

OTTO LEOPOLDO WINCK

**AVENTURAS DA LINGUAGEM:
PRINCÍPIOS DA NARRATOLOGIA GENETTIANA
APLICADOS À OBRA DE JAMIL SNEGE**

CURITIBA

2007

OTTO LEOPOLDO WINCK

**AVENTURAS DA LINGUAGEM:
PRINCÍPIOS DA NARRATOLOGIA GENETTIANA
APLICADOS À OBRA DE JAMIL SNEGE**

**Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre em Letras, Curso
de Pós-Graduação em Letras – área de
concentração Estudos Literários, do Setor de
Ciências Humanas, Letras e Artes da
Universidade Federal do Paraná.**

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Raquel Illescas Bueno

CURITIBA

2007

A narrativa não faz ver, não imita; a paixão que nos pode inflamar à leitura de um romance não é a de uma “visão” (de fato, não “vemos” nada), é a da significação, isto é, de uma ordem superior da relação, que possui, ela também, suas emoções, suas esperanças, suas ameaças, seus triunfos: “o que se passa” na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, nada; “o que acontece” é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada.

Roland Barthes

As “leis” da narrativa (...) são, como a própria narrativa, parciais, defectivas, talvez arriscadas: leis consuetudinárias e inteiramente empíricas, que não se devem hipostasiar num cânone. Aqui, o código, como a mensagem, tem as suas lacunas, as suas surpresas.

Gérard Genette

O verdadeiro ser é transubstancial. Coextensivo à totalidade do sensível. Não se detém na esfera do sujeito. Ao contrário: constitui-se fora do sujeito. Na sua representação. No jogo das representações. O ser perfeito é o ator que se representa à representação do mundo – ambos mutáveis, fluídicos, intercambiáveis.

Jamil Snege

SUMÁRIO

RESUMO.....	v
<u>ABSTRACT.....</u>	<u>vi</u>
<u>INTRODUÇÃO.....</u>	<u>1</u>
<u>2 UM MAPA PARA O PERCURSO: A NARRATOLOGIA DE GÉRARD GENETTE. 7</u>	<u>7</u>
<u>2.1 NO PRINCÍPIO, A NARRATIVA.....</u>	<u>7</u>
<u>2.2 UMA APROXIMAÇÃO: A NARRATOLOGIA.....</u>	<u>9</u>
<u>2.3 UM MÉTODO: GÉRARD GENETTE.....</u>	<u>17</u>
<u>2.3.1 História, Narração, Narrativa.....</u>	<u>20</u>
<u>2.4 TEMPO.....</u>	<u>23</u>
<u>2.4.1 Ordem: das Anacronias à Acronia.....</u>	<u>24</u>
<u>2.4.2 Velocidade: as Anisocronias.....</u>	<u>31</u>
<u>2.4.3 Frequência.....</u>	<u>41</u>
<u>2.5 MODO.....</u>	<u>46</u>
<u>2.5.1 Distância, Regulagem da Informação, Relato de Atos, Relato de Falas e de Pensamentos.....</u>	<u>47</u>
<u>2.5.2 Perspectiva e Focalização: Muito Mais que “Ponto de Vista”.....</u>	<u>57</u>
<u>2.6 VOZ.....</u>	<u>66</u>
<u>2.6.1 O Tempo da Narração.....</u>	<u>67</u>
<u>2.6.2 Gavetas e Babuskas: os Níveis Narrativos.....</u>	<u>75</u>
<u>2.6.3 Passagem de Nível: as Metalepses.....</u>	<u>81</u>
<u>2.6.4 Pessoa e o Estatuto do Narrador.....</u>	<u>84</u>
<u>2.6.5 As Funções do Narrador.....</u>	<u>87</u>
<u>2.6.6 Enfim, o Narratário.....</u>	<u>92</u>
<u>2.7 CONSIDERAÇÕES, AFINAL - I.....</u>	<u>95</u>
<u>3 UM PERCURSO PARA O MAPA: A NARRATIVA DE JAMIL SNEGE.....</u>	<u>100</u>
<u>3.1 ARTIMANHAS DO INVENTOR.....</u>	<u>100</u>
<u>3.2 O JOGO DAS VOZES EM TEMPO SUJO.....</u>	<u>104</u>
<u>3.2.1 “O Tempo não Chegou de Completa Justiça”.....</u>	<u>106</u>
<u>3.2.2 Vozes Partidas.....</u>	<u>108</u>
<u>3.2.3 Cacos do Espelho.....</u>	<u>115</u>

<u>3.3 COMO EU SE FIZ POR SI MESMO: O JOGO DO TEMPO E O TRIUNFO DO DISCURSO.....</u>	<u>118</u>
<u>3.3.1 Memória e Ficção: o Encontro das Águas.....</u>	<u>118</u>
<u>3.3.2 O Rio da Vida e os Fios da Memória.....</u>	<u>120</u>
<u>3.3.3 O Múltiplo Singular e o Singular Múltiplo.....</u>	<u>135</u>
<u>3.3.4 “Leitor, Leitora”.....</u>	<u>140</u>
<u>3.3.5 O Tempo do Desperdício.....</u>	<u>145</u>
<u>3.3.6 “Perdoem a Digressão”.....</u>	<u>149</u>
<u>3.3.7 Conversa de bar: não há fim.....</u>	<u>153</u>
<u>3.4. 1 Narrador e Narração: o Aqui é Agora.....</u>	<u>157</u>
<u>3.4.2 A Dependência do Outro.....</u>	<u>161</u>
<u>3.5 O ENCONTRO DOS CONTOS.....</u>	<u>162</u>
<u>3.5 1. O Fantástico e o Grotesco.....</u>	<u>162</u>
<u>3.5.2 Eu: Aqui, Agora.....</u>	<u>166</u>
<u>3.6 CONSIDERAÇÕES, AFINAL – II.....</u>	<u>172</u>
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</u>	<u>177</u>
<u>REFERÊNCIAS.....</u>	<u>179</u>
<u>REFERÊNCIAS GERAIS.....</u>	<u>180</u>

RESUMO

Surgida no final dos anos 1960, do entroncamento de estruturalismo e semiótica, a narratologia tornou-se um importante instrumento de análise formal da narrativa. Foi o crítico francês Gérard Genette, em uma longa seção de seu livro *Figures III*, de 1972, denominada *Discours du récit*, um dos primeiros a apresentar uma poderosa síntese dessa corrente da crítica literária. No primeiro capítulo da presente dissertação, contextualiza-se a narratologia no conjunto dos estudos literários e situa-se a importância de Genette para a consolidação dessa disciplina. A seguir, de maneira esmiuçada, discorre-se sobre o método e as categorias propostas para a análise do discurso narrativo. Todo esse instrumental é apresentado com exemplos e não raro com alguns reparos quanto a determinadas noções. Em seguida, no segundo capítulo, depois de situar-se a obra de Jamil Snege no âmbito da literatura produzida no Paraná, alguns desses princípios são utilizados para a análise das seguintes narrativas: as novelas *Tempo sujo* e *Viver é prejudicial à saúde*, o romance *Como eu se fiz por si mesmo*, além de alguns contos. Depois de mapeados os principais procedimentos narrativos de que se serve Jamil Snege, avalia-se a pertinência da narratologia no atual cenário dos estudos literários.

Palavras-chave: Gérard Genette; narratologia; narrativas; Jamil Snege; literatura paranaense.

ABSTRACT

Narratology, which appeared in the late 1960s, is the result of Structuralism and Semiotics union. Narratology became an important instrument of narrative formal analysis. Gérard Genette, a French critic, was one of the first ones to present a powerful synthesis of this critical tendency literary criticism, in a long section of his book *Figures III*, in 1972, called *Discours du récit*. In the first chapter of this work, Narratology will be contextualized in literary studies, as well the importance of Genette for the consolidation of this discipline. Following, in details, the method and the categories for the narrative discourse analysis will be explained. All this theory will be presented with examples and observations relating to some conceptions. In second chapter, after placing Jamil Snege work in literature produced in Paraná, some of these principles will be used to analyze the following narratives: the short novels *Tempo sujo* and *Viver é prejudicial à saúde*, the novel *Como eu se fiz por mim mesmo*, besides some short stories. After identifying the main narrative procedures used by Jamil Snege, the relevancy of the Narratology will be evaluated, in the current scene of literary studies.

Keywords: Gérard Genette; Narratology; narratives; Jamil Snege; Paraná Literature.

INTRODUÇÃO

“Inumeráveis são as narrativas do mundo” – diz Roland Barthes em um texto que viria a se tornar seminal para as contemporâneas teorias da narrativa.¹ De modo similar, inumeráveis são as vias de acesso à análise das narrativas (aliás, à análise de qualquer texto, literário ou não). Pode-se estudar uma narrativa debruçando-se sobre aquilo que em primeiro lugar, na grande maioria das vezes, salta à vista: seus temas. Assim, é possível analisar tanto a *substância* do conteúdo (os temas propriamente ditos e a sua relação diacrônica ou sincrônica com as condições socioculturais de sua produção) quanto a sua *forma* (como esses temas se organizam no discurso).² Do mesmo modo, pode-se penetrar uma narrativa voltando-se sobre aquilo que em um segundo momento – e às vezes, em determinadas obras, num primeiro – suscita a atenção: a linguagem. E aqui o alvo é a *textualização do discurso*, isto é, o nível que compreende a “organização retórica e estilística, as formas sintáticas, as unidades lexicais, etc”.³ com as quais o discurso se apresenta em seu arranjo textual. Além do mais, é possível, para além do texto e do contexto, mergulhar no *sub-texto* e auscultar, por trás da epiderme do discurso, os arquétipos e paradigmas do comportamento humano.⁴ Ou, finalmente, é possível ainda perscrutar a narrativa naquilo que mais propriamente a distingue de outros gêneros discursivos: a sua *narratividade*, a sua qualidade específica de discurso narrativo, seja este escrito ou oral, literário ou não. Com efeito, inumeráveis são as narrativas, e igualmente inumeráveis são as vias teóricas que lhes dão acesso, de jeito que, se o crítico não dispuser de um mapa nesse percurso investigatório, pode muito bem se perder entre os corredores da biblioteca de Babel.

¹ BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. p. 19. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p.19-60.

² Foi o lingüista Louis Hjelmslev quem propôs a distinção “entre *substância do conteúdo* (as idéias), *forma do conteúdo* (a organização dos significados), *substância da expressão* (os sons) e *forma da expressão* (organização dos significantes)”. COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001. p. 38.

³ REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 97.

⁴ “Deste modo, entendemos como *subtextual* o nível em que é possível detectar certos impulsos e factores de carácter individual ou coletivo, que, encontrando-se subjacentes e latentes em relação ao nível textual, estão ao mesmo tempo disponíveis para serem actualizados pela concretização do texto literário.” REIS, Carlos. *Técnicas de análise textual: introdução à leitura crítica do texto literário*. 3. ed. rev. Coimbra: Almedina, 1981. p. 81.

Grosso modo, as abordagens teóricas da narrativa (e, por extensão, de todo discurso literário) podem ser classificadas, correndo-se o risco inerente a toda simplificação, em duas grandes categorias: análises *internas* e análises *externas*. Na primeira, agrupam-se as correntes que se ocupam primeiramente com o texto, abstraídos os elementos estranhos ao seu caráter verbal. Na segunda, localizam-se as tendências cuja atenção está voltada sobretudo para o *contexto* do qual o texto seria em maior ou menor medida reflexo ou refração. A história da teoria da literatura do século XX é, de certa forma, a história do movimento pendular entre esses dois pólos. Efetivamente, ao longo desse tempo, não poucas polêmicas estouraram na academia e nos cadernos culturais, antagonizando representantes das mais variadas versões dessas duas correntes, como a que, nas páginas da *Folha de S. Paulo*, nos anos 1980, opôs Augusto de Campos a Roberto Schwarz, em torno do poema *Póstudo*, do primeiro.⁵ Se nos anos 1960-70, por força do estruturalismo francês, as análises internas viveram o seu momento de fastígio, em uma tendência que já se esboçava desde os primeiros decênios do século (com o formalismo russo e mais tarde com o *new-criticism* anglo-americano), a partir do último quartel do século a direção se inverteu, sob o influxo agora dos estudos culturais de matriz britânica. No entanto, o que muitas vezes se esquece, no calor dos debates e das controvérsias, é que um objeto tão multifacetado como é o objeto literário não se deixa abarcar por apenas um ângulo de análise, seja ela interna ou externa, formalista ou conteudista. A propósito, eis o que diz uma testemunha privilegiada das renovações teóricas da década de 1960:

A aporia resulta, sem dúvida, da contradição entre dois pontos de vista possíveis e igualmente legítimos; ponto de vista *contextual* (histórico, psicológico, sociológico, institucional) e ponto de vista *textual* (lingüístico). A literatura, ou o estudo literário, está sempre imprensada entre duas abordagens irreduzíveis: uma abordagem histórica, no sentido amplo (o texto como documento), e uma abordagem lingüística (o texto como fato da língua, a literatura como arte da linguagem).⁶

De certa forma essa aporia é um falso impasse, como aliás o declarou outro francês:

⁵ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. revista. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2004. p. 66-69.

⁶ COMPAGNON, op. cit., p. 30.

(...) as posições assumidas com relação à arte e à literatura (...) organizam-se em pares de oposições, muitas vezes herdadas de um passado polêmico e concebidas como antinomias intransponíveis, alternativas absolutas, em termos de tudo ou nada, que estruturam o pensamento, mas também o aprisionam.⁷

No entanto, há que se fazer escolhas – dada a natureza “sisifiana” de uma abordagem extensiva. Mas é importante conservar sempre a consciência de que, ao se delimitar um campo e um viés teórico-metodológico, inúmeros aspectos e facetas do objeto em vista se perdem ou são insuficientemente apreendidos. O enfoque aqui escolhido, como se verá, é estritamente *imanentista*. Não que tenhamos os olhos fechados para outras dimensões ou visadas, mas estamos convencidos de que os estudos literários, para preservar o seu estatuto científico, ou pelo menos (já que todo sistema, sobretudo o científico, é hoje colocado, depois da crise das metanarrativas, sob suspeita) um mínimo de rigor metodológico, precisam de uma repartição epistemológica de tarefas. Aos outros, os que examinarão o objeto verbal sob as lentes extratextuais, caberão, quiçá, análises mais abrangentes, mais ousadas, com possibilidades de aplicação em áreas mais vastas e diversificadas. Mas esses correrão também mais riscos, e o menor deles não será apenas o esquecimento de que o objeto é dotado de leis internas próprias. Talvez a presente dissertação seja, entre outras coisas, o reflexo (augúrio ou nostalgia?) de um *retorno do texto*, isto é, de uma retomada do interesse pelo *texto em si*, esse “resíduo” de tempos pré-modernos, acuado pela emergência de novas tecnologias e pela homogeneização da sociedade de massas. Mas essa retomada, esse ressurgimento do interesse pelo discurso literário em si – aqui o discurso literário *narrativo* –, se dá sem mais as ilusões de sua pretensa autonomia auto-referencial. Nada – sobretudo os produtos do labor humano – é autônomo. Tudo é situado e afetado pelos mais diversos condicionamentos. A super-estrutura – não custa repetir o bordão marxista – é condicionada de uma maneira ou de outra pela base estrutural. Mas convém que, em um momento específico da análise, para sua melhor eficácia, o objeto seja posto entre parênteses. No nosso caso, os parênteses são o instrumental narratológico – e por questão de espaço e tempo não iremos muito além dessas balizas. Em todo caso, na República das Letras, todos os procedimentos de pesquisa são legítimos, e se, mesmo durante a hegemonia dos métodos formalistas,

⁷ BORDIEU, Pierre. *Lés règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992. p. 272 apud COMPAGNON, op. cit., p. 27.

abordagens contextualistas nunca deixaram de encontrar o seu lugar, não será agora – sob a égide da *diferença* – que um enfoque imanentista será anatematizado.

Com base no que foi dito, é certo que há igualmente inúmeras vias de acesso à obra narrativa de Jamil Snege. A que escolhemos, a narratologia genettiana, é apenas uma das possíveis – e aqui é arriscado, quando não ocioso, aventar qual seria a mais apropriada. Sem dúvida, muitas o são, sem uma hierarquia necessária entre elas. A narratologia dá conta de algumas facetas formais de sua produção. Não de todas, é claro, mas daquelas que dizem respeito exclusivamente à narratividade. Depois de duas dissertações onde prevaleceu a visada temática,⁸ cremos ser útil, agora, mergulhar em sua obra por uma outra porta de entrada: uma análise de seus procedimentos narrativos, com o auxílio da aparelhagem narratológica proporcionada por Gérard Genette.

De certa forma, neste trabalho, como o seu título já o dá a entender, o objeto contemplado é *duplo*: a obra de Jamil Snege, evidentemente, e, por força do enfoque metodológico escolhido, a narratologia genettiana. Isso por duas razões. Primeiro, por se tratar de um instrumental, tirante um ou outro conceito, ainda insuficientemente conhecido nos meios acadêmicos nacionais, como teremos oportunidade de explanar. Segundo, por se constituir, de certa forma, em um sistema relativamente complexo e coeso, cujos elementos, dos mais centrais aos mais acessórios, encontram-se estruturalmente concatenados, de modo que explicitá-los à medida que se fizesse necessário, desconectados de suas relações de subordinação e coordenação, implicaria, de um lado, no seu empobrecimento conceitual, e, de outro, na obliteração da visão do conjunto. Por isso, fomos levados a desenvolver toda uma seção – a primeira parte – em que a “gramática” genettiana fosse exposta, ponto por ponto, inclusive naqueles elementos de que pouco ou nada faríamos uso. Tomamos nesse momento o cuidado de não sermos nem muito econômicos, a ponto de soarmos herméticos, nem de nos alongarmos em demasia. Avizinhamo-nos, talvez, deste segundo perigo, por incluirmos, ao longo da exposição, tantos exemplos quantos estimamos pertinentes para a clarificação dos

⁸ MACHINSKI, Júlio Bernardo. *Como ele se fez por si mesmo: Jamil Snege*. Florianópolis, 2005. 144 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina. ALMEIDA, Camila Gino. *Um cronista da cidade: Curitiba no jornal sob o olhar de Jamil Snege 1997-2003*. Curitiba, 2006. 334 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

princípios.⁹ Precavemo-nos, porém, de não trazer, ainda, exemplos das narrativas de Jamil Snege, a fim de não anteciparmos a sua análise. Com isso, a primeira parte do trabalho, a parte propriamente teórica, funciona de modo independente – o que já não acontece com a segunda, a não ser para peritos em Genette.

