, do mesmo modo que um autor consagrado pela academia também pode decepcionar o seu leitor habitual. É por esse motivo que fizemos questão de utilizar, ao longo deste estudo, autores de todos os extratos, de todas as origens, de todos os estilos e de todas as modalidades, desde que, é claro, tivessem alguma utilidade para a exemplificação dos conceitos e análises aqui levantados.

*Meninos do Brasi*<sup>277</sup>, por exemplo, de Ira Levin, e isso para não repetir casos já arrolados, vale-se do uso da prolepse com o mesmo cuidado e a mesma parcimônia do nobel Garcia Márquez (que, como demonstrado em outra parte, é um mestre obcecado pelo recurso). É difícil acreditar, por outro lado, que a mesma pena que realizou um livro tão notável como *Quase Memória*<sup>278</sup> tenha escrito uma narrativa tão frustrante como *A Tarde de sua Ausência*<sup>279</sup>, fatalidade que sem dúvida corrobora a tese do autor implícito de Wayne Booth<sup>280</sup>.

Nesse seu último romance, para relatar as idiossincrasias e a decadência de uma família luso-carioca, Carlos Heitor Cony se apressa mais do que deveria, apresenta-nos personagens sem dimensão própria ou que perdem sua energia vital à beira do percurso, mistura pontos de vista de modo a confundir o leitor, perde a oportunidade de trabalhar com elipses ou outros elementos temporais, torna-se redundante e repetitivo (muito embora nos avise num prólogo que assim procederá devido à complexidade do tema) e repete capítulos inteiros, *ipsis litteris*, sem uma razão que se justifique no conjunto do texto. Vai além de Forster<sup>281</sup> e, em vez de se concentrar no aspecto fundamental do romance que, entre tantas outras coisas, é contar uma história, desconcentra-se com a possível rotina de seu ofício e apenas conta (mal) uma história.

---

<sup>277</sup> LEVIN, Ira. *Os Meninos do Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

<sup>278</sup> CONY, Carlos Heitor. *Quase Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

<sup>279</sup> Idem. *A Tarde da sua Ausência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

<sup>280</sup> BOOTH, op. cit.

<sup>281</sup> FORSTER, op. cit.

Com isso e com tudo o mais que discutimos até o momento, não será preciso muita divagação para concluir que a manipulação coerente do foco narrativo e da temporalidade, sem dúvida elementos singularizadores da arte narrativa, é condição *sine qua non* para dar ao conto e ao romance uma verossimilhança capaz de torná-los fruíveis. Não é por acaso que Tomachevski<sup>282</sup> cita o uso do ponto de vista em Tolstoi para fundamentar seus argumentos. A diferenciação entre o *showing* e o *telling* de Percy Lubbock<sup>283</sup>, com efeito, é de grande valia para o criador, assim como uma razoável dosagem entre cenas e panoramas e a observância dos tratamentos narrativos, se dramáticos, se pictóricos ou se as duas coisas ao mesmo tempo.

Conscientemente ou não, a primeira atitude do contista e do romancista será definir que tipo de narrador pretende empregar para ordenar os fatos e as figuras que compõem sua obra. Quero um narrador discreto ou espalhafatoso? Como esse narrador se relacionará com os personagens? Será distanciado e onisciente, ficando assim por “de trás” deles? Ou será mais próximo, posicionando-se ao lado deles, “com” eles? Ou ainda: dependendo do tipo de história que pretendo contar, não seria melhor localizar o narrador “à frente” dos personagens e mantê-lo ignorante do que se passa na cabeça do herói?<sup>284</sup>

Nesse ponto, de um jeito ou de outro, adentramos numa outra questão fundamental: quanto o narrador e os personagens podem saber acerca dos acontecimentos que se desenrolam perante os olhos e a imaginação do leitor? Depois de definir a natureza do narrador (e certamente o enredo e a índole dos protagonistas me auxiliarão nessa tarefa) seria interessante usar apenas um tipo de focalização ou uma boa parte do conjunto descrito por Norman Friedman<sup>285</sup>? Essas perguntas sempre são válidas e imprescindíveis por que — não, não nos esqueçamos de Wayne Booth! — cada história exige uma forma específica de enquadramento, sem preconceitos, sem dogmatismo, contando apenas o objetivo que o autor busca atingir com sua obra.

Do mesmo jeito que os problemas pertinentes ao ponto de vista surgem de todos os lados, e talvez até simultaneamente, as dúvidas relacionadas à temporalização do enredo também virão à tona. Para lembrarmos as palavras de Eco, o romance respirará como uma baleia ou como uma gazela? Devo ensinar o leitor a respirar no ritmo do meu romance (como ocorre com *O Nome da Rosa*<sup>286</sup> ou com *Grande Sertão: Veredas*<sup>287</sup>, por exemplo) ou devo

---

<sup>282</sup> TOMACHEVSKI, op. cit.