Uma última observação se faz necessária quanto à delimitação do *corpus* analisado. Como o enfoque é *narratológico*, estão excluídos de antemão os (poucos) poemas de Jamil Snege. Não que a narratologia só se restrinja à prosa. É possível um estudo narratológico de material poemático, desde que este contenha traços narrativos – o que não acontece, a não ser de passagem, nos breves 22 poemas de *Senhor*, de Jamil Snege.¹⁰ Também excluímos as crônicas, tanto as reunidas em *Como tornar-se invisível em Curitiba*¹¹ quanto as dispersas em jornal.¹² Não que elas não apresentem elementos narrativos. Pelo contrário, a crônica é um texto, híbrido por natureza, em que se mesclam discursos oriundos dos mais variados gêneros. E no caso específico de Jamil, abundam os elementos narrativos. Mas, como vimos, as crônicas snegianas já foram objeto de uma alentada e bem encaminhada pesquisa. Da mesma forma, excluímos de nosso campo de estudo a sua peça teatral¹³ e a sua rápida, porém pertinente, incursão nos domínios da sociologia.¹⁴

Assim, o nosso *corpus* contempla suas três narrativas de maior fôlego, *Tempo sujo*,¹⁵ *Como eu se fiz por si mesmo*¹⁶ e *Viver é prejudicial à saúde*,¹⁷ e os contos, tanto aqueles presentes em suas três coletâneas individuais¹⁸ quanto os que só vieram à luz em obras de autoria coletiva.¹⁹ Quanto a essas narrativas curtas,

⁹ Nessa abundância de exemplos e, por conseguinte, de notas explicativas, para evitar uma inflação excessiva e tediosa, só serão mencionados em notas de rodapé os livros com excertos realmente transcritos. No mais, o restante, referidos pelo nome e o autor, é composto substancialmente de obras clássicas, existentes em inúmeras versões e edições.

¹⁰ SNEGE, Jamil. *Senhor*. Curitiba: Beta Publicidade, 1989. Há também textos que podem ser tomados como poemas em _____. *O jardim, a tempestade*. Curitiba: Edição do autor, 1989.

¹¹ SNEGE, Jamil. *Como tornar-se invisível em Curitiba*. Curitiba: Criar Edições, 2000.

¹² Salvo aquelas que “viraram” contos em SNEGE, Jamil. *Os verões da grande leitoa branca*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2000.

¹³ SNEGE, Jamil. *As confissões de Jean-Jacques Rousseau*. Curitiba: Edição do autor, 1982.

¹⁴ SNEGE, Jamil. *Para uma sociologia das práticas simbólicas*. Curitiba: Edição Beta/Multiprint, 1985.

¹⁵ SNEGE, Jamil. *Tempo sujo*. Curitiba: Escala, 1968.

¹⁶ SNEGE, Jamil. *Como eu se fiz por si mesmo*. Curitiba: Travessa dos Editores, 1994.

¹⁷ SNEGE, Jamil. *Viver é prejudicial à saúde*. Curitiba: Edição do autor, 1998.

¹⁸ SNEGE, Jamil. *A mulher aranha*. Curitiba: Hoje, 1972. _____. *Ficção onívora*. Curitiba: Grupo 1, 1978. _____. *Os verões da grande leitoa branca*.

¹⁹ CAMPANA, Fábio (*et. al.*). *Confabulário*. Curitiba: Imprensa oficial, 1998. p. 29-36. FARAH, Elias (*et. al.*). *Contos de repente*. Curitiba: Delfos Editora, 1965. p. 23-25 e 99-102. PELLEGRINI JR., Domingos (*et. al.*). *Assim escrevem os paranaenses*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977. p. 43-45. SABINO, Fernando (*et.al.*). *Encontro das águas*. Curitiba: Travessa dos Editores, 1994. p. 15-19.

porém, o nosso olhar não será mais que panorâmico, detendo-nos em um ou outro ponto. Todavia, nenhuma obra sua será examinada exaustivamente à luz de todos ou de boa parte dos conceitos genettianos. Cremos que, além de tedioso, tal procedimento não seria produtivo. Melhor é pinçar algumas qualidades de suas narrativas e analisá-las com um olhar mais aguçado. Dessa forma, cada um de seus trabalhos encontrará, do multifacetado arsenal narratológico de Genette, instrumentos de análise próprios – esses, apresentados sistematicamente na primeira parte da dissertação. Todavia, longe de uma estrita observância da regra genettiana, permitimo-nos, aqui e ali, bebericar em outras fontes, sempre que julgamos conveniente.

2 UM MAPA PARA O PERCURSO: A NARRATOLOGIA DE GÉRARD GENETTE

2.1 NO PRINCÍPIO, A NARRATIVA

Desde quando passou a dispor de linguagem, o *homo sapiens* a vem empregando para dar nome às coisas, para invocar os deuses, para rememorar os mortos. E não só: é com ela que, conectando em uma ordem causal ou hipotática sucessos míticos ou reais, ele intenta deslindar o seu lugar e o seu destino no mundo. Daí as narrativas mitológicas, presentes em todas as culturas.²⁰ Daí os livros sagrados, consagração das histórias orais, presentes nos povos que desenvolveram uma escrita. Daí as epopéias, o coro na origem da tragédia grega, as fábulas, as parábolas, os contos de fadas, o romance, a ópera, o cinema, as novelas de rádio e televisão, as histórias em quadrinhos, o *blog*. Mesmo em tempos como os nossos, quando, por conta de uma brutal aceleração do progresso tecnológico, assistimos paradoxalmente a um embotamento do sentido histórico, os jogos eletrônicos possuem não raro uma estrutura narrativa.²¹

O ser humano é por natureza (ou por *cultura*, já que a natureza humana é cultural) um contador de histórias. Contando histórias, inventando tradições, ficcionalizando a vida, ele tenciona dar sentido à sua passagem sobre a terra. *Narrando*, ele perscruta, constrói, refaz a sua identidade. Não há identidade sem narrativa. Não há humanidade, civilização, cultura, nação, comunidade, tribo, família sem narradores. “A narrativa fará, então, parte da comunicação verbal que utilizamos todos os dias, oral ou escrita, e fácil será entender como ela impregna o tecido de nossa existência.”²²

Como Sherazade, contamos histórias para não morrer. “A ausência de narrativa significa a morte.”²³ Ou, como o definiu Fernando Pessoa, “somos contos

²⁰ “(...) A narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas (...)” BARTHES, op. cit., p. 19.

²¹ LIESTOL, Gunnar. Wittgenstein, Genette y la narrativa del lector en hipertexto. In: LANDOW, George (org.). *Teoria del hipertexto*. Barcelona: Paidós, 1997. p. 107-145.

²² SEIXO, Maria Alzira. Romance, narrativa e texto: notas para a definição de um percurso. p. 15. In: ROSSUM-GUYON, Françoise Van; HAMON, Philippe; SALLANAVE, Danièle. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1976. p. 8-19.

²³ TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 106.

contando contos: nada”. E se para ele “o mito é o nada que é tudo”, é sobre esse nada/tudo que entretecemos nossas imbricadas redes de histórias, com as quais empreendemos a tarefa de ressignificar o significante vazio de nossas vidas. Aliás, de todos os membros das sociedades antigas, o mais bem-quisto era o contador de histórias, o aedo: “Ele é alvo da admiração geral, pois sabe dizer bem; merece as maiores honrarias.”²⁴ Dele não se pode desprezar a atenção: “Viste o público olhar para o aedo, inspirado pelos deuses para a alegria dos mortais? Enquanto ele canta, nada mais se quer senão escutá-lo, e para sempre!”²⁵ O autor de romances policiais, o teledramaturgo, o contador de causos, o jornalista e a mãe que narra uma história para adormecer o filho são alguns de seus herdeiros contemporâneos. “(...) a narrativa traz sobretudo o prazer do *discurso*, e por isso a criança pergunta ‘e depois’ com muito mais ansiedade se previamente conhece o encadeamento funcional da história que lhe contam.”²⁶ Com efeito, é das possibilidades combinatórias desse jogo que advém o seu prazer. “Há seguramente uma liberdade da narrativa (como há uma liberdade de todo locutor, diante de sua língua), mas esta liberdade é ao pé da letra *limitada* (...).”²⁷ Se, como sugerem os antropólogos, por trás das profundas alterações históricas ocorridas nos últimos milênios, o ser humano em si pouco ou nada mudou, ele continua a ser alguém a quem apraz ouvir e contar histórias, alguém que extrai um extremo prazer das possibilidades combinatórias da narrativa. Inclusive já houve quem o chamasse *homo ludens*.²⁸ Ao atentar em um relato, ao ler um conto, uma notícia, ao assistir ao episódio de um seriado de televisão, ao acessar um diário eletrônico, não diferimos muito de quando, acorados em torno do fogo, nossos ancestrais, a respiração suspensa, ouviam maravilhados as narrativas de seus anciãos.

É verdade que se teme, sob o efeito da crescente atomização da sociedade moderna, pela perda dessa capacidade – inata ou adquirida? – de contar histórias. Ao mesmo tempo que a narrativa ganhava um instrumental específico para o seu estudo, um de seus principais teóricos já advertia: “Talvez a narrativa (...) seja já para nós, como a arte para Hegel, uma *coisa do passado*, que é preciso considerar

²⁴ Ibid., p. 84-85.

²⁵ Ibid., p. 85.

²⁶ SEIXO, op. cit., p.15.

²⁷ BARTHES, op. cit., p. 59.

²⁸ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

às pressas em sua retirada, antes que tenha desertado completamente nosso horizonte.”²⁹ Mais tarde, Paul Ricoeur, aludindo a Walter Benjamin, reforçava: “Talvez estejamos no final de uma era em que contar não tem mais lugar porque, dizia [Walter Benjamin], *os homens não têm mais experiência para compartilhar*.”³⁰ Todavia, logo em seguida, uma nota de esperança é acenada pelo filósofo francês:

Talvez seja necessário, apesar de tudo, (...) acreditar que novas formas narrativas, que ainda não sabemos denominar, estejam nascendo; elas atestarão que a função narrativa pode se metamorfosear, mas não morrer. Pois não temos qualquer idéia do que seria uma cultura em que não se soubesse mais o que significa *narrar*.³¹

Pode-se inferir dessas palavras que, enquanto prevalecer a sapiência no *homo sapiens*, existirão narradores, narrações e narrativas.

2.2 UMA APROXIMAÇÃO: A NARRATOLOGIA

A narrativa é um dos mais complexos jogos de linguagem já elaborados pelo *homo ludens*. Assim, é natural que ele – que não se contenta apenas em jogar, mas quer *desmontar* as regras do jogo – também se voltasse sobre os códigos desse código. Se desde a Antigüidade a arte é objeto não só de *flexão* (reverência, fruição) mas também de uma *segunda flexão* (a reflexão teórica), seria necessário, todavia, esperar muito tempo para que, junto ao avanço geral dos estudos literários, a narrativa recebesse uma atenção especial e instrumentos de investigação mais percucientes. De um modo geral, isso aconteceu, graças a um conjunto favorável de fatores, a partir dos anos 1960, dando origem a uma disciplina cujo nome de batismo não poderia ser mais apropriado: *narratologia*. Nascida do entroncamento do estruturalismo francês com a semiótica, a data que geralmente se lhe atribui como marco fundador é o “ano mágico”³² de 1966: ano do primeiro livro de Gérard Genette, *Figuras*;³³ ano de um clássico da lingüística que teria muita importância nos desdobramentos da análise da narrativa, *Problemas de lingüística geral*, de Émile

²⁹ GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. p. 274. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 255-274.

³⁰ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. t. 1. Campinas: Papirus, p. 45.

³¹ *Ibid.*, p. 46. O grifo é do autor.

³² COMPAGNON, op. cit., p. 18.

³³ GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectivas, 1972.

Benveniste;³⁴ ano do igualmente clássico *Semântica estrutural*, de Greimas;³⁵ e sobretudo ano do oitavo número da revista *Communications*, editada pelo Centro de Estudos de Comunicações de Massa de Paris.³⁶ São os artigos deste número, principalmente, que deflagraram todo o processo de pesquisa e em grande parte o enquadramento metodológico que em 1969 receberia de Tzvetan Todorov a denominação de *narratologia*.

Reunindo ensaios de R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bremond, U. Eco, T. Todorov e G. Genette, entre outros, o volume em questão não se limitava, no entanto, ao campo da teoria e crítica literária; do romance policial à narrativa mítica, do cinema à narrativa de imprensa, passando, naturalmente, pela narrativa literária, do que se tratava fundamentalmente era de, perfilhando um modelo operatório fundado na lingüística, descrever as dominantes funcionais do relato (...).³⁷

A partir de então – desta “data-exploração, por oposição a data-limite-inicial ou data-limite-final, segundo Roland Barthes”³⁸ –, a nova disciplina floresceu vigorosamente, alongando os seus ramos para as mais variadas regiões, como – já o testemunhava Genette em 1983 – os Estados Unidos, os Países Baixos e Israel.³⁹ Embora a sua primeiríssima expressão – o número oito de *Communications* – já tenha se caracterizado por um olhar transdisciplinar sobre os mais variados formatos de narrativas, durante os seus primeiros anos a narratologia se concentraria preferencialmente sobre a narrativa literária. Afinal, “(...) sabendo-se que é na narrativa verbal que se tem apoiado o desenvolvimento da narratologia e que a narrativa literária desfruta de uma projeção que não se pode ignorar, não se estranhará que os conceitos com ela relacionados apareçam largamente contemplados.”⁴⁰ E embora a narratologia nunca tenha se furtado a se debruçar sobre outros códigos semióticos, como o cinema, o discurso historiográfico, o texto jornalístico, as histórias em quadrinhos e, mais recentemente, o universo cibernético,⁴¹ Gérard Genette não deixa de fazer restrições a essa hipertrofia do

³⁴ BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. São Paulo: Nacional/Edusp, 1976.

³⁵ GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. 2. ed. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

³⁶ BARTHES et al., op. cit.

³⁷ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina Macário. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 5.

³⁸ SEIXO, op. cit., p. 12.

³⁹ GENETTE, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madri: Cátedra, 1998. p. 5.

⁴⁰ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina Macário. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 8-9.

⁴¹ Quanto ao cinema cf.: Christian METZ, que já havia colaborado com o ensaio “A grande sintagmática do filme narrativo” no número 8 de *Communications*; quanto à historiografia: BARTHES,

termo *narrativa* e do decorrente alargamento do campo investigatório da narratologia.

Este deslizamiento metonímico es comprensible, pero inoportuno; además, yo defendería (aunque sin ilusiones) un empleo estricto, es decir, *con referencia al modo*, no solamente del término (técnico) *narratología*, sino también de las palabras *relato* o *narrativo*, cuyo uso corriente era, hasta ahora, bastante razonable, y que se ven, desde hace tiempo, amenazadas de inflación.⁴²

Aliás, segundo Genette, desde os inícios da narratologia já se esboçava, em seu campo investigatório, um desdobramento em duas grandes vias: “una temática, en sentido amplio (análisis de la historia o los contenidos narrativos) y otra formal o, mejor dicho, modal, el análisis del relato como modo de ‘representación’ de las historias, opuesto a los modos no narrativos (...)”⁴³ No entanto, a primeira vertente não tem reivindicado o nome de *narratologia*, o que não impede que os seus autores, como Greimas e Bremond, sejam associados em manuais aos narratólogos da “estrita observância”.⁴⁴

Apesar dos méritos inegáveis da narratologia, não se deve imaginar que as suas conquistas se efetuaram no vácuo, a modo de uma criação *ex nihilo*. Se ela nasceu na década de 1960, um período de intensa inventividade intelectual, sobretudo em território francês, suas raízes remontam a muito mais longe. De um lado, ela se beneficiou, como todo o estruturalismo francês, do legado metodológico

Roland. O discurso da História. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 145-157; WHITE, Hayden V. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1995; e quanto ao hipertexto: LANDOW, op. cit.

⁴² GENETTE, *Nuevo discurso...*, p.15.

⁴³ *Ibid.*, p.14.

⁴⁴ É o caso do *Dicionário de teoria da narrativa* (ou de *narratologia*, conforme a edição original em Portugal), REIS; LOPES, op. cit., que agrupa uns e outros em seus verbetes.

do formalismo russo, então recém-descoberto na França.⁴⁵ Embora grande parte das pesquisas formalistas tenham se voltado para a poesia – como principal consequência de sua busca da “literariedade” –, algumas incursões nos domínios da prosa trouxeram relevantes aportes no campo da narrativa. Primeiramente, é importante anotar a importância da conceituação do fazer artístico como conjunto ordenado e consciente de procedimentos, trazido por Chklovski, superando a antiga compreensão de arte como expressão de uma subjetividade ou como mimese do real.⁴⁶ A distinção entre *fábula* e *trama*, postulada por Tomachevski, também viria a revelar-se de extrema operacionalidade: em uma narrativa, a fábula seria a seqüência dos acontecimentos representados na mesma ordem em que teriam transcorrido, e a trama, o tratamento particular conferido a esses acontecimentos no decorrer da obra.⁴⁷ Mas a contribuição que mais repercutiria nos estudos da narrativa do Ocidente (antes de Bakhtin) seria a do folclorista Vladimir Propp. A partir da constatação de que toda narrativa é composta por uma multiplicidade de ações, ele formulou a hipótese de que, para além de suas diferenças externas, elas se reduzem a uma série finita, comum a todas as histórias. Trabalhando com um *corpus* de contos fantásticos russos, Propp isolou 31 funções que constituiriam este substrato comum.⁴⁸ (Considerando esse repertório de difícil aplicação a outras formas literárias, alguns estudiosos, como Greimas e Brémond, nos anos da efervescência narratológica, propõem modelos com elementos mais básicos.)⁴⁹

De outro lado, não poucos aspectos dos estudos da ficção ocorridos em ambiente anglo-saxão foram igualmente fecundos para o desenvolvimento da narratologia. O ponto de partida foi sem dúvida o conjunto de prefácios de Henry James à edição completa de seus romances, entre 1907 e 1909, reunidos mais tarde em volume próprio prefaciado pelo crítico norte-americano Richard Blackmur, em 1934.⁵⁰ Boa parte do universo ficcional foi então esquadrihado pelo romancista

⁴⁵ Tzvetan Todorov, um dos narratólogos da primeira hora, foi quem introduziu os formalistas russos na França, com a tradução e a apresentação de uma seleta de ensaios do grupo, em 1965 (trad. portuguesa: *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Lisboa: Edições 70, 1989). Mais tarde, junto com Julia Kristeva, ele seria também um dos responsáveis pela introdução de Bakhtin.

⁴⁶ CHKLOVSKI, Vítor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 39-56.

⁴⁷ TOMACHEVSKI, Boris. A temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 169-204.

⁴⁸ PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

⁴⁹ GREIMAS, op. cit. BREMOND, Claude. *Logique du récit*. Paris: Seuil, 1973.

⁵⁰ JAMES, Henry. *A arte do romance*. São Paulo: Globo, 2003.

norte-americano. As suas considerações sobre “ponto de vista” e “cena dramática”, sobretudo, abririam, nos decênios seguintes, novos e fecundos campos de debate. Na sua esteira, aprofundando as noções delineadas, viriam os livros de Percy Lubbock, *The craft of fiction*,⁵¹ de 1921; *Aspects of the novel*, de E. M. Forster,⁵² de 1927; e de Edwin Muir, *The structure of the novel*,⁵³ de 1928. A partir da década de 1940 ocorre uma verdadeira explosão de estudos da narrativa, proporcionada em parte pelo *new criticism* anglo-americano. Entre uma infinidade de trabalhos então surgidos – os quais, em muitos pontos, aproximam-se do formalismo eslavo, embora sem conhecê-lo – é bom mencionar, de Northrop Frye, o clássico *Anatomy of criticism*,⁵⁴ de 1957, verdadeiro precursor do estruturalismo, e o não menos clássico *The rhetoric of fiction*,⁵⁵ de Wayne Booth, de 1961, espécie de coroamento e revisão crítica de todo este percurso da poética da narrativa empreendido em língua inglesa. Sobre a problemática do foco narrativo – nova denominação para o *point of view* jamesiano – e sobre a distinção clássica entre *narrar (telling)* e *mostrar (showing)*, isto é, entre a descrição cênica e a panorâmica, é importante ainda mencionar o nome de Norman Friedman, para as quais trouxe importante contributo, propondo, no primeiro caso, uma nova classificação,⁵⁶ que viria a se tornar quase canônica até que Genette apresentasse o seu famoso quadro, mais técnico, das situações narrativas.

No universo germânico, cujas contribuições para a teoria da ficção remontam ainda ao século XIX, com Otto Ludwig, que já distinguia a “narrativa propriamente dita” da “narrativa cênica”, não se pode ignorar as pesquisas pioneiras de Friedemann Käte, em 1910, com o primeiro estudo sistemático sobre o lugar do narrador na narrativa,⁵⁷ e de André Jolles, em 1930, com a sua busca das formas simples subjacentes às estruturas complexas do romance, em uma investigação em muitos sentidos similar à de Propp.⁵⁸ Outros nomes importantes são os de Wolfgang

⁵¹ LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.

⁵² FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2004.

⁵³ MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1975.

⁵⁴ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

⁵⁵ BOOTH, Wayne Clayson. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

⁵⁶ FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction: the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip (ed.). *The theory of the novel*. Nova York: The Free Press, 1967. Este artigo foi publicado originalmente em 1955.

⁵⁷ Sobre Ludwig e Käte, entre outros precursores, cf. o dossiê ao final do *Communications* 8: BARTHES et al., op. cit., p. 275-280.

⁵⁸ JOLLES, Andre. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

Kayser⁵⁹ e de Franz Stanzel, este último um autêntico “protonarratólogo”, cujo rigoroso sistema classificatório de instâncias narrativas⁶⁰ dialogaria, nas décadas de 1970 e 80, com os sistemas desenvolvidos pelos teóricos franceses.

Todavia, até a irrupção do estruturalismo na cena literária, a França parecia infensa a toda essa renovação. Com efeito,

a crítica francesa ainda estava presa ao biografismo e ao psicologismo, nenhuma repercussão tendo tido do outro lado da Mancha as obras revolucionárias que se publicavam na Inglaterra. (...) Compare-se com aqueles livros as superficialidades que os Jaloux, Thibaudet, Plisnier, Mauriac, escreviam sobre o romance (...).⁶¹

Raras exceções foram os nomes de Jean Pouillon, com *Temps et roman*, de 1946, apontando novas perspectivas para o problema do foco narrativo, agora denominado de “visão”,⁶² e Georges Blin, com *Stendhal et les problèmes du roman*, de 1954, o qual, entre outras coisas, teorizava sobre as “restrições de campo” do foco narrativo.⁶³ Outro nome, que antecipa em uma década as questões da gramática narrativa, é o de Étienne Souriau, cujas especulações sobre as possíveis situações dramáticas não deixariam de exercer o seu influxo sobre Greimas, Brémont e Todorov mais tarde.⁶⁴ Todavia, a partir da década de 1960, “as coisas mudaram rapidamente”, relata, não sem nostalgia, uma testemunha ocular do período,

(...) a tal ponto que, por uma muito curiosa reversão que leva a refletir, a teoria francesa viu-se, momentaneamente, alçada à vanguarda dos estudos literários no mundo (...). Sob várias denominações – “nova crítica”, “poética”, “estruturalismo”, “semiologia”, “narratologia” –, ela brilhava em todo seu esplendor.⁶⁵

Na verdade, foi uma confluência dos mais variados fatores que levou em poucos anos a crítica francesa, de um estado de letargia, à posição de protagonista mundial. De um lado, é inegável a influência que a antropologia estrutural de um

⁵⁹ KAYSER, Wolfgang. 1958. Qui raconte le roman? In: BARTHES et al. *Poétique*. Paris: Seuil, 1976. (Ed. orig.: 1958.)

⁶⁰ Cf. GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 78-79.

⁶¹ COUTINHO, Afrânio. Prefácio à edição brasileira: a crítica da ficção. p.XIII. In: SCHOLLES, Robert; KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill, 1977. p.VII-XI.

⁶² POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

⁶³ BLIN, Georges. *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris: José Corti, 1954.

⁶⁴ SOURIAU, Etienne. *As duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo: Ática, 1993. (Ed. orig.: 1950.)

⁶⁵ COMPAGNON, op. cit. Outra testemunha dirá: “Por volta de 1960, tudo acontece como se um rio subterrâneo aflorasse à superfície do solo para arrastar os métodos antigos (...).” TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992. p.193.

Claude Lévi-Strauss exerceu sobre toda uma geração. Até disciplinas como a psicanálise e o marxismo assumiram, sob a ascendência de Jacques Lacan e Louis Althusser, um estatuto estruturalista. De outro, a chegada de estudantes do Leste Europeu, como o búlgaro Todorov, a húngara Julia Kristeva, além do lituano Greimas, já veterano, fizeram circular na França idéias que já eram correntes em outras partes, injetando nova vitalidade ao debate intelectual gaulês. Fator decisivo foi a chamada “virada lingüística”, isto é, o efeito que as novas teorizações da lingüística, desde um Ferdinand de Saussure até um Noam Chomsky, passando pelo exilado russo Roman Jakobson, pelo dinamarquês Louis Hjelmslev, além do já citado Benveniste, exerceram sobre os estudos literários. Some-se a isto a emergência mundial da semiótica, proporcionada pela difusão tardia dos escritos de do filósofo estadunidense Charles Sanders Peirce (1839-1914): nesse período, não raro, “semiótica e análise da narrativa sobrepõem-se”,⁶⁶ como o demonstram os trabalhos de Greimas, Julia Kristeva, Umberto Eco e Philippe Hamon. E não se pode negar, também, o trabalho preparatório que vinham exercendo, desde a década anterior, os propugnadores do *nouveau roman*. Allan Robbe-Grillet e Jean Ricardou não somente foram ficcionistas inovadores como teóricos do romance, alargando, tanto na prática quanto na teoria, as fronteiras dos possíveis narrativos. Além disso, as revistas de teoria e crítica literária, como *Tel Quel*, *Communications*, *Poétique*, *Languages* e *Littérature*, junto a outras de fora da França, desempenharam um importante papel de laboratório, debate e vitrina das novas idéias.

Mas o nome que pontificou nessa década foi sem dúvida o de Roland Barthes. Na sua trajetória assistimos às principais transformações de que a teoria e a crítica literárias foram palco, do pós-guerra aos anos 1980, desde uma análise então marcadamente fenomenológica, de matriz bachelardiana, até a prática pós-estruturalista que pavimentaria o caminho para as reflexões posteriores sobre o pós-moderno. Ademais, Barthes, na sua fase estruturalista, foi fundamental para a irrupção dessa disciplina tipicamente francesa em que estruturalismo e semiótica confluíam e onde a narrativa, enquanto narrativa, encontraria um de seus mais perspicazes instrumentos de estudo. “Durante 25 anos, esse escritor brilhante e incomparável teria sido, no pensamento crítico e lingüístico francês, tudo aquilo que

⁶⁶ TADIÉ, op. cit., p. 218.

parecia moderno; se nem sempre foi o primeiro, foi sempre ele (...) que hasteou a bandeira.”⁶⁷

Todavia, a despeito de todo protagonismo e charme de Barthes, viria a ser um outro teórico quem dotaria essa jovem disciplina de um método rigoroso e coerente: Gérard Genette. Ao contrário de outros narratólogos e semioticistas “franceses”, como Todorov, Greimas e Kristeva, Genette é *genuinamente* francês. Ao contrário de muitos de seus conterrâneos, como Barthes, Foucault e Derrida, Genette não embarcou na voga pós-estruturalista. (“A menos [diz-nos ele] que el ‘estructuralismo abierto’ que, en ocasiones, preconizo, sea también una variedad del postestructuralismo.”⁶⁸) Nem tampouco se aferrou a um estruturalismo ortodoxo. Com efeito, ao contrário de Lévi-Strauss, Greimas e Brémond, ele nunca partiu em busca de estruturas ocultas das quais os modelos empíricos não seriam mais do que exemplos e manifestações.⁶⁹ Sua narratologia é descritiva e analítica: descreve e analisa o que vê, expondo o seu funcionamento, sem pretensões funcionalistas, psicológicas ou normativas. Não está necessariamente interessado em uma gramática ou em uma lógica narrativa, como o estiveram tantos de seus colegas, mas, em certo sentido, em uma *programática* da narrativa. Se no posfácio do *Discurso da narrativa* encampa a valorização barthesiana do “escritível” e louva a “falta de unidade” de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust,⁷⁰ para escândalo de Wayne Booth,⁷¹ no *Nuevo discurso del relato* ele conclui:

(...) lo que está claro es que la poética, en general, y la narratología, en particular, no deben limitarse a *dar cuenta* de las formas o los temas existentes. Debe explorar asimismo el campo de lo posible, incluso *‘imposible’*, sin detenerse demasiado en la frontera, que no le corresponde trazar. Las críticas, hasta ahora, no han hecho más que interpretar la literatura; ahora se trata de transformarla.⁷²

Significativamente – e aqui está outra das razões pelas quais se optou por esta abordagem –, quando a narratologia começava a ganhar o mundo, aqui no

⁶⁷ TADIÉ, op. cit., p. 221.

⁶⁸ GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 104-105.

⁶⁹ Exemplo desta perspectiva encontra-se na seguinte frase de Todorov: “(...) sentimos através de cada obra que não existe apenas a fala (*parole*), que existe também uma língua (*langue*) da qual ela não é mais que uma das realizações.” TODOROV, Tzvetan. *As categorias da narrativa literária*. p. 231. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 209-254.

⁷⁰ GENETTE, *Discurso...*, p. 264.

⁷¹ GENETTE, *Nuevo discurso...*, p.105 .

⁷² *Ibid.*, p.108-109.

Brasil, tirante um tímido entusiasmo inicial, ela não lograria granjear muito interesse, de tal modo que os seus estudos mais importantes nunca foram aqui publicados⁷³ e não poucos manuais de teoria da narrativa não lhe dedicam muito mais que uma olímpica ignorância.⁷⁴

2.3 UM MÉTODO: GÉRARD GENETTE

A narratologia “formal”, ao contrário da “temática”, que já em 1966 dispunha de grandes sínteses, como a de Greimas, teria que esperar ainda alguns anos para encontrar um amplo e rigoroso tratado taxiológico. Este viria à luz em 1972, por obra de Gérard Genette, em uma longa seção de seu livro *Figures III*, denominada *Discours du récit*,⁷⁵ trabalho este que, mais que os anteriores, angariaria para o autor “um grande respaldo internacional.”⁷⁶ Nascido em Paris, em 1930, Genette formou-se pela Escola Normal Superior, onde mais tarde viria a lecionar. Também deu aulas na Sorbonne e foi professor visitante da Universidade de Nova York. Em 1994 assumiu o posto de diretor da Escola de Altos Estudos, em Paris. Além disso, com Todorov, em 1971, foi um dos fundadores da revista *Poétique*, e diretor da coleção homônima das Éditions du Seuil, dois dos principais espaços de difusão dos estudos da narrativa e do pensamento crítico contemporâneo. Participou, como mencionamos, da célebre equipe de ensaístas que, a partir do número oitavo da revista *Communications*, dispôs-se a empreender uma pesquisa da organização estrutural da narrativa, ponto de partida da narratologia francesa. Sua curiosidade e

⁷³ O *Nouveau discours du récit* nunca foi traduzido em português; agora, o *Discurso da narrativa*, jamais lançado no Brasil, já se encontra em Portugal na terceira edição (aliás, Portugal é um dos lugares onde a narratologia encontrou solo fértil, como o atestam, entre outros, os trabalhos de Carlos Reis). Os demais livros de Genette, salvo raríssimas exceções, também não obtiveram edição no Brasil.

⁷⁴ Dois exemplos onde em nenhum momento a tipologia de Genette é citada: CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981. LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985. Este último chega até Barthes e Todorov, mas não atravessa o limiar genettiano. No entanto, há alguns trabalhos que foram produzidos se servindo, em gradações diferentes, do repositório narratológico. Cito apenas alguns: BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula: teste de uma gramática narrativa aplicada aos contos de Guimarães Rosa*. São Paulo: Perspectiva, 1973; VICENTIN, Albertina. *A narrativa de Hugo Carvalho Ramos*. São Paulo: Perspectiva, 1986. O hoje clássico estudo de Affonso Romano de Sant’Anna, *Análise estrutural de romances brasileiros* (7. ed. São Paulo: Ática, 1990), de 1972, é devedor do escopo geral do estruturalismo francês e não da então incipiente narratologia, ainda que Todorov seja citado (Genette, não).

⁷⁵ GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

⁷⁶ TADIÉ, op. cit., p. 253.

agudeza analítica são responsáveis, entre outras coisas, por contribuições cuja originalidade repousa não apenas na elucidação de questões até então ignoradas como na capacidade de fornecer-lhes um amplo quadro explicativo e uma nomenclatura de grande eficácia operatória. E tudo isso foi empreendido sem abrir mão de uma linguagem escorreita, sóbria, fiel à mais antiga tradição cartesiana, sem resvalos nas imprecisões metafóricas que tanto seduziriam, no ocaso do estruturalismo, seus colegas geracionais. Detentora de tais virtudes, a sua obra cedo se impôs, fazendo de seu autor um dos maiores nomes não somente da narratologia internacional como também da teoria da literatura e da reflexão estética. E, não obstante a vazante da maré estruturalista, ela não experimentaria o refluxo de interesse que atingiu a produção de não poucos companheiros surgidos na mesma onda. Da mesma forma, ao contrário de Todorov, que migraria do formalismo mais estrito a uma visada antropológica que o colocaria, inclusive, entre os pioneiros do pós-colonialismo,⁷⁷ Genette jamais se afastaria muito do seu objeto inicial de estudo, a literatura, ainda que, ao se sebruçar sobre a estética, tenha lançado os olhos sobre as artes em geral.⁷⁸

Discurso da narrativa é parte de um trabalho apresentado no Seminário da Escola de Altos Estudos, em 1970-71, sobre os efeitos e procedimentos narrativos encontráveis em *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust.⁷⁹ Diante desse dado, é natural indagar se se trata de uma monografia sobre a obra proustiana, à luz do instrumental narratológico, ou, ao contrário, se não seria um estudo geral sobre a narrativa, servindo-se para tanto do romance de Proust como repertório de exemplos.

Na verdade, os dois sentidos coexistem neste trabalho. É extremamente enriquecedor a compreensão da obra de Proust à luz dos processos de encadeamento do relato que a constitui e, por outro lado, a narrativa proustiana é tão rica que abona muitas das possibilidades encaradas pela sistematização teórica praticada. Aliás, todas as hipóteses discursivas que a narrativa de *À la recherche* não concretiza são também convenientemente estudadas, embora numa dimensão menos ampliada (...).⁸⁰

⁷⁷ TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Ed. orig.: 1982)

⁷⁸ Cf. por exemplo: GENETTE, Gérard. *A obra de arte: imanência e transcendência*. v. 1. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

⁷⁹ SEIXO, Maria Alzira. Continuado de um número anterior. p. 11. In: GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995. p. 7-16.

⁸⁰ Id. Aquilo que porventura foi insuficientemente abordado, por não aparecer ou comparecer apenas marginalmente em Proust, seria analisado com mais vagar em *Nuevo discurso del relato*. Admite ele, nessa obra de revisão: "El recurso sistemático al ejemplo proustiano es responsable, sin duda, de

A uma primeira leitura, salta à vista, em *Discurso da narrativa*, uma profusão classificatória, capaz de intimidar o leitor que se aproxime desavisado da tendência taxiológica típica das correntes formalistas dos anos 1960. Termos como *anacronia*, *anisocronia*, *isocronia*, *analepse*, *prolepse*, *metalepse*, *paralepse*, *paralipse*, sucedem-se, entre mil matizes, a par de outros que vieram a se tornar mais usuais fora do circuito estritamente narratológico, como narrador *hetero*, *homo* ou *autodiegético*, *narração iterativa*, *singulativa* etc. O próprio Genette, consciente dessa inflação, reconhece ao final do livro: “Num domínio habitualmente concedido à intuição e ao empirismo, a proliferação nocional e terminológica terá sem dúvida irritado mais do que um (...).”⁸¹ A resposta a essa questão pode estar implícita na seguinte asserção de Wayne Booth:

On ne peut jamais être certain que le fait d’enrichir notre terminologie améliore notre travail critique. Cependant on peut être absolument assuré que les termes avec lesquels nous avons été longtemps contraints de travailler ne peuvent pas nous aider à établir une discrimination à l’égard d’effets subtils (comme le sont tous les effets littéraires), trop subtils pour être enfermés dans des filets aux mailles si lâches.⁸²

Ou, como diz sua prefaciadora da edição portuguesa:

(...) o trabalho de Genette aflora essa zona oscilante em que o efeito teórico, para se produzir, tem de parecer excessivo em relação a qualquer tipo de aplicação descritiva ou de exercício analítico. Não me parece, porém, que esse excesso resulte em redundância – antes em excrescência de sentido facilmente recuperável pela largura conceptual que abarca.⁸³

A começar pelo título, em sua ambigüidade (além de sua alusão ao clássico de Descartes), pode-se adivinhar neste livro uma certa pretensão, não desmentida

varias distorsiones: por ejemplo, una insistencia excesiva en las cuestiones de tiempo (orden, duración, frecuencia), que ocupan claramente más de la mitad del estudio, o una atención demasiado escasa a hechos de modo como el monólogo interior o el discurso indirecto libre, cuya función es evidentemente menor, casi inexistente, en la *Recherche*” (p.12). Um pouco antes, ele também aludira (p. 11) a essa não resolvida dualidade entre o *teórico* (a narrativa em geral) e o *crítico* (a narrativa proustiana de *À la recherche*).