<sup>283</sup> LUBBOCK, op. cit.

<sup>284</sup> POUILLON, op. cit.

<sup>285</sup> FRIEDMAN, op. cit.

<sup>286</sup> ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

deixá-lo mais à vontade para desafiá-lo com outros aspectos da narrativa? O protagonista perceberá o tempo quando consultar seu relógio de pulso ou nada perceberá porque está ocupado demais olhando para dentro de si mesmo?

E o enredo, como se apresentará? Hoje em dia é um pouco difícil que seja linear. Se possível e especialmente se necessário, posso me valer do que aprendi com Mendilow<sup>288</sup>, Genette<sup>289</sup>, Nunes<sup>290</sup> e outros. As prolepses e o suspense, as analepses e o mistério (além da possível resultante num belo e epifânico *flashback*), as elipses, as pausas, os alongamentos, tudo são recursos que servem para resolver dificuldades esperadas e inesperadas na escritura de ficção. Devo fazer o tempo correr mais rápido que o leitor ou mais devagar que sua vontade de avançar na leitura? São decisões importantes para o ficcionista, e decisões, eis a questão, que ele precisará tomar caso tenha ou não tenha se aprofundado na teoria literária. Com ou sem conhecimento de causa, com ou sem auxílio dos estudos acadêmicos, e lá está Henry James e muitos outros que não nos deixam mentir, esses dilemas formais sempre atormentarão o romancista.

Todas essas “regras” de singularização, embora possam ser descritas, estudadas e verificadas, não possuem, de maneira alguma, natureza imutável. Às vezes, como observamos anteriormente na análise de alguns romances, é a extrapolação e o desrespeito a essas regras que nos proporcionarão as surpresas de uma boa peça de ficção. Por outro lado, nunca será demais frisar que algumas tendências trabalharam em prol dessa extrapolação e desse desrespeito com má-fé, pelo simples prazer da contestação ou pela sedução exercida por uma crítica impressionável pela novidade e pelo radicalismo.

Alguns desses movimentos criaram discursos teóricos e até mesmo políticos para justificar as ousadias estereis de certos textos. Foi o que tentamos mostrar nos capítulos em que discutimos o *Nouveau Roman*. Grandes romances foram publicados por escritores ligados ou relacionados a Robbe-Grillet. É o caso de *A Modificação*<sup>291</sup>, por exemplo, de Michel Butor. Nenhum deles, entretanto, com exceção da produção sem dúvida idiossincrática do próprio Robbe-Grillet, seguiram as receitas e as inversões pregadas pelo amargurado guru.

Esta pesquisa, resta repetir, foi realizada por alguém que vê na narrativa algo mais que um objeto de estudo. Foi feita por alguém que já se atreveu e certamente continuará se

---

<sup>287</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

<sup>288</sup> MENDILOW, op. cit.

<sup>289</sup> GENTTE, op. cit.

<sup>290</sup> NUNES, op. cit.

<sup>291</sup> BUTOR, op. cit.

atrevido a publicar contos, novelas e romances. É por isso — só agora vejo com clareza — que certas partes deste estudo possuem um caráter de manual, tanto que apenas em poucos momentos conseguiram se esconder sob a retórica do discurso puramente acadêmico. A maioria dos exemplos citados surgiram de minhas preferências particulares de leitor, enquanto uma minoria, infelizmente necessária para a contraposição de certas idéias, veio daquelas obras que (permito-me dizer) mais odeio e desprezo.

Isso não significa que meu objetivo seja desestimular ou desacreditar as vanguardas, os novos experimentos, a audácia e o inconformismo. Muito pelo contrário. Apenas tentei reafirmar o “bom contar” como característica básica do romance, mormente quando acompanhado de tudo o mais que as grandes obras sempre nos oferecem, e questionar a sinceridade e a validade de certas tendências romanescas que maltrataram o enredo ou o colocaram em segundo plano.

Do mesmo modo — e essa não é uma percepção tardia, como é possível verificar nos primeiros capítulos — tudo o que está nestas páginas reafirma uma antiga crença que trago comigo: produtiva será a união entre o criador e a crítica acadêmica num só corpo e numa só mente, fenômeno a que assistimos nas universidades e na vida intelectual brasileira dos últimos anos. Mas não nos enganemos com as facilidades dessa união. Como num casamento, há direitos e deveres, desentendimentos, brigas, reconciliações e inúmeros momentos de desânimo que se altercam com momentos de felicidade e satisfação. Tudo terminará bem, entretanto, se houver compreensão, confiança mútua e, claro, lógico, óbvio, muito diálogo.



## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BARTHES, Roland. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- BRAIT, Beth. *Literatura Comentada: Guimarães Rosa*. São Paulo: Nova Cultural, 1981.
- BOOTH, Wayne. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BROOKS, C. and WARREN, R. P. *Understanding Fiction*. 2 ed. New York, Appleton-Century-Crofts, 1959.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *A Personagem do Romance*. In: *A Personagem da Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco Narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1981.
- CASTAGNINO, Raul H. *Tempo e expressão literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- CHKLOVSKI, Vítor. *A arte como procedimento*. In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. 20. São Paulo: Ática, 1978.
- ECO, Umberto. *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FORSTER, Edward M. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo, 1998.
- FRIEDMAN, Norman. *Point of View in Fiction, the development of a critical concept*. In: STEVICK, Philip, ed. *The Theory of the Novel*, The Free Press, 1967.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, s/d.
- JUNIOR, Arnaldo Franco. *Formalismo Russo e New Criticism*. In: *Teoria Literária: abordagens histórias e tendências contemporâneas*. Maringá: Editora da Universidade Estadual do Maringá, 2003.
- JAMES, Henry. *A Arte do Romance*. São Paulo: Globo, 2003.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1997.
- LLOSA, Mario Vargas. *A Orgia Perpétua*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Cartas a um jovem escritor*. São Paulo: Alegro, 2006.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.
- LUKACS, Georg. *Narrar ou descrever?* In: *Ensaaios sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, s/d.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PATRIOTA, Maria de Aguiar. *Romance de Vanguarda*. Brasília: Thesaurus, 1980.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.
- RIEDEL, Dirce Cortes. *O Tempo no Romance Machadiano*. Rio de Janeiro: Editora São José, s/d.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um Novo Romance*. São Paulo: Editora Documentos, 1969.
- SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet*. São Paulo: Ática, 1994.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O crime da escritura e a escritura do crime*. In: *Projeto para uma revolução em Nova Iorque*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1975.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões, livro XI*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- TACCA, Oscar. *As Vozes do Romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- TOMACHEVSKI, B. *Temática*. In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

## NARRATIVAS UTILIZADAS

AKUTAGAWA, Ryunosuke. *Dentro do Bosque*. In: *Os 100 Melhores Contos de Crime e Mistério da Literatura Universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

ALMEIDA, Manuel Antônio. *Memórias de Um Sargento de Milícias*. São Paulo: Klick Editora, 1997.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Klick Editora, 1997.

\_\_\_\_\_. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Klick Editora, 1997.

\_\_\_\_\_. *Quincas Borba*. São Paulo: Klick Editora, 1997.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Editora Panamericana, s/d.

BROWN, Dan. *O Código Da Vinci*. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

BUTOR, Michel. *A Modificação*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.

CALLADO, Antônio. *A Madona de Cedro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CONY, Carlos Heitor. *A Tarde da sua Ausência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Quase Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FIELDING, Henry. *Tom Jones*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.

FOLLETT, Ken. *O Homem de São Petersburgo*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

FONSECA, Rubem. *A confraria dos espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GOLDMAN, William. *Calor*. São Paulo: Best Seller, 1985.

HAMMETT, Dashiell. *O Falcão Maltês*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

HEMINGWAY, Ernest. *As aventuras de Nick Adams*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

IBSEN, Henrik. *Seis Dramas, parte 2*. São Paulo: Escala, s/d.

JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

- KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. São Paulo: Abril Cultural, 1988.
- KING, Stephen. *Pesadelos e paisagens noturnas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- LEVIN, Ira. *Os Meninos do Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LLOSA, Mario Vargas. *A Festa do Bode*. São Paulo: Mandarim, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Elogio à Madrasta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- \_\_\_\_\_. *História Secreta de um Romance*. In: *A Casa Verde*, 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Os Cadernos de Don Rigoberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Quem matou Palomino Molero?* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- MAILER, Norman. *Os machões não dançam*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.
- MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Crônica de uma morte anunciada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- MELO, Patrícia. *Acqua Toffana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Valsa Negra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Record, 1980.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *O Sorriso do Lagarto*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, 1989.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *O Ciúme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Os Últimos Dias de Corinto*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Projeto para uma revolução em Nova Iorque*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1975.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- SIMENON, Georges. *O Louco de Bergerac*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1998.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e Companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VILELA, Luiz. *Tremor de Terra*. São Paulo: Ática, 1967.

ZOLA, Émile. *Germinal*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972.