⁸¹ GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 261.

⁸² BOOTH, Wayne Clayson. Distance et point de vue. p. 90-91. In: *Poétique du récit*. BARTHES, Roland et al. Paris: Seuil, 1977. p. 85-113. “Nunca se pode estar certo de que o fato de enriquecermos a nossa terminologia melhora o nosso trabalho crítico. Contudo, podemos estar absolutamente seguros de que os termos com que fomos obrigados a trabalhar durante muito tempo não podem ajudar-nos a estabelecer uma distinção relativamente a efeitos sutis (como o são todos os efeitos literários), demasiado sutis para serem apreendidos em redes com malhas demasiado largas.”

⁸³ SEIXO, *Continuado de um número...*, p. 14.

dez anos depois.⁸⁴ Segundo Genette, o livro nasceu – no inverno de 1969, em New Harbor, Rodhe Hampshire, onde ele então se encontrava – do propósito de provar e sistematizar algumas categorias, já entrevistadas aqui e ali, com o único texto de que dispunha: a *Recherche*. Acrescenta ele: “Una forma como otra cualquiera – y, desde luego, abocada al fracaso, pero temo que, en algún momento, tuve esa pretensión imprudente – de rivalizar con la manera soberana en la que Eric Auerbach, privado de biblioteca (en un lugar distinto), había escrito un día *Mimesis*.”⁸⁵ Em todo caso, descontada a (falsa) modéstia, *Discurso da narrativa*, como o livro de Auerbach um quarto de século antes, tornou-se um clássico dos estudos literários. Todavia, enquanto aquele foi um fruto serôdio da veneranda árvore filológica, com pelo menos um século de maturação teórica, este representa a ampla floração de um novo ramo investigatório – e surpreendemo-nos, hoje, ao constatar que a criança, como Minerva, já nasceu pronta.⁸⁶

2.3.1 História, Narração, Narrativa

A primeira – e não a menor – das contribuições de *Discurso da narrativa* está na superação da dicotomia fábula / trama proposta pelos formalistas russos. Ao longo do século, outros pares terminológicos, com ligeiras alterações semânticas, foram aventados no lugar do de Tomachevski: *story* e *plot* (E. M. Forster, este sem conhecer, evidentemente, a formulação eslava),⁸⁷ história e discurso (Todorov, Seymour, Chatman, Benveniste), ficção e narração (Ricardou), diegese e narração (Lefebve), *récit raconté* e *récit racontant* (Bremond), entre outros.⁸⁸ Genette quebra essa oposição binária introduzindo um terceiro elemento, ou melhor, desdobrando um dos pólos – o da narrativa – em dois. Ele recorda, de começo, a ambigüidade do

⁸⁴ “(...) discurso sobre el relato, pero también (estudio del) discurso del relato, del discurso en el que consiste el relato (...)” GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 11.

⁸⁵ Id.

⁸⁶ *Geneticamente*, encontramos em Barthes e Todorov alguns dos embriões conceituais e parte da visada metodológica. Por outro lado, é verdade que o “pai da criança”, mais tarde, em *Nuevo discurso del relato*, como vimos, e em outros escritos, fazia aqui e ali alguns reparos pontuais, e não poucos estudiosos proporiã também correções e acréscimos, mas de modo geral a narratologia, como foi desenvolvida em *Discurso da narrativa*, não sofreria alterações de monta.

⁸⁷ “‘O rei morreu, e depois a rainha morreu’ é uma estória [*story*]. ‘O rei morreu, e depois a rainha morreu de desgosto’ é um enredo [*plot*].” FORSTER, op. cit., p. 101.

⁸⁸ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. O romance: história e sistema de um gênero literário. p. 711-718. In: _____. *Teoria da literatura*. 8. ed. Lisboa: Almedina, 1999. v. 1. p. 671-786.

termo narrativa (*récit*), o qual pode significar, em um primeiro momento e no seu sentido mais usual, “o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos.”⁸⁹ Em um segundo momento, “*narrativa* designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objecto desse discurso”.⁹⁰ Em um terceiro momento, *narrativa* representa um acontecimento, não mais o que se conta, mas o próprio ato de contar. Em vista disso, Genette propõe:

denominar-se *história* [histoire] o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual), *narrativa* [récit] propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e *narração* [narration] o acto narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar.⁹¹

A essa tríade – verdadeiro tripé da narratologia genettiana – é preciso, ainda, determinar a ordem temporal de seus elementos. Em uma narrativa não ficcional (um relato histórico, por exemplo), primeiro tem-se a *história* (os fatos, os acontecimentos), depois a *narração* (a redação do historiador), e por fim a *narrativa*, o relato produzido, passível de sobreviver ao ato da narração. Só essa permanência autoriza a considerar a narrativa posterior à narração. Na ficção, por outro lado, a narração instaura, ao mesmo tempo, história e narrativa.⁹²

História e narração só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa. Mas, reciprocamente, a narrativa, o discurso narrativo não pode sê-lo senão enquanto conta uma história, sem o que não seria narrativo (como, digamos, a *Ética* de Espinosa), e porque é proferido por alguém, sem o que (como, por exemplo, uma coleção de documentos arqueológicos) não seria, em si mesmo, um discurso. Enquanto narrativo, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que o profere.⁹³

⁸⁹ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 23.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 23-24.

⁹¹ *Ibid.*, p. 25. Genette propõe, também, o termo diegese, surgido dos teóricos da narrativa cinematográfica, como sinônimo de história. Mais tarde ele retificaria esta opinião: “La *diégèse* (...) es un *universo*, más que un encadamiento de acciones (historia): la *diégèse*, por tanto, no es la historia, sino el universo en el que ocurre (...)” GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 15.

⁹² GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 13. No entanto, as fronteiras são lábeis: o relato histórico é lavrado no gênero narrativo; a ficção se fundamenta, em maior ou menor medida, na realidade, desde a menção a uma cidade “visível” até à descrição de atitudes e objetos semelhantes aos encontráveis no mundo real. No romance histórico, na crônica jornalística, no livro de memórias, essas fronteiras se fluidificam a ponto de quase se dissolverem. Do mesmo modo, no relato histórico aparecem, amiúde, por motivos ideológicos ou não, ficcionalizações, como a “descoberta do Brasil” e o “grito do Ipiranga”.

⁹³ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 27.

Com base nisso, para Genette, a análise da narrativa consistirá, essencialmente, no “estudo das relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração, e (enquanto se inscrevem no discurso da narrativa) entre história e narração.”⁹⁴ Corrigindo e ampliando algumas categorias já aventadas por Todorov,⁹⁵ e entendendo toda narrativa como a expansão de um verbo,⁹⁶ ele propõe um conjunto de noções que, tomadas de empréstimo à gramática do verbo, podem se resumir a três classes fundamentais:

(...) as que estão ligadas às relações temporais entre narrativa e diegese, e que arrumaremos sob a categoria do *tempo*; as que estão ligadas às modalidades (formas e graus) da “representação” narrativa, logo aos *modos* da narrativa; aquelas, finalmente, que estão ligadas à forma pela qual se encontra implicada na narrativa a própria narração (...), ou seja, a situação ou instância narrativa, e, com ela, os seus dois protagonistas: o narrador e o seu destinatário (...); [a que daremos] o termo de *voz* (...).⁹⁷

A seguir, acompanharemos de perto o desenrolar da teoria genettiana, como é exposta no *Discurso da narrativa*, sem deixar de fazer menção, sempre que for preciso, às observações do *Nuevo discurso*, lembrando que, longe de uma guinada ou auto-crítica, este opúsculo não é mais que uma ratificação (com eventuais *retificações* e *clarificações*) da linha geral adotada por aquele. Todavia, longe de uma mera resenha – o que em si já não seria mau, dada a ausência, no mercado brasileiro, desses dois livros e de estudos consistentes sobre eles⁹⁸ –, não nos furtaremos de recorrer a outros trabalhos, anteriores ou posteriores, estabelecendo

⁹⁴ Id.

⁹⁵ TODOROV, Tzvetan. *As categorias da narrativa...*, p. 232-247. Todorov classifica aí os problemas narrativos em três categorias: tempo, aspecto e modo. No mesmo volume Barthes dizia: “(...) encontram-se com efeito na narrativa, aumentados e transformados à sua medida, as principais categorias do verbo; os tempos, os aspectos, os modos, as pessoas (...). BARTHES, *Análise estrutural...*, p. 24.

⁹⁶ “*Eu caminho, Pedro veio* são para mim formas mínimas de narrativas, e, de modo inverso, a *Odisséia* ou a *Recherche* mais não fazem, de algum modo, que amplificar (no sentido retórico) enunciados tais como *Ulisses volta para Ítaca* ou *Marcel torna-se escritor*.” GENETTE, *Discurso das narrativas...*, p. 29. Sobre a estrutura mínima da narrativa cf.: SPALDING, Marcelo. *Os Cem menores contos brasileiros do século XX e a narratividade da micronarrativa contemporânea*. Rio de Janeiro: X Congresso Internacional Abralic, 2006. Disponível em <www.marcelospalding.com/veredas/textos_detalhes.asp?id=257>. Acesso em: 02 jan. 2007.

⁹⁷ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 29.

⁹⁸ Uma das poucas exceções: NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2003. Todavia, esse ensaio, devido à restrição do tema, só recorre à categoria de *tempo* de Genette.

as devidas conexões, fazendo os reparos e os complementos que julgarmos necessários.

2.4 TEMPO

“O que é o tempo?” – perguntava-se Santo Agostinho. E desconversava: “Se ninguém me pergunta, eu o sei; se desejo explicá-lo àquele que me pergunta, não o sei.”⁹⁹ Enquanto filósofos e físicos tateiam em busca de uma resposta, a narrativa – “*texto referencial com temporalidade representada*”, segundo a definição de Todorov¹⁰⁰ – faz dele o seu principal veículo. O narrador de *A montanha mágica*, de Thomas Mann, a certa altura indaga: “Pode-se narrar o tempo, o próprio tempo, o tempo em si?” A resposta é negativa, assim como alguém não pode, durante uma hora, manter um e o mesmo tom e afirmar ser isso música. É necessário, pois, como, na música, dar “um conteúdo ao tempo”. E prossegue: “O tempo é o elemento da narrativa, assim como é o elemento da vida (...). É também o elemento da música (...). A narrativa, porém, não se pode apresentar senão sob a forma de uma seqüência de fatos, como algo que se desenvolve e necessita intimamente do tempo (...).”¹⁰¹

Estudar a *ordem* temporal de uma narrativa é confrontar a disposição dos elementos temporais do discurso narrativo – a “seqüência de fatos” – com a disposição cronológica desses mesmos elementos na história, na medida em que esta deixa as suas marcas no discurso. Mas, para compreender todos os efeitos e distorções da temporalidade narrativa, é necessário acrescentar-se a essa confrontação a análise da *velocidade*¹⁰² e da *freqüência* dos eventos temporais representados no discurso narrativo. É o que ocupa praticamente metade do estudo de Genette,¹⁰³ “distorção” esta, aliás, que lhe valeu, como o próprio autor admitiu, a censura de subestimar as demais categorias narrativas. Se por um lado essa *ostensiva* preocupação com o tempo na narrativa se tornou até certo ponto

⁹⁹ SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. 9. ed. Porto: Apostolado da Imprensa, 1977. p. 302.

¹⁰⁰ TODOROV, Tzvetan. DUCROT, Oswald. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 283. O grifo é dos autores.

¹⁰¹ MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 739-740.

¹⁰² Em *Nuevo discurso*, p. 25, Genette propõe reintitular “Velocidades” o capítulo denominado “Duração” do *Discurso da narrativa*.

¹⁰³ Na tradução portuguesa são 127 páginas dedicadas aos problemas temporais (ordem, duração, freqüência); as demais categorias (modo e voz) recebem, as duas juntas, 101 páginas.

extensiva – a partir da análise desse *extensíssimo* romance do tempo *perdido* e *reencontrado* –, por outro lado, “por decreto e ascese de método”,¹⁰⁴ restringiu-se somente a sua dimensão técnico-textual, como é próprio da narratologia, o que o impediu (para o nosso alívio!) de alongar-se mais ainda, mas também o privou (para decepção dos fenomenólogos) de estabelecer as possíveis conexões entre o tempo da narrativa e o tempo da vida.¹⁰⁵

2.4.1 Ordem: das Anacronias à Acronia

Postulando a existência (hipotética) de uma igualdade temporal entre narrativa e história, denomina-se *anacronias* “às diferentes formas de discordância entre a *ordem* da história e a da narrativa”.¹⁰⁶ Não se pense que a anacronia é um expediente da literatura moderna: “ela é, pelo contrário, um dos recursos tradicionais da narração literária.”¹⁰⁷ A literatura épica, desde a *Ilíada*, costuma começar *in media res*, isto é, a narração já principia em meio às peripécias da história, sendo obrigada depois a retroceder ao início com fins explicativos. Genette redenomina de *analepse* todo esse movimento de retrospectiva, de recuo em relação ao tempo da história (*flashback*, na linguagem cinematográfica); e de *prolepse* o ato de “contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior”¹⁰⁸ (*flashforward*). Além disso,

uma anacronia pode ir, no passado como no futuro, mais ou menos longe do momento “presente”, isto é, do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar: chamaremos *alcance* da anacronia a essa distância temporal. Pode igualmente recobrir uma duração de história mais ou menos longa: é aquilo a que chamaremos a sua *amplitude*.¹⁰⁹

Em relação à narrativa na qual se insere, a anacronia se constitui “uma narrativa temporalmente segunda, subordinada à primeira”.¹¹⁰ No *Nuevo discurso*, essa narrativa original, em vez de “primeira”, é rebatizada de “narrativa primária”,¹¹¹

¹⁰⁴ RICOEUR, op. cit., p. 147.

¹⁰⁵ O que não sucedeu com Paul Ricoeur, o qual, por não estar vinculado à ortodoxia narratológica, pode-se estender em três longos volumes sobre essa questão em *Tempo e narrativa*, op. cit.

¹⁰⁶ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 34.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 46.

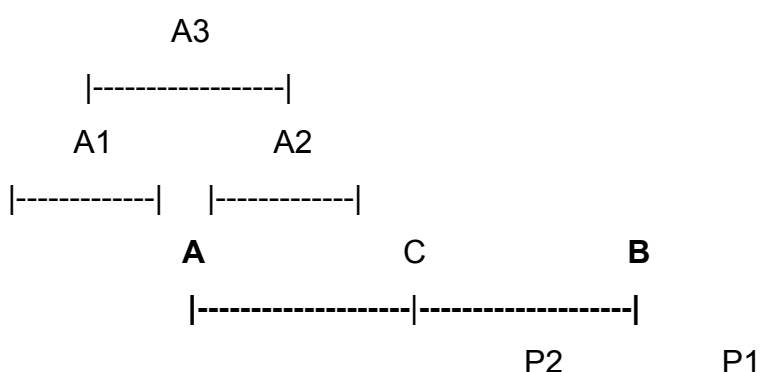
¹¹⁰ *Ibid.*, p. 47.

¹¹¹ GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 22-23.

com o fito de evitar uma hierarquização valorativa entre os distintos segmentos temporais. A anacronia – analepse ou prolepse – cuja amplitude permanece exterior à narrativa primária recebe o nome de “externa”. Caso se desenvolva entre o início e o fim da história será “interna”. E chamar-se-á “mista” aquela que começa antes e termina ao longo da história (analepse mista), ou, ao contrário, a que tem o seu início entre os limites da história e termina após o seu final (prolepse mista). Um exemplo de uma anacronia externa – no caso uma analepse – encontra-se no seguinte trecho do romance *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, no qual o antepassado “mártir” da mãe do herói viveu (e morreu) provavelmente antes do início da história:

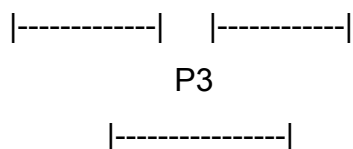
Rita era uma formosura, que ainda aos cinqüenta anos se podia prezar de o ser. E não tinha outro dote, se não é dote uma série de avoengos, uns bispos, outros generais, e entre estes o que morrera frígido em caldeirão de não sei que terra da mourisma, glória, na verdade, um pouco ardente, mas de tal monta que os descendentes do general frio se assinaram *Caldeirões*.¹¹²

Um exemplo de analepse interna é “o capítulo seis de *Madame Bovary*, consagrado aos anos de convento de Emma, evidentemente posteriores à entrada de Charles no liceu, que é o ponto de arranque do romance (...).”¹¹³ Para melhor compreendermos as três modalidades de anacronias (seis, se multiplicarmos por dois), podemos ilustrá-las da seguinte forma:



¹¹² BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de perdição*. São Paulo: Editora Três, 1984. p. 37. A menção à formosura aos 50 anos de dona Rita é uma prolepse com respeito ao tempo da narrativa, então dedicada a descrever seus primeiros anos de casamento, por volta de 1780. É com certeza uma prolepse externa, pois, ao fim da narrativa, quando seu filho morre, ela ainda não contava, provavelmente, com 50 anos. Um exemplo clássico de prolepse interna está no célebre *incipt*, de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez: “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.” Rio de Janeiro / São Paulo: O Globo / Folha de S. Paulo, 2003. p. 7.

¹¹³ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 47-48.



Nesse diagrama, o segmento AB é o corpo da *narrativa primária*, onde o ponto C é o momento a partir do qual se instauram as anacronias, em relação ao qual A1, pelo *alcance* e *amplitude*, é uma analepse externa, A2 interna e A3 mista. Da mesma maneira, P1 é uma prolepse externa, P2 interna e P3 mista. Os segmentos narrativos compreendidos em cada uma dessas anacronias, independentemente de sua extensão, constituem narrativas secundárias, em relação às quais podem-se ainda instituir outras anacronias, fundando narrativas terciárias, quartenárias e assim por diante, não havendo, como foi dito, nenhuma conotação valorativa com respeito ao grau da anacronia. Com efeito, o investimento diegético principal, em uma determinada narrativa, pode-se dar em um relato de segundo ou terceiro grau. Genette mostra como na *Recherche*, depois de numerosas idas e vindas temporais, a narrativa encontra o seu regime só depois de *Nom de pays: le Nom*, quando esse *roman-fleuve* já flui avançado.¹¹⁴ Machado de Assis, por sua vez, nutria especial predileção por narrativas analépticas: Brás Cubas e Dom Casmurro, os personagens, iniciam sua narração um defunto e outro idoso, e só depois, por meio de analepses, o leitor é introduzido na história progressa de suas vidas.

As anacronias externas, pelo fato de seu conteúdo narrativo se desenrolar externamente ao da narrativa primária, não correm o risco de se entrecocar com esta, em relação à qual exercem uma função simplesmente complementar, revelando no mais das vezes o passado ou futuro, anterior ou posterior à diegese primeira, de um personagem – como é o caso já visto de Dona Rita, que, aos 50 anos, após a morte de seu degredado filho, que assinala o término diegético do romance, ainda era uma “formosura”. O mesmo já não se dá com as anacronias internas, “cujo campo temporal está compreendido no interior da narrativa primeira, e que apresentam um risco evidente de redundância ou colisão.”¹¹⁵ Nesse caso, é preciso distinguir as anacronias internas *heterodieéticas* das *homodieéticas*. As primeiras reportam a um conteúdo narrativo *distinto* daquele da narrativa primária, e

¹¹⁴ Ibid., p. 39-45.

¹¹⁵ Ibid., p. 48.

portanto não há risco de choque: elas, semelhantes às anacronias externas, porém de *alcance* menor, cumprem geralmente o clássico papel de esclarecer os “antecedentes” ou o “destino” de algum personagem, como no caso de Emma Bovary, no capítulo analéptico já mencionado. Aliás, na narrativa tradicional, essa é a principal função da analepse. Por outro lado, com as anacronias internas homodiegéticas, há um evidente risco de interferência. Aqui se abrem (e as malhas da rede genettiana vão se tornando cada vez mais finas) duas novas distinções:

A primeira, a que chamarei analepses *completivas* (...), compreende os segmentos retrospectivos que vêm preencher mais tarde uma lacuna anterior da narrativa, a qual se organiza, assim, por omissões provisórias e reparações mais ou menos tardias... (...) Assim, a estada de Marcel em Paris em 1914, contada por ocasião de uma outra estada, esta em 1916, vem preencher parcialmente a elipse de vários “longos anos” passados pelo herói numa casa de saúde (...).¹¹⁶

Se há elipses diacrônicas, isto é, a “supressão de lapsos temporais mais ou menos alargados”,¹¹⁷ há também elipses *sincrônicas*, quando se dá a omissão de um elemento constitutivo de um evento a princípio coberto pela narrativa. Em uma, por assim dizer, a narrativa “salta” sobre uma informação necessária, em outra, ela como que “passa ao lado”; este segundo caso, Genette denomina *paralipse*.¹¹⁸ É à analepse completiva que cabe, mais tarde, a função de suprir tais lacunas. Essas lacunas podem eventualmente se referir não somente a acontecimentos singulares mas a várias frações de tempo, “consideradas como semelhantes”¹¹⁹: são as analepses *iterativas* que preencherão, por sua vez, essas lacunas de teor igualmente iterativo.

Todavia, é com o segundo tipo de analepses internas homodiegéticas, alcunhadas justamente *repetitivas*, que não se escapa totalmente à redundância, “pois aí a narrativa regressa abertamente, e por vezes explicitamente, ao que já foi dito.”¹²⁰ Sua função, na narrativa clássica, é a de recordar ao leitor elementos importantes da diegese, ou, ainda, de provê-los de nova significação – e nesse caso a redundância é *sígnica*, não semântica. Exemplo extremo deste último caso encontramos no romance *A tarde da sua ausência*, de Carlos Heitor Cony, em que o

¹¹⁶ Ibid., p. 49.

¹¹⁷ REIS; LOPES, op. cit., p. 243.

¹¹⁸ GENETTE, *Novo discurso...*, p. 50.

¹¹⁹ Ibid., p. 52.

¹²⁰ Ibid., p. 53.

capítulo três é retomado *ipsis litteris* no capítulo 62, só que agora ressignificado por todo o entrecho narrativo.¹²¹

Ainda há uma outra precisão a fazer. As analepses, quaisquer que elas sejam, podem ser *parciais* ou *completas*, conforme a “extensão” de sua amplitude. O que faz uma analepse externa ou interna é, recordemos, tão-somente o seu alcance: se ela “atingir” muito longe e encerrar-se antes do início da narrativa primária, é externa; se, ao contrário, o “laço” não for além das balizas do conteúdo diegético principal, é interna; e pode ser mista, como vimos, se começar lá e terminar aqui. Estas são analepses parciais, geralmente utilizadas para fornecer uma informação necessária à compreensão de um dado elemento da ação. O exemplo típico é o da famosa cena do canto XIX da *Odisséia*, quando Ulisses, de regresso à casa, em virtude de uma cicatriz na coxa, é reconhecido por sua antiga ama. Tal fato dá ensejo a uma longa seção em que toda a história dos fatos que antecederam e se seguiram ao acidente que ocasionou a marca é relatada, mas que no entanto permanece isolada “em seu afastamento, que não pretende religar [este acontecimento passado] ao momento presente cobrindo um intervalo não pertinente para a epopéia.”¹²² No mesmo livro, encontramos também um exemplo de uma analepse completa. É a história do relato de Ulisses aos Feácios, do canto IX ao XII. Desta vez, a narração se estende desde a queda de Tróia até a chegada do herói junto a Calipso, religando-se à narrativa original, “sem solução de continuidade entre os dois segmentos da história.”¹²³ Se no primeiro caso não há problema de juntura, pois a retrospectão se interrompe dando espaço à continuação da narrativa primária, no outro, quando aquela alcança esta, temos dois fios narrativos no mesmo ponto diegético, e cabe à habilidade do escritor os meios de atá-los. No primeiro exemplo, ainda, temos uma analepse cujo alcance é grande (bem antes do início da guerra de Tróia), mas a amplitude é pequena (alguns dias); no segundo, extensa é a amplitude (vários anos) e curto o alcance (desde o fim da guerra).

Quanto às prolepses, embora não estejam de todo ausentes da narrativa clássica, elas são bem menos freqüentes – salvo nos relatos “em primeira pessoa”, nos quais, por seu caráter retrospectivo, o narrador se sente mais à vontade para fazer menções a acontecimentos futuros ao tempo da diegese. No regime proléptico,

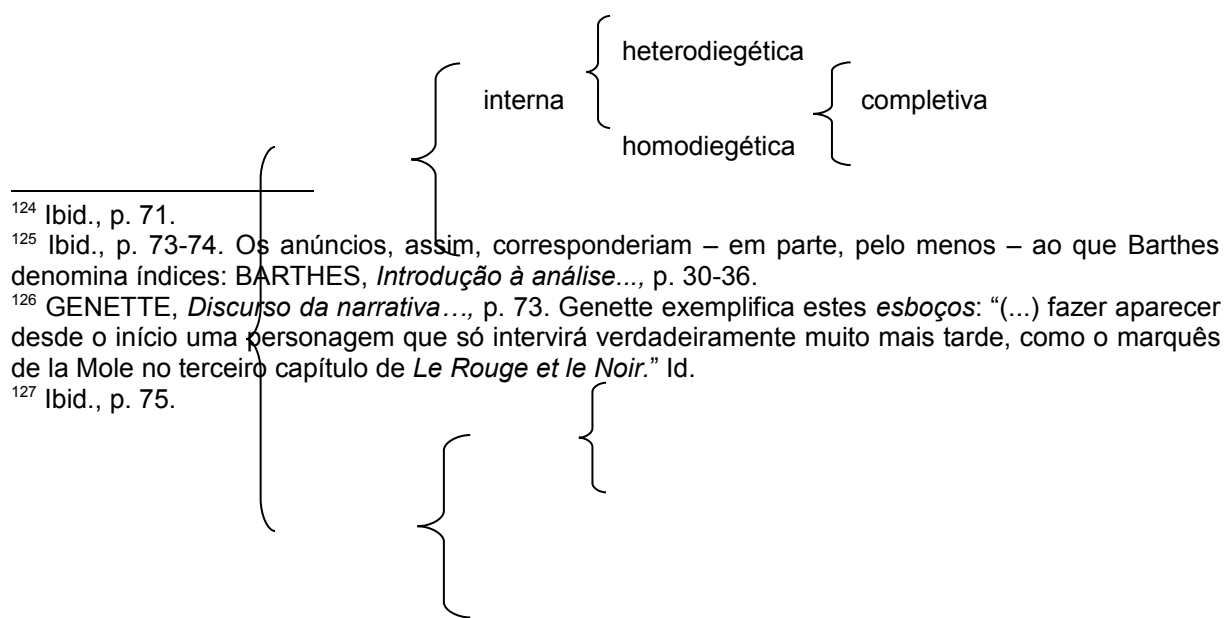
¹²¹ CONY, Carlos Heitor. *A tarde da sua ausência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

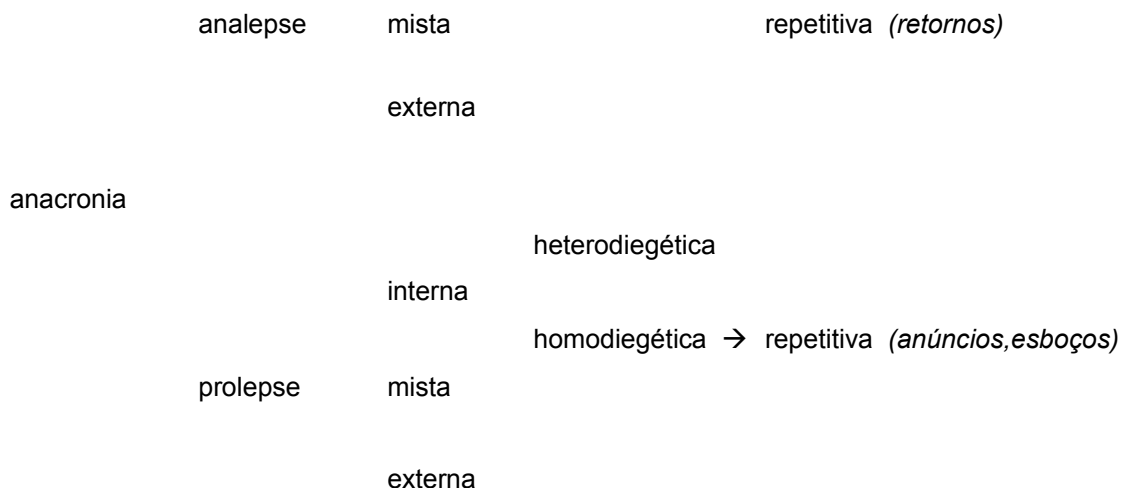
¹²² GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 60.

¹²³ *Ibid.*, p. 61.

as analepses iterativas dão lugar às *prolepses iterativas*. Uma frase como “janela à qual deveria dali em diante pôr-me todas as manhãs”¹²⁴ cumpre esse papel iterativo antecipatório. Do mesmo modo, as analepses repetitivas são substituídas, aqui, pelas *prolepses repetitivas*, e sua função transmuta-se também: trata-se agora não mais de *retornos*, mas de *anúncios*, cujo objetivo não é mais o de recordar, mas sim o de gerar *expectativa* no espírito do leitor.¹²⁵ Há que cuidar para não “confundir esses anúncios, por definição explícitos, com aquilo que se há-de antes chamar *esboços* [amorces], simples marcos de espera sem antecipação, mesmo alusiva, que apenas mais tarde encontrarão a sua significação e que revelam da muito clássica arte da ‘preparação’”¹²⁶. Quando, a certa altura de *Madame Bovary*, Emma ouve sobre as propriedades letais do arsênico, isto é um esboço, não um anúncio – como o seria se o narrador não se furtasse a acrescentar algo semelhante a “como ela teria em breve oportunidade de confirmar.” Aliás, os romances policiais estão cheios de esboços, exigindo do leitor uma determinada *competência narrativa*, nascida da familiaridade com os códigos próprios ao gênero, para o seu deciframento, o que por sua vez obriga o autor a propor falsos esboços, ou *logros*, – “com riscos, uma vez adquirida pelo leitor a competência de segundo grau que é a aptidão de detectar, e portanto de destrinçar o logro, de lhe propor *falsos logros* (que são autênticos esboços), e assim por diante.”¹²⁷

Para fechar esta seção sobre as variações na sucessão temporal da narrativa, o esquema a seguir pode servir de orientação em meio a essa proliferante nomenclatura, recordando sempre que algumas definições dele ausentes – como as analepses parciais e completas – são no fundo transversais às expostas e não necessariamente concorrentes:





Embora Genette não o afirme, é bom salientar que as analepses e prolepses mistas podem ser, em seu segmento interno, tanto hetero como homodiegéticas. Por outro lado, está claro que as anacronias externas só podem ser de natureza heterodiegética.

Na narrativa clássica – aquela que encontra a sua fórmula canônica no realismo europeu da segunda metade do século XIX, e que, mesmo com as rupturas e transgressões que iria sofrer no século seguinte, continua a vigorar ainda que como um contra-modelo –, não é muito difícil isolar as ocorrências de analepses e prolepses, determinar sua qualidade externa, interna ou mista, sua função completiva, repetitiva, de anúncio ou esboço, calcular seu alcance, mensurar sua amplitude, separar do tronco narrativo primário as ramificações secundárias, as florações terciárias, e assim por diante. A partir de Proust, no entanto, como o demonstra o estudo de Genette, o tempo, mais que uma linha à disposição do romancista, na qual no máximo ele fazia alguns volteios, tornou-se não raro um inextricável emaranhado de fios. Na narrativa proustiana, não apenas o leitor médio, mas também o analista mais equipado, amiúde se perde entre tantas anacronias, algumas sem marcação temporal nenhuma, beirando a mais pura *acronia*¹²⁸ – e às vezes nem um fio de Ariadne seria capaz de nos conduzir para fora desse labirinto. O romance de Proust manifesta assim, “mais e melhor que qualquer outro antes dele”, algo que se tornaria comum em determinadas vertentes da ficção contemporânea: “a capacidade de *autonomia temporal* da narrativa.”¹²⁹

¹²⁸ Ibid., p. 77-83.

¹²⁹ Ibid., p. 83.

2.4.2 Velocidade: as Anisocronias

Os problemas de ordem são relativamente fáceis de serem destrinchados, desde que, é claro, a narrativa deixe impressos no discurso os sinais de sua temporalidade. Mesmo romances altamente imbricados em sua arquitetura temporal podem ser desconstruídos em sua sintagmática narrativa e recompostos na diacronia de sua história “original”. Para determinar se o episódio B ocorre antes do episódio A, ou se o segmento C é uma narrativa analéptica inserida no segmento D, sua narrativa primária, basta apenas um pouco de paciência, atenção e uma caneta à mão. Agora, estabelecer a relação temporal entre o discurso da narrativa e os acontecimentos da história não é de resolução tão simples. Lembremos mais uma vez o narrador de *A montanha mágica*, uma espécie de protonarratólogo ficcional. Apesar da extensão, vale a pena transcrever suas palavras:

Mas é igualmente óbvio que há uma diferença entre a narrativa e a música. Nesta, o elemento do tempo é um só: um setor do tempo humano e terrestre que ela inunda para exaltá-lo e enobrecê-lo de modo indizível. A narrativa, porém, tem dois tipos de tempo: em primeiro lugar, o seu tempo próprio, o tempo efetivo, igual ao da música, o tempo que lhe determina o curso e a existência; e em segundo, o tempo do seu conteúdo, que é apresentado sob uma determinada perspectiva, e isso de forma tão variável que o tempo imaginário da narração tanto pode coincidir quase por completo, e mesmo inteiramente, com seu tempo musical, quanto dele diferir infinitamente. Uma peça de música denominada *Valsa dos cinco minutos*, dura cinco minutos; nisso, e em nada mais, consiste a sua relação com o tempo. Uma história, entretanto, cujo conteúdo abrangesse um lapso de cinco minutos poderia ter duração mil vezes maior, devido à extrema meticulosidade empregada na descrição desses cinco minutos (...). Por outro lado é possível que o tempo do conteúdo da história ultrapasse enormemente a duração da narrativa, em virtude de um processo de “redução”.¹³⁰

Nesse grande *Zeitroman* (“romance do tempo”), essas reflexões do narrador intrujão revelam perfeitamente a problemática da dupla temporalidade – os “dois tipos de tempo” – do discurso narrativo. Com efeito, em toda narrativa – e não somente literária – há uma dualidade intrínseca entre o tempo do contar (*Erzählzeit*) e o tempo contado (*erzählte Zeit*), entre o tempo da história e o tempo da narrativa, conforme a distinção introduzida por Günther Müller.¹³¹ Nem sempre, como Thomas Mann apontou, esses tempos coincidem (na verdade, a plena coincidência é sempre

¹³⁰ MANN, op. cit., p. 740.

¹³¹ Cf. RICOEUR, op. cit., p.131-147.

um postulado). Além disso, “ao contrário do tempo objetivo da diegese, o tempo do discurso narrativo é de difícil medição.”¹³² Se o tempo diegético é computável por séculos, anos, meses, semanas, dias, horas, minutos, segundos, como se mensuraria o tempo da narrativa? “O que se mede sob o nome de *Erzählzeit* é, por convenção, um tempo cronológico cujo equivalente é o número de páginas e linhas da obra publicada, em virtude da equivalência preliminar entre o tempo transcorrido e o espaço percorrido no mostrador dos relógios.”¹³³ Mesmo na transcrição fiel das réplicas de um diálogo, onde haveria uma pretensa igualdade entre o tempo do narrativa e o da história, não é possível restituir a “velocidade a que essas palavras foram pronunciadas, nem os eventuais tempos mortos da conversação.”¹³⁴ Em vista disso, deve-se renunciar a medir as variações de velocidade narrativa a partir de uma hipotética igualdade entre *Erzählzeit* e *erzählte Zeit*. Aliás, nenhuma narrativa é portadora de um perfeito *isocronismo*, isto é, uma *constante de velocidade*, na qual a relação entre a duração da história e a extensão da narrativa permanecesse sempre invariável: se é possível uma narrativa “linear”, isto é, sem nenhuma anacronia, em que o discurso, na “cola” da história, progredisse sem recuos ou saltos, é impossível um relato “sem *anisocronias*, ou, caso se preferira, (como é provável) sem efeitos de *ritmo*.”¹³⁵ Se entre os romances já há enormes discrepâncias – *Ulisses*, de James Joyce, de 800 páginas, abrange um único dia, enquanto *Orlando*, de Virginia Woolf, com 200 páginas, engloba três séculos –, no interior de uma mesma narrativa o problema não é menor. No romance de Proust analisado por Genette, por exemplo, há 190 páginas para três horas e três linhas para 12 anos, “ou seja (muito grosseiramente) de uma página para um minuto a uma página para um século.”¹³⁶

Todavia, a esta medição taquimétrica é preciso acrescer uma análise mais qualitativa, superando a antiga dicotomia cena / sumário da tradição jamesiana.¹³⁷ Acrescentando mais dois “movimentos” narrativos aos dois já clássicos, teríamos quatro andamentos básicos, entre os quais as gradações são praticamente infinitas: de um extremo de aceleração, a *elipse*, a outro de desaceleração, a *pausa*, passando por dois intermediários, a *cena*, que mais se aproximaria de um hipotético

¹³² SILVA, op. cit., p. 750

¹³³ RICOEUR, op. cit., p. 134.

¹³⁴ GENETTE, *Discurso da narrativa*, p. 86.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹³⁷ Tradição esta que, em última instância, remonta à distinção platônica entre *diegesis* e *mimesis*. Cf. GENETTE, *Fronteiras da narrativa...*, p. 256-262.

grau zero de isocronia entre tempo da história e tempo do discurso, e o *sumário*, “forma de movimento variável (ao passo que os três outros têm um movimento determinado, pelo menos em princípio), que cobre com grande adaptabilidade de regime todo o campo compreendido entre a cena e a elipse.”¹³⁸ Assim como, durante muito tempo, a música erudita, de uma infinidade de velocidades de execução possíveis, elegeu algumas poucas e as sancionou (*adagio*, *andante*, *allegro*, *scherzo*, *presto*), a narrativa clássica, da mesma forma, de uma série igualmente inesgotável de possíveis andamentos narrativos, escolheu esses quatro movimentos e os canonizou. Sendo TH o tempo da história e TN o tempo da narrativa, teríamos então o seguinte esquema:

¹³⁸ Ibid., p. 94.

Pausa : $TN \infty > TH$
 Cena : $TN = TH$
 Sumário : $TN < TH$
 Elipse : $TN < \infty TH$ ¹³⁹

“A uma simples leitura deste quadro faz ressaltar uma assimetria, que é a ausência de uma forma de movimento variável simétrica do sumário, e cuja fórmula fosse $TN > TH$ ”,¹⁴⁰ e cujo lugar seria entre a pausa e a cena.¹⁴¹

O movimento mais “lento”, portanto, em que a velocidade da história é próxima a zero, é a *pausa descritiva*, onde o tempo, o elemento próprio da narrativa, imobilizando-se, torna-se *espaço*, como um braço de rio que, separando-se do leito de água corrente, torna-se açude, lago, lagoa. É nesses remansos que o fluxo narrativo se estanca por alguns instantes, permitindo-se que, em vez de se lançar a atenção para a frente – o que vai acontecer? –, olhe-se um pouco para os lados: em que lugar estamos? Com efeito, “um modo de transmitir a impressão de espaço consiste em expandir o tempo do discurso e o tempo de leitura em relação ao tempo da história.”¹⁴² Na narrativa, portanto, espaço é *tempo distendido*.¹⁴³ Mas esse tempo

¹³⁹ No caso, os símbolos $\infty >$ (infinitamente maior) e $< \infty$ (infinitamente menor) são por conta e risco do próprio Genette, o qual é o primeiro a reconhecer sua heterodoxia em termos matemáticos: *Ibid.*, p. 94. n. 141. (Aliás ainda se está para escrever a história do fascínio exercido pelas fórmulas matemáticas sobre os estruturalistas franceses.)

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.95.

¹⁴¹ As razões de Genette para não incluir essa modalidade de velocidade narrativa – cenas alongadas por elementos extranarrativos ou interrompidas por pausas descritivas (*Ibid.*, p. 95) – não nos parecem justificadas, pois há cenas em que o efeito de retardamento não se dá apenas por meio destes expedientes mas também pela inclusão de discurso imediato (monólogo interior) entre as réplicas dos personagens (pense-se em muitos dos diálogos de Virginia Woolf). Eis o que diz a propósito outro narratólogo: “necessita-se de mais tempo para dizer os pensamentos do que para os pensar, e ainda mais para os transcrever. Assim, em certo sentido, o discurso verbal é sempre mais lento, quando comunica o que passa pela cabeça de uma personagem, sobretudo se se trata de percepções imediatas ou de inuições.” CHATMAN, Seymour. *Storia e discorso: la struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Parma: Pratiche Editrice, 1981. p. 74, apud REIS; LOPES, op. cit., p. 245. Esse recurso viria a ser chamado *extensão*. Mesmo em *Nuevo discurso* (p. 27-28), Genette não revê em essência a sua idéia; admite um quinto movimento, mas ele seria fruto de *digressão reflexiva*, quando na verdade, como o demonstrou Chatman, o efeito de retardamento da extensão é antes consequência da inserção não de um outro discurso, no caso o discurso do narrador, mas da inclusão do discurso imediato dos personagens. Todavia, o livro de Chatman, em sua edição original, de 1978, consta na bibliografia do *Nuevo discurso del relato*.

¹⁴² ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 76-77.

¹⁴³ Sobre a descrição (e, por conseguinte, o espaço, com que naturalmente está associado), cf: HAMON, Philippe. O que é uma descrição? In: ROSSUM-GUYON, Françoise van; HAMON, Philippe; SALLANAVE, Danièle. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1976. p. 61-83. DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

em distensão, tempo alargado, espraiado, não é necessariamente tempo morto: se por um lado é tempo em repouso, por outro é um repouso denso, tenso, prene de “retornos” e “anúncios”.

(...) a descrição será, pois, o lugar onde a narrativa se interrompe, onde se suspende, mas, igualmente, o espaço indispensável onde se “põe em conserva”, onde “armazena” a informação, onde se condensa e se redobra, onde personagens e cenário (...) entram em redundância. Pode-se dizer, então, que, por um lado, desempenha o papel de um “organizador” da narrativa, e, por outro lado – pela redundância que nela introduz –, o papel de sua memória.¹⁴⁴

Durante muito tempo, “narrar” e “descrever” foram colocados em pólos opostos, antagônicos, e sempre que o escritor optava pelo segundo acreditava-se que obliterava de certa forma as propriedades do primeiro, que constituía, ao final das contas, a essência da narrativa.¹⁴⁵ No entanto, narrar e descrever não são dois expedientes distintos a serviço do escritor – e esta é outra oposição binária desmontada por Genette. Ele observa que, do ponto de vista semiológico, não há diferença entre um e outro: “narrar um acontecimento e descrever um objeto são duas operações semelhantes, que põem em jogo os mesmos recursos da linguagem.”¹⁴⁶ As diferenças se dão apenas no nível do conteúdo.¹⁴⁷

Toda narrativa comporta *representação de ações*, que é a narração propriamente dita, e *representação de seres e coisas*, que é o que de fato se entende por *descrição*. Se por um lado é possível uma descrição pura, com a exclusão de qualquer elemento narrativo, como no exemplo, apresentado por Genette, da frase “A casa é branca com um telhado de ardósia e janelas verdes”,¹⁴⁸ por outro lado uma narração livre de elementos descritivos é impensável. “(...) uma frase como ‘O homem aproximou-se da mesa e apanhou uma faca’ contém pelo menos, ao lado dos dois verbos de ação, três substantivos que, por menos qualificados que estejam, podem ser considerados como descritivos (...)”¹⁴⁹ Se

¹⁴⁴ HAMON, op. cit., p. 81.

¹⁴⁵ Cf. por exemplo LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: KONDER, Leandro. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.

¹⁴⁶ GENETTE, *Fronteiras da narrativa...*, p. 266.

¹⁴⁷ Além disso, a diferença mais sensível “seria talvez que a narração restitui, na sucessão temporal do seu discurso, a sucessão igualmente temporal dos acontecimentos, enquanto que a descrição deve modular no sucessivo a representação de objetos simultâneos e justapostos no espaço (...)” Id.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 263.

¹⁴⁹ Id. E mais adiante: “(...) mesmo um verbo pode ser mais ou menos descritivo, na precisão que ele dá ao espetáculo da ação (basta para se convencer deste fato comparar ‘empunhou uma faca’, por

reputarmos, ainda, que a “narração pura” é em última instância a descrição de uma ação – e o que é ação senão “seres” e “coisas” em movimento? –, pode-se afirmar que toda a narrativa é *descritiva*, e não somente quando descreve coisas.¹⁵⁰

Todavia, longos segmentos de discurso descritivo correm o risco de serem entendidos, em maior ou menor medida, como “estorvos” ao desenvolvimento da ação. Em vista disso, e também para *naturalizar* a descrição,

os realistas deslocarão cada vez mais a *responsabilidade da descrição*, do narrador para as personagens. A descrição tenderá a ser empregada em um processo de ação das personagens que *vêem, falam* ou *agem*. Ela será *motivada* pela intriga e pelo *fazer* dos protagonistas.¹⁵¹

Vejamos um exemplo tomado de Zola, um mestre nessa técnica:

Ao aproximar-se dos depósitos da companhia, vasto renque de armazéns e oficinas, a mulher resolveu levar Henri e Lénore pela mão, um à direita, outro à esquerda. Logo adiante ficava o palacete do diretor, o Sr. Hennebeau, uma espécie de chalé amplo, separado da estrada por uma grade, com um jardim onde vegetavam árvores raquíticas.

Nesse momento, em frente à porta, estacionava uma carruagem; desembarcaram um senhor condecorado e uma senhora de capa de peles: alguma visita de Paris vinda pelo trem e que devia ter descido na estação de Marchiennes, porque a Sra. Hennebeau, surgindo na meia luz do vestíbulo, soltou uma exclamação de surpresa e alegria.

– Caminhem, seus malandros! – ralhou a mulher, puxando as duas crianças, que se arrastavam pela lama.

Estava chegando à venda de Maigrat, daí seu nervosismo. Maigrat morava bem ao lado do diretor, um simples muro separava o palacete da sua casinha; tinha ali um armazém, uma edificação comprida que dava para a estrada; e era uma loja sem mostrador, mas onde havia de tudo: condimentos, artigos defumados, frutas, pão, cerveja, caçarolas.¹⁵²

Assim, a pausa vai deixando de ser pausa e a narrativa, atrelada à história, como um vagão à locomotiva, começa a se mover.

A seguir, aumentando a velocidade narrativa,¹⁵³ temos a *extensão* – subestimada por Genette, como vimos – e, acelerando um pouco mais, de modo a “emparelhar” com a história, a *cena*. Durante muito tempo, sobretudo por influência da crítica anglo-saxônica e da técnica cinematográfica, a cena foi objeto dos

exemplo, a ‘apanhou a faca’). ”

¹⁵⁰ Excluimos deliberadamente dessa reflexão – e da categoria de pausa – a digressão, praticamente ignorada por Genette, por considerarmos a digressão como a inserção de um outro discurso – o discurso do narrador, que ainda pode pertencer a uma série de gêneros do discurso – no discurso narrativo.

¹⁵¹ REUTER, op. cit., p.125.

¹⁵² ZOLA, Émile. *Germinál*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 95-96.

¹⁵³ Não se deve entender esta aceleração de modo muito esquemático, pois há algumas extensões mais “lentas” que as descrições, como a citada de Zola.

melhores juízos. “ ‘Dramatizai, dramatizai’, recomendava Henry James, no sentido de ‘escrevei cenas’.”¹⁵⁴ É a prevalência do mostrar (*showing*) sobre o narrar (*telling*), da *mimesis* sobre a *diegesis*. A isso se somava a desaprovação a toda intromissão digressiva do narrador, o que era tido por Percy Lubbock, por exemplo, como uma traição à arte da ficção. Começando pelo realismo e naturalismo franceses (Flaubert, Maupassant, Zola), seria todavia com o romance estadunidense da primeira metade do século XX que o relato cênico ganharia sua melhor expressão: Hemingway, John dos Passos e Dashiell Hammett são alguns dos nomes que se serviram com maestria desse expediente a fim de amplificar o pretendido efeito de objetividade.¹⁵⁵ Sobretudo este último, autor de narrativas policiais, chegou a compor um romance inteiro sob a forma de cenas. Veja-se o seguinte extrato das páginas iniciais de *The glass key*, de 1931:

Ned Beaumont fechou a porta e disse:

– Me empresta algum dinheiro.

Madvig retirou do bolso interno do paletó uma grande carteira marrom.

– Quanto quer?

– Umas duas de cem.

Madvig deu-lhe uma de cem e cinco de vinte, perguntando:

– Dados?

– Obrigado. – Ned Beaumont embolsou o dinheiro. – É.

– Faz muito tempo que você não dá uma ganhadinha, não é? – perguntou Madvig, voltando a enfiar as mãos no bolso.

– Não muito... um mês ou um mês e meio.

– É muito tempo para ficar perdendo.

– Não para mim. – Sentia-se uma nota de irritação em sua voz.¹⁵⁶

A cena não precisa ser necessariamente *dialogada*, isto é, reprodução do discurso dos personagens – na qual, entretanto, é maior a probabilidade de isocronia. Há também cenas de *ações*, como a seguinte, coletada por Umberto Eco de um romance *hard boiled* dos anos 1950:

¹⁵⁴ BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976. p. 76.

¹⁵⁵ Assim como há o “efeito do real” (cf. BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 158-171), conferido por detalhes não essenciais ao desenvolvimento da história, poderíamos acoplar a ele um chamado “efeito de objetividade”, o qual não seria mais que a resultante da mescla de determinados procedimentos: períodos curtos, escassa adjetivação, ocultamento dos sinais de enunciação narrativa, o uso preferencial da focalização externa, a dominância das cenas etc.

¹⁵⁶ HAMMETT, Dashiell. *A chave de vidro*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 8-9. Perceba-se, pela última frase, que a “percepção” do narrador é a de um expectador externo, o qual, impossibilitado de penetrar os pensamentos dos personagens, resume-se a tentar inferi-los.

Ouviram meu grito e o rugido medonho da metralhadora e as balas varando ossos e tripas e foi a última coisa que ouviram. Caíram ao tentar correr e sentiram suas entranhas saltarem para fora e se esparramarem contra a parede. Vi a cabeça do general espatifar-se em fragmentos brilhantes e molhados e salpicar o chão. O cara do metrô tentou deter as balas com as mãos e se dissolveu num pesadelo de buracos azuis.¹⁵⁷

Ademais, as cenas podem não ser necessariamente *dramáticas* – representação de acontecimentos ou falas –, como as duas transcritas, mas também “*típicas*, ou exemplares, em que a ação (...) se apaga quase completamente, em proveito da caracterização psicológica e social.”¹⁵⁸ Esta classe de cena, abundante em Proust,¹⁵⁹ é atestada exemplarmente pela observação do narrador de *O monge de Císter*, que se segue a uma viva discussão entre vários personagens: “(...) o que se passava na tavadagem das Portas do Mar era a repetição de cenas anteriores.”¹⁶⁰

Em todo caso, dramáticas ou típicas, representação de atos ou falas, são justamente estas últimas as mais isocrônicas, e *miméticas*, já que, presume-se, um dos motivos da valoração positiva da narrativa cênica por parte da crítica advém da sua capacidade – ou ilusão – de representação fiel. Com efeito, a descrição de ações

comporta uma série de escolhas inevitáveis entre os elementos da *história* a serem retidos e os elementos a serem abandonados, entre os diversos pontos de vista possíveis, etc., – todas as operações evidentemente ausentes quando o poeta ou o historiador se limita a transcrever um discurso.¹⁶¹

Afinal, “a linguagem só pode imitar perfeitamente a linguagem, ou mais precisamente, o discurso só pode imitar perfeitamente um discurso perfeitamente idêntico (...)”¹⁶²

Se, na narrativa canônica ocidental, à cena cabia o papel de núcleo da ação dramática, ao *sumário* restava a função subalterna de elemento conectivo. Com efeito, o romance clássico é uma sucessão de cenas, com maior ou menor extensão, entremeadas por sumários narrativos relativamente breves. Geralmente,

¹⁵⁷ SPILLANE, Mickey. *One lonely night*. Nova York: Dutton, 1959. p. 165 apud ECO, op. cit., p. 61.

¹⁵⁸ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 111.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.110.

¹⁶⁰ HERCULANO, Alexandre. *O monge de Císter ou a época de Dom João I*. Amadora: Bertrand, 1977. p. 200.

¹⁶¹ GENETTE, *Fronteiras da narrativa...*, p. 261.

¹⁶² *Id.*

os relatos secundários analépticos são vazados nessa forma específica, na qual o tempo do discurso sofre uma expressiva compressão com respeito ao tempo da história, como no seguinte excerto de *O primo Basílio*:

Servia, havia vinte anos. Como ela dizia, mudava de amos, mas não mudava de sorte. Vinte anos a dormir em cacifros, a levantar-se de madrugada, a comer os restos, a vestir trapos velhos, a sofrer os repelões das crianças e as más palavras das senhoras, a fazer despejos, a ir para o hospital quando vinha a doença, a esfalfar-se quando voltava a saúde!...¹⁶³

Quando o modelo canônico é a narrativa em que a “história parece contar-se a si mesma” – como o foi, pelo menos para certa crítica, durante o período entre-guerras –, é natural que um relato onde as marcas de um organizador do discurso são mais evidentes (alguém que “resume” é obrigado, *a priori*, a fazer mais escolhas que alguém que “transcreve”) gozasse de menor estima. Todavia, depois da rigidez desse sistema ter sido questionada pelos próprios romancistas, para quem tal hierarquização soava mais como uma camisa-de-força, seria o crítico norte-americano Wayne Booth quem daria o golpe de misericórdia na ortodoxia james-lubbockiana.¹⁶⁴ Para ele, não havia razões para se julgar a cena intrinsecamente superior ao sumário, o narrar sobre o mostrar, “afirmando que, em muitas circunstâncias, é muito mais eficaz a narrativa que a dramatização.”¹⁶⁵ Como exemplo disso, Booth cita

o interessante resumo de doze anos em duas páginas, feito por Fielding no Livro III, Cap. 1, de *Tom Jones*, e comparando-o com os entediantes diálogos de Jean Paul Sartre, nos quais este permite à “sua paixão pelo *realismo durativo* ditar uma cena quando seria adequado um sumário”.¹⁶⁶

Aumentando ainda mais a velocidade do sumário narrativo, avizinhamo-nos finalmente “das *elipses*, anisocronias resultantes do facto de o narrador excluir do discurso determinados acontecimentos diegéticos, dando assim origem a mais ou menos extensos vazios narrativos.”¹⁶⁷ Recorremos novamente a Fielding, pois, como vimos em Thomas Mann, os escritores muitas vezes souberam se antecipar, na

¹⁶³ QUEIROZ, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. p. 52.

¹⁶⁴ BOOTH, op. cit.

¹⁶⁵ CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência*: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981. p. 30.

¹⁶⁶ Id.

¹⁶⁷ SILVA, op. cit., p. 757.

reflexão desses “narradores intrusos”, a muitas dos problemas da estrutura narrativa. Segundo o romancista inglês, eis uma das razões (há outras, como a omissão para suscitar o elemento de “mistério” nas histórias de enigma) pelas quais o autor pode optar por elipses:

Quando se nos apresentar alguma cena extraordinária (como nos fiamos de que seja muitas vezes o caso), não pouparemos esforços nem papel para referi-la miudamente aos nossos leitores; mas, se anos inteiros derivarem sem que nada suceda digno de atenção, passaremos, sem receio das soluções de continuidade, aos assuntos de importância, e deixaremos totalmente despercebidos tais períodos de tempo. Esses devem, realmente, ser considerados bilhetes brancos na grande loteria do tempo.¹⁶⁸

Proust, que se estendeu 30 páginas para descrever seu protagonista agitando-se e revirando-se na cama, faz um elogio dessa velocidade máxima que é a elipse. A propósito de uma célebre elipse em Flaubert, ele diz: “No meu entender, a coisa mais bela em *Éducation sentimentale* não é uma frase, e sim um branco.”¹⁶⁹ Esses “bilhetes brancos”, segundo Fielding, ou simplesmente “brancos”, segundo o autor da *Recherche*, podem ser ainda classificados segundo algumas modalidades. Do ponto de vista temporal, a análise recai sobre o tempo de história elidido, e a elipse poderá ser *determinada* (“dois anos depois”) ou *indeterminada* (“muito tempo depois”). Do ponto de vista formal, por sua vez, distinguir-se-ão três modelos. O primeiro é o das elipses *explícitas*, como as duas citadas, as quais

procedem quer por indicação (determinada ou não) do lapso de tempo que elidem, o que as assimila a sumários muito rápidos, do tipo “passaram alguns anos”; é então essa indicação que *constitui* a elipse enquanto segmento textual, então não simplesmente igual a zero; quer por elisão pura e simples (grau zero do texto elíptico) e indicação do tempo decorrido ao retomar-se a narrativa: o tipo “dois anos depois”, recém-citado (...). Uma e outra dessas formas, aliás, pode juntar à indicação puramente temporal uma informação de conteúdo diegético, do gênero: “alguns anos de felicidade depois” (...).¹⁷⁰

Estas últimas, além de explícitas, são elipses *qualificadas*.

O segundo modelo são as “elipses *implícitas*, isto é, aquelas cuja presença não está declarada no texto, e que o leitor pode inferir apenas de alguma lacuna cronológica ou de soluções de continuidade narrativa.”¹⁷¹ Por fim, a mais implícita

¹⁶⁸ FIELDING, Henry. *Tom Jones*. São Paulo: Nova Cultural, 2003. p. 51.

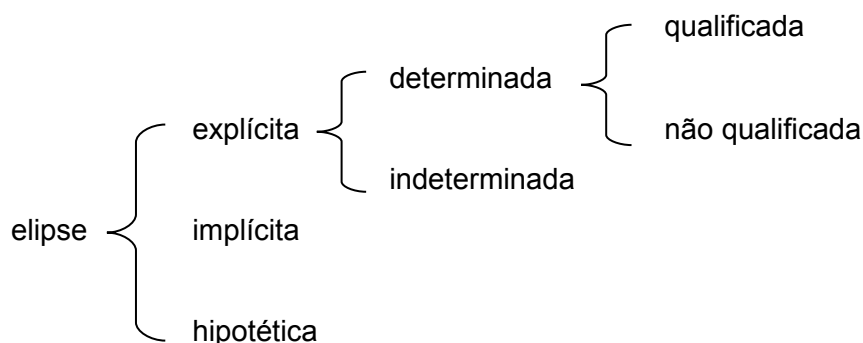
¹⁶⁹ PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1971. p. 595 apud GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 98.

¹⁷⁰ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 106-107.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 108.

das elipses é a elipse “hipotética, impossível de localizar”,¹⁷² e que eventualmente pode ser posteriormente revelada por uma analepse.

Efetuada uma ligeira alteração nessa classificação genettiana, ou seja, trazendo as elipses determinadas para o mesmo nível, apenas colocando-as como um subgrupo das elipses explícitas determinadas, teríamos o seguinte quadro:



De certa forma, toda narrativa é elíptica, isto é, “necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo.”¹⁷³ Por causa dessa impossibilidade intrínseca, narrar é, em última instância, um jogo entre mostrar e ocultar, revelar e esconder, emitir e omitir. E é sobretudo da alternância entre lacunas maiores e menores, associadas a sua quantidade e qualidade, que se dosa a relação entre o tempo da narrativa (e, por conseguinte, o tempo da narração e o tempo da leitura, que não são necessariamente a mesma coisa) e o tempo da história. Assim, entre a pausa descritiva, de um lado, e a elipse de outro, o que há é um crescendo da propriedade lacunar inerente a todo discurso narrativo – ou, melhor, uma progressão dos lapsos inevitáveis à própria estrutura da linguagem.¹⁷⁴

2.4.3 Frequência

¹⁷² Ibid., p.109.

¹⁷³ ECO, op. cit., p. 9.

¹⁷⁴ Sobre as elipses “sincrônicas”, isto é, lacunas não necessariamente temporais, denominadas paralipses por Genette, veja-se o que já foi dito à página 31.

Os efeitos da temporalidade narrativa não são produtos apenas da relação entre a ordem e a velocidade dos eventos na diegese e no discurso. A essas duas categorias é preciso acrescentar a da *freqüência*, para Genette talvez um dos aspectos mais decisivos para a compreensão das modificações ocorridas na ficção contemporânea e que, não obstante, “foi muito pouco estudado pelos críticos e teóricos do romance.”¹⁷⁵ Para o narratólogo francês, esta categoria advém das relações de freqüência, isto é, de *repetição*¹⁷⁶ entre os fatos da história e os enunciados narrativos. Assim, é possível estabelecer um sistema de quatro tipos ideais, os quais nada mais são que o produto de duas potencialidades básicas disponíveis de parte a parte: “acontecimento repetido ou não, enunciado repetido ou não. Muito esquematicamente, pode dizer-se que uma narrativa, qualquer que ela seja, pode contar uma vez o que se passou uma vez, *n* vezes o que se passou *n* vezes, *n* vezes o que se passou uma vez, uma vez o que se passou *n* vezes.”¹⁷⁷

O primeiro caso – *contar uma vez o que se passou uma vez* – é de longe o mais corrente. Em uma frase como, por exemplo, “ontem me deitei cedo”, a singularidade do enunciado corresponde efetivamente à singularidade do acontecimento narrado. A essa modalidade Genette denomina narrativa *singulativa*. O segundo caso – *contar n vezes o que se passou n vezes* – também se incluiria nessa denominação. Pois em um enunciado como “segunda-feira deitei-me cedo, terça-feira deitei-me cedo, quarta-feira deitei-me cedo, etc.”,¹⁷⁸ as repetições da narrativa nada mais fazem do que reproduzir as repetições da história. “O singulativo define-se pois, não pelo número das ocorrências de um e de outro lado, mas pela igualdade desse número.”¹⁷⁹

O terceiro caso – *contar n vezes o que se passou uma vez* –, que pode ser exemplificado pelo enunciado “ontem deitei-me cedo, ontem deitei-me cedo, ontem deitei-me cedo, etc.”, longe de ser puramente hipotético, revela a sua pertinência na análise de algumas narrativas modernas (e algumas nem tanto, como no caso do romance epistolar do século XVIII) em que um determinado acontecimento é narrado mais de uma vez. Lembremos do capítulo “repetido” no já citado romance de Carlos

¹⁷⁵ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 113.

¹⁷⁶ Uma repetição, na verdade, não é mais que uma abstração, a qual retira ao acontecimento tudo o que lhe é específico e único, retendo somente o que o irmana a outros acontecimentos do mesmo gênero.

¹⁷⁷ *Ibid.* p. 114.

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 115.

¹⁷⁹ *Id.*

Heitor Cony, ou do episódio da morte da centopéia, repisado várias vezes, com variantes estilísticas, em *O ciúme*, de Alain Robbe-Grillet, ou ainda, com variações de ponto de vista, a mesma história retomada três vezes em *O som e a fúria*, de William Faulkner. De certa forma, as anacronias *repetitivas* – anúncios ou retornos – realizam esse tipo narrativo, em que a recorrência do enunciado não corresponde a qualquer recorrência de acontecimentos, e que Genette, muito apropriadamente, designa como narrativa *repetitiva*.

Enfim, o último caso – *contar uma vez o que se passou n vezes* – é, depois do singulativo, o mais habitual. Em vez de “segunda feira deitei-me cedo, terça feira também, etc.”,¹⁸⁰ é possível, em um ato de abstração e síntese, simplesmente dizer: “naquela semana deitei-me cedo todos os dias.” A esta classe narrativa, na qual em uma única enunciação se assume conjuntamente uma série de acontecimentos análogos, a nomenclatura genettiana reserva o nome de narrativa *iterativa*. Este recurso, conhecido desde os textos homéricos, é usado amiúde na linguagem cotidiana, como o atesta a seguinte letra de Chico Buarque, cujo título é justamente *Cotidiano*:

Todo dia ela faz tudo sempre igual:
Me sacode às seis horas da manhã,
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã.

Todavia, na narrativa clássica, os segmentos iterativos estão subordinados funcionalmente às cenas singulativas, servindo no mais das vezes de moldura ao desenvolvimento destas. Assim como as pausas descritivas funcionam como cenário para o desenrolar da ação, a “narrativa iterativa está, pois, bastante próxima da descrição, com a qual mantém, de resto, relações muito estreitas.”¹⁸¹ Somente com Flaubert se ensaia uma emancipação dos extratos iterativos; em *Madame Bovary*, muitas das seções exaradas nessa forma “tomam uma amplitude e uma autonomia inteiramente inusitadas.”¹⁸² Veja-se, do romancista francês, a abertura do conto “Um coração simples”, freqüentemente invocada a esse propósito:

¹⁸⁰ Este e os outros exemplos são retirados do próprio Genette: Ibid. p. 114-116.

¹⁸¹ Ibid., p. 117. Em uma frase como “O rei era um homem muito bom, todos os dias saía de seu castelo, no alto da montanha, para fazer donativos aos mais pobres do reino”, mesclam-se descrição (“o rei era...”), no caso o chamado retrato moral, com relato iterativo (“todos os dias...”).

¹⁸² Id.

Durante meio século as burguesas de Pont-Evêque tiveram inveja da sra. Aubain, por causa de sua empregada Felicidade.

Por cem francos, ela cozinhava e fazia a limpeza, cosia, passava a ferro, sabia arrear um cavalo, cuidar das galinhas, fazer manteiga, e continuava fiel a sua patroa – que, no entanto, não era uma pessoa agradável.¹⁸³

Todavia, segundo Genette, a alforria completa do regime iterativo se daria somente com Proust: “(...) nenhuma obra romanesca, aparentemente, fez algum dia do iterativo um uso comparável – pela extensão textual, pela importância temática, pelo grau de elaboração técnica – ao que dele faz Proust na *Recherche du temps perdu*.”¹⁸⁴ Em Proust há segmentos iterativos no interior de cenas singulares: “assim, no princípio do jantar em casa da duquesa, o longo parêntesis consagrado ao espírito dos Guermantes. Nesse caso, o campo temporal coberto pelo segmento iterativo, evidentemente, transborda em muito o da cena em que se insere.”¹⁸⁵ A essa espécie de interregno Genette dará o nome de *iteração generalizante* (ou *externa*).¹⁸⁶ Outro modo de “passagem ao iterativo no decorrer de uma cena singular consiste no tratar parcialmente de forma iterativa a própria duração dessa cena, desde logo sintetizada por uma espécie de classificação paradigmática dos acontecimentos que a compõem.”¹⁸⁷ Este segundo modelo é classificado de *iteração sintetizante* (ou *interna*), no sentido de que “se exerce, não sobre uma duração exterior mais vasta, mas sobre a duração da própria cena.”¹⁸⁸

O iterativo pode assumir, também, um caráter singulativo. Isto é: determinadas cenas, redigidas como iterativas, sobretudo pelo uso do imperfeito – característica principal dessa modalidade, quando se relatam fatos passados – podem apresentar tal riqueza de detalhes que nenhum leitor acreditará “que elas se verificaram e reverificaram, várias vezes, sem qualquer variação.”¹⁸⁹ É o *pseudo-iterativo*, na verdade mais uma figura da retórica narrativa, que não precisa ser tomada literalmente.

¹⁸³ FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p. 3.

¹⁸⁴ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 117. Veja-se a “contabilidade” desse uso na página 118.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 118-119.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 119.

¹⁸⁷ *Id.*

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 120.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 121.

Quanto ao iterativo em si, é possível ainda efetuar mais algumas precisões. Eis o que diz Genette, com sua rara facilidade de distinguir onde antes ninguém divisava matizes:

Toda a narrativa iterativa é narração sintética dos acontecimentos produzidos e reproduzidos no decorrer de uma *série* iterativa composta por um certo número de *unidades* singulares. (...) A série é definida, primeiramente, pelos seus limites diacrônicos (...), e, seguidamente, pelo ritmo de recorrência das suas unidades constitutivas (...). Chamaremos *determinação* ao primeiro traço distintivo, e *especificação* ao segundo. Chamaremos, enfim, *extensão* à amplitude diacrônica de cada uma das unidades constitutivas, e, por conseqüência, da unidade sintética constituída.¹⁹⁰

A determinação, aliás, pode permanecer *indefinida*. No verso “todo dia ela faz tudo sempre igual” não podemos determinar a partir de quando “ela” terá começado a fazer tudo sempre igual nem até quando continuará fazendo. A especificação também pode ser indefinida, como nos advérbios *às vezes*, *freqüentemente*, *alguns dias*. Pode, ao contrário, ser definida, como no caso do *todo dia* da canção de Chico Buarque. Essas são especificações simples. Quando duas ou mais especificações simples se conjugam (por exemplo, *todos os meses de maio* e *todos os sábados*), teremos então uma *especificação complexa* (*todos os sábados do mês de maio*).¹⁹¹

A determinação, por sua vez, pode não somente estabelecer os limites externos de uma série iterativa como seccioná-la em subséries. Assim, na letra supracitada, a série “todo dia” é escandida em segmentos menores: “meio-dia... seis da tarde... toda noite... meia-noite”, nos quais se descreve os acontecimentos iterativos compreendidos no interior dessas seções: “meio-dia eu só penso em dizer não (...) seis da tarde ela pega e me espera no portão”, e assim por diante. Essas determinações no interior de uma série iterativa são chamadas de *determinações internas*.

Verifiquemos, agora, tudo isso, no seguinte fragmento do conto já mencionado:

Toda segunda-feira pela manhã, o antiquário que morava na rua das alamedas, expunha no chão seus ferros velhos. Depois, a cidade enchia-se de um zumbido de vozes em que aos ruídos secos se misturavam relinchos de cavalos, balidos de cordeiros e grunhidos de porcos. Por volta do meio-dia, na hora mais intensa da feira, aparecia à porta um velho camponês de estatura elevada, com o barrete atirado para trás e o nariz adunco, e que era Robelin, o

¹⁹⁰ Ibid., p. 127.

¹⁹¹ Ibid., p. 129.

arrendatário de Geffosses. Pouco depois, era Liérbart, o arrendatário de Tocques, pequeno, vermelho, obeso, com um casaco cinzento, polainas e esporas.¹⁹²

A determinação externa dessas segundas-feiras é, evidentemente, indefinida. Para precisá-la, devemos retroceder dois parágrafos para descobrir que essa série iterativa – a feira –, juntamente com outras, se dá nos “primeiros tempos” em que Felicidade viveu na casa da Senhora Aubain, e mesmo assim essa precisão é bastante vaga. A especificação, ao contrário, é clara: *toda segunda-feira*; do mesmo modo a extensão: *pela manhã*. À determinação interna, por sua vez, cabe ordenar temporalmente os eventos que se sucedem com certa regularidade nesses dias de feira. Primeiramente, os produtos do antiquário expostos no chão. “Depois”, a cidade a encher-se dos barulhos de feira. “Por volta do meio-dia”, o surgimento do camponês Robelin, e “pouco depois”, a figura de mais um arrendatário, Liébart.

Se por um lado a narrativa cênica recorre preferencialmente ao singulativo, a narrativa sumária – que é a mais freqüente nos segmentos analépticos – lançará mão sobretudo do iterativo, tal qual a descrição. Afinal, o “jogo do tempo” na narrativa nada mais é, em uma análise estritamente narratológica, que o jogo entre ordem, velocidade e freqüência dos eventos como eles se manifestam na sucessão causal ou hipotática da história e a sua disposição no discurso da narrativa. Agora, se quisermos responder à pergunta de Santo Agostinho – o que é o tempo –, precisamos sair da análise imanentista do texto literário e enveredar pelos campos mais vastos e, talvez por isso, mais movediços da fenomenologia, da ciência, da filosofia. Não é, neste trabalho, como já ficou dito, o nosso interesse, e o enfoque da narratologia genettiana (ainda que mais adiante façamos, ora aqui, ora ali, pequenas incursões além de seus domínios) não nos oferece recursos para tanto. Apenas sabemos (e Paul Ricoeur é um dos exemplos mais eloqüentes) que a narrativa, e por conseqüência a narratologia, pode servir de importante prolegômeno para abordagens fenomenológicas – e, em um segundo momento, filosóficas, entendendo aqui a fenomenologia como um limiar da filosofia – acerca do tempo.

2.5 MODO

¹⁹² FLAUBERT, *Três contos...*, p. 7.

Não são apenas questões de cunho temporal – ordem, velocidade e frequência – que produzem “distorções” na maneira como a história é enfocada pela narrativa. São possíveis também outras distorções, outras modulações, como por exemplo “contar *mais ou menos* aquilo que se conta, e contá-lo *segundo um ou outro ponto de vista (...)*.”¹⁹³ Determinada história, digamos, um acidente de automóvel, será relatada com sensíveis variantes seja pelo motorista, seja pelo pedestre colhido pelo veículo ou seja por uma testemunha plantada na esquina – e as diferenças não se darão apenas na ordem temporal (ou melhor, estas não serão tão importantes na determinação da “culpa” do condutor ou da “imprudência” da vítima). Uma história, portanto, pode ser narrada com maior ou menor *distância* (a testemunha, evidentemente, está mais “distante” do núcleo do acontecimento que o motorista ou o pedestre) ou de *perspectivas* diversas (o ponto de vista do motorista, naturalmente, não coincidirá com o do pedestre, nem o destes com o da testemunha, a princípio mais “neutro”). Essas duas formas essenciais da “regulação da informação narrativa”,¹⁹⁴ distância e perspectiva, são agrupadas por Genette – para acompanhar o paradigma *tempo/modo/voz* – sob a categoria do *modo*.¹⁹⁵ Mas para melhor compreendermos essa categoria, e suas duas “subcategorias”, é preciso, na esteira do narratólogo francês, procedermos a alguns recuos.

2.5.1 Distância, Regulagem da Informação, Relato de Atos, Relato de Falas e de Pensamentos

A distância, com efeito, efetua-se a partir da regulagem da informação por meio de determinados procedimentos e signos narrativos com os quais se pretende dar a impressão de se “contar” mais, ou menos, aquilo que se sabe. Foi Platão, na “pré-história” dos estudos literários, quem primeiro apontou as diferenças entre a *diegese*, quando o poeta fala em seu nome, e a *mimese*, quando ele se “ausenta”, dando a vez à voz dos personagens.

¹⁹³ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 160.

¹⁹⁴ Id.

¹⁹⁵ Mais tarde, Genette assinalaria as inconveniências dessa denominação, pois confunde-se com o sentido mais amplo de “modo” como é tratado em *L'introduction à l'architext (...)*, isto é, com os dois “modos” fundamentais da representação verbal: o modo narrativo e o modo dramático. Cf. GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 30-31.

Em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação como tu (Adimanto) dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambos, que se usa na composição da epopéia, e de muitos outros gêneros (...).¹⁹⁶

A partir de Henry James, como vimos, toda uma corrente da crítica anglo-saxônica retomou essa dicotomia, aparentemente sem sabê-lo, apenas deslocando o acento valorativo, como Aristóteles, pai da poética clássica, da diegese, agora denominada *telling*, para a mimese (que, para Platão, já era a cópia da cópia), agora rebatizada *showing*. Todavia, como o seu caráter visual já sugere, a noção de *showing* é ilusória: “(...) nenhuma narrativa pode ‘mostrar’ ou ‘imitar’ a história que conta. (...) a *ilusão de mimese* (...) é a única *mimésis* (sic) narrativa possível, pela razão única e suficiente de que a narração, oral ou escrita, é um facto de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar.”¹⁹⁷ Por isso, a única mimese possível é quando o objeto da imitação é ele próprio a linguagem, já que “a mimese verbal não pode ser senão *mimésis* do verbo.”¹⁹⁸ Em outras palavras: a única imitação possível ao nível do discurso narrativo se dá no âmbito da reprodução de falas (e mesmo assim de modo parcial, já que a entoação, a despeito de todo empenho em se reproduzir a situação “original” da enunciação oral, nunca é de todo apreendida). Neste ponto, é preciso distinguir entre *relato de acontecimentos* e *relato de falas*.

O relato de acontecimentos é antes de tudo *relato*, isto é, tradução do não-verbal (real ou fictício) em verbal. Nesse caso, o efeito mimético – o efeito do real, na acepção barthesiana – opera-se pela combinação de dois procedimentos distintos: por um lado, a amplificação de informação narrativa (detalhes, pormenores, descrições minuciosas); por outro a diluição – ou melhor, *dissimulação* – dos sinais do informador (o narrador “neutro”, na tipologia de Norman Friedman). Assim, “a quantidade de informação e a presença do informador estão na razão inversa, definindo-se a mimese por um máximo de informação e um mínimo de informador, e a diegese pela relação inversa.”¹⁹⁹ Todavia, mesmo que o narrador se

¹⁹⁶ PLATÃO. *A república*. 3.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983. p. 394.

¹⁹⁷ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 162.

¹⁹⁸ Id.

¹⁹⁹ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 164. E prossegue Genette: “(...) essa definição remete-nos, por um lado, para uma determinação temporal: a velocidade narrativa, pois é claro que a quantidade de informação está massivamente na razão inversa da velocidade da narrativa; e por outro lado, para um facto de voz [como se verá a seguir]: o grau de presença da instância narrativa.” *Ibid.*, p. 164-165.

dissimule nas dobras da linguagem, todo relato de atos não verbais é *diegético*, a mimese não passando de um “efeito”.

No relato de falas, porém, é possível uma aproximação maior entre o discurso da narrativa e os discursos da história que aquele se propõe reproduzir.²⁰⁰ Três níveis são então passíveis de serem distinguidos, de acordo com sua maior ou menor capacidade mimética. O primeiro é o *discurso narrativizado*, “o mais redutor, já que não reproduz nenhum texto original. O narrador conta que foram ditas palavras, mas não refere o respectivo conteúdo ou, no caso de o fazer, resume, abrevia, menciona apenas o assunto de que se falou”²⁰¹ Vejamos um exemplo:

Quaresma mesmo recebeu-o com as maiores marcas de admiração e o doutor, gozando aquele seu sobre-humano prestígio, ia conversando pausadamente, sentenciosamente, dogmaticamente; e, à proporção que conversava, talvez para que o efeito não se dissipasse, virava com a mão direita o grande anelão “simbólico”, o talismã, que cobria a falange do dedo indicador esquerdo, ao jeito de *marquise*.

Conversaram muito. O jovem par contou a agitação política do Rio, a revolta da fortaleza de Santa Cruz; Dona Adelaide a epopéia da mudança, móveis quebrados, objetos partidos. Pela meia-noite todos foram dormir com uma alegria particular, enquanto os sapos levantavam no riacho defronte o seu grave hino à transcendente beleza do céu negro, profundo e estrelado.²⁰²

O segundo nível é denominado por Genette *discurso transposto*, o qual englobaria os chamados discurso indireto e o discurso indireto livre. “O narrador, ao transpor as palavras para a oração subordinada, reformula e resume, no seu estilo próprio, o que o locutor cujo enunciado se relata teria dito.”²⁰³ Nessa “transposição”, é estabelecida uma distância, embora menor que na modalidade anterior, entre as palavras que teriam sido pronunciadas/pensadas pelos personagens e a sua refração pelo ponto de vista, léxico e sintaxe do discurso do narrador. Observe-se como essa distância já é visivelmente diminuída no seguinte extrato, onde uma interpolação em estilo direto aumenta ainda mais o efeito:

Respondi que era exato, e ele, depois de ter observado que gostava, também, de viver de maneira folgada e convenientemente, mas que devia, de momento, economizar – pois não

²⁰⁰ Por “relato de falas” entende-se não apenas o discurso exterior, de falas “pronunciadas”, como também o discurso interior, de “falas não pronunciadas”, isto é, “pensadas”.

²⁰¹ DUARTE, Isabel Margarida Ribeiro de Oliveira. *O relato de discurso na ficção narrativa: contribuição para a análise da construção polifônica de Os Maias de Eça de Queiroz*. [S. l.]: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. p. 45-46.

²⁰² BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 131.

²⁰³ DUARTE, op. cit., p.46.

temos muito para o nosso negócio, não, capitão Robinson? – enfunou o peito e cofiou os bastos bigodes (...).²⁰⁴

No caso do estilo indireto livre, ocorre um princípio de emancipação do discurso “original” em relação ao discurso do narrador, pela ausência de subordinação, resultando não raro em uma (con) fusão entre os dois discursos. Ou, como disse Bakhtin, “o *discurso indireto livre* constitui o caso mais importante (...) de convergência interferente de dois discursos com diversa orientação do ponto de vista da entoação.”²⁰⁵ Note-se, na passagem abaixo, que nem sempre é fácil determinar quando acaba a voz do narrador e quando começa a voz do personagem:

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar.²⁰⁶

A última frase, por exemplo, é pensamento de Ana ou uma descrição metafórica da parte do narrador acerca de seu estado de espírito? Nessa intersecção discursiva, nesse entrechoque dialógico, acontece amiúde uma contaminação sintático-lexical de via dupla, fazendo com que o narrador assuma a dicção do personagem ou este a do narrador. Vejamos um exemplo do primeiro caso:

Não deixaria que a sua filha, que ele criara com tanto mimo, se casasse com um tipo de rua, um filho de alfaiate. Não, tudo que estivesse em suas mãos ele faria para evitar. O pobre irmão de Félix tivera coragem para liquidar o miserável que desgraçara a filha inocente. Era o que faria também. Mataria, sim, mataria o atrevido.²⁰⁷

²⁰⁴ CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. p.116.

²⁰⁵ BAKHTIN, Mikhail. (VOLOCHINOV, Valentin N.) *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 11 ed. São Paulo: Hucitec, 2004 (ed. orig. 1929). p. 170. Neste livro, os dois últimos capítulos (p. 155-196) são inteiramente dedicados à análise dos discursos direto, indireto e indireto livre.

²⁰⁶ LISPECTOR, Clarice. Amor. p. 23. In: _____. *Laços de família: contos*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 19-31.

²⁰⁷ REGO, José Lins do. *Fogo morto*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 205.

“Mimo”, “tipo de rua”, “o miserável que desgraçara a filha”, entre outras, são sem dúvida expressões tomadas de empréstimo do Coronel Lula, o personagem em quem recai aqui a focalização. Assinalemos agora um caso oposto:

Ao clarão do poste, as gotas de chuva lá fora desenham no rosto da professora fios tremidos de sombra. Com susto, o moço descobre que, sim, é bela: as bochechas rosadas pedem mordidas, sob a coroa solar dos grandes cachos loiros. Para sua surpresa, em vez de se defender, a feroz inimiga lhe oferece a boquinha pintada, com a língua insinuante.²⁰⁸

Difícilmente se imaginaria que aquele “babuíno iletrado”, como é definido mais adiante, viesse a se servir de locuções poéticas como “a coroa solar dos grandes cachos loiros”. Na verdade o personagem é absorvido pelo mesmo universo lexical (e ideológico) no qual se movem os narradores e actantes daltonianos. Neste caso, “el contrato de literalidade no se refiere nunca más que al *contenido* del discurso.”²⁰⁹

Ao contrário do que se pensa (e dos exemplos elencados acima), o discurso indireto livre não é de uso exclusivo para a reprodução do discurso interior. Flaubert, que foi o principal introdutor dessa espécie de discurso na narrativa literária²¹⁰, também se serve dele para reportar o discurso exterior:

– Mas torno a vê-lo! Sinto-me feliz!

Ele não deixou de lhe dizer que, ao saber da catástrofe, correrá à casa deles.

– Eu soube!

– Mas como?

Tinha-o visto no pátio, e escondera-se.

Então, numa voz trêmula, e com demorados intervalos entre as palavras:

– Tinha medo! sim... medo de você... e de mim!

(...)

E falou-lhe do lugar onde morava.

Era uma casa baixa, de um só pavimento, com um jardim cheio de enormes buxos e uma avenida ladeada de castanheiros que subia até o alto da colina, de onde se via o mar.

– Vou para lá, e sento-me num banco, ao qual dei o nome de banco de Frédéric.²¹¹

Atente-se nos períodos grifados, em discurso indireto livre, que poderiam perfeitamente ser transpostos para o estilo direto: “Eu o vi no pátio, e escondi-me.”
 “É uma casa baixa, de um só pavimento...”

²⁰⁸ TREVISAN, Dalton. *Capitu sou eu*. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 9.

²⁰⁹ GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 36.

²¹⁰ “A grande contribuição técnica de Flaubert consiste em aproximar tanto o narrador onisciente do personagem que as fronteiras entre ambos se evaporam, em criar uma ambivalência na qual o leitor não sabe se aquilo que o narrador disse provém do relator invisível ou do próprio personagem que está monologando mentalmente (...).” LLOSA, Mario Vargas. *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. p. 154.

²¹¹ FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. São Paulo: Abril Cultural, 1985. p. 430. O grifo é nosso. Aliás, esta é uma passagem onde se dá uma ágil alternância de tipos de relatos de discurso: discurso direto, indireto (o discurso *narrativizado*: “E falou-lhe do lugar onde morava.”) e indireto livre.

Todavia, o discurso indireto livre como forma de representação de falas “pronunciadas” não chegou a vingar como recurso canônico, assim como o discurso direto – pelo menos o dos “diálogos”, como veremos – não costuma ser utilizado para manifestar pensamentos “internos”. (Eis um caso de divisão de tarefas dos expedientes narrativos.)

Finalmente, no terceiro e último nível de identidade entre relato e fala/pensamento, tem-se, segundo a tipologia genettiana, o *discurso relatado* (*discours rapporté*), no qual os sinais do narrador se desvanecem a ponto de se ter a impressão de que a palavra foi cedida literalmente aos personagens.²¹² Essa modalidade aglutina, aproximando, dois tipos de relatos de discurso que até então eram classificados em posições, senão antagônicas, ao menos distantes: o discurso direto e o monólogo interior. No primeiro caso, temos a “transcrição” – com verbos introdutórios de relato ou não,²¹³ com sinais da alternância das réplicas (travessões, aspas, parágrafos) ou não – das falas como teriam sido pronunciadas pelos personagens. A forma canônica em línguas românicas é aquela enfeitada por travessões e na qual cada enunciação é demarcada por parágrafo próprio, como no excerto do célebre poema abaixo, o qual, tirante o fato singular de pertencer ao gênero lírico, é um exemplo típico desta forma:

Mandou chamar o médico;
 – Diga trinta e três.
 – Trinta e três... Trinta e três... Trinta e três...
 – Respire.

.....
 – O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.
 – Então, doutor, não é possível tentar o pneumatórax?
 – Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.²¹⁴

Mais recentemente, na ficção brasileira, tem-se com freqüência lançado mão do uso de aspas nos diálogos (influxo anglo-saxônico?):

²¹² GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 172.

²¹³ São os *verba dicendi* como *dizer, exclamar, responder* etc. Cf. DUARTE, op. cit., p. 323-390.

²¹⁴ BANDEIRA, Manuel. Pneumatórax. In: _____. *Estrela da vida inteira*. 9. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982. p. 97. Em Bandeira (característica do modernismo, em sua ânsia de coloquialidade?) há muitos poemas que se servem – ou que são construídos em (quase) sua totalidade – de réplicas de diálogo, como *Namorados* (p. 116), *O grilo* (p. 193), *Cântico dos cânticos* (p. 203-204), *Mascarada* (p. 222), *Maria da Glória* (p. 262).

“Vocês ficaram muito amigos, não foi?”
 “Contato profissional.”
 “Mas você mostrou o teatro para ele.”
 “Por educação.”
 “Você havia dito que fora porque ele pedira.”
 “Sim, ele pediu, fui gentil e mostrei o teatro para ele.”²¹⁵

Encontram-se casos, também, nos quais as locuções dos personagens não vêm balizadas por índice distintivo algum, tirante o parágrafo:

Você está acordado?
 Estou, o pai respondeu.
 A caçula se encolheu, excitada. Ia começar.
 O que você achou?
 Do rapaz?, o pai perguntou.
 Claro, do que mais poderia ser?
 Parece bonzinho.²¹⁶

Repare-se ainda em um exemplo, raro, no qual os sinais demarcadores (salvo, em dois momentos, os dois pontos) e os verbos introdutórios inexistem, e em que a atribuição das orações aos falantes só é possível a partir do contexto (da mesma forma que a distinção entre o discurso do narrador e o discurso dos personagens):

E pela madrugada ele pegou a mania de balbuciar coisas sem nexos, inventava sons irritantes, uns estalos nos cantos da boca; eu não tinha sossego nem na minha cama, me segurava, me mordida, finalmente estourei: cala a boca, pelo amor de Deus! Calou, e a Vanda saiu em sua defesa: ele está só te imitando. Imitando o quê? Imitando você, que deu para falar dormindo. Eu? Você. Eu? Você. Desde quando? Desde que chegou dessa viagem. Pronto. Descobri naquele instante que em meus sonhos eu falava húngaro.²¹⁷

A outra espécie de discurso relatado diz respeito exclusivamente ao relato de pensamentos – e, em um grau ainda maior de emancipação em relação ao discurso do narrador que o estilo indireto livre, recebe aqui a alcunha de *discurso imediato*.

²¹⁵ MELO, Patrícia. *Valsa negra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 162. Outra divisão de tarefas do relato de discurso da narrativa clássica de matriz românica é destinar o uso de aspas para o relato direto de pensamentos e o de travessões para o de falas. Como o uso de aspas invadiu o relato de discurso exterior, essa norma tácita se viu subvertida. Por outro lado, o uso de travessões para o relato do discurso interior é praticamente inexistente na narrativa contemporânea.

²¹⁶ AQUINO, Marçal. Sábado. p. 96. In: _____. *Famílias terrivelmente felizes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 85-97.

²¹⁷ BUARQUE, Chico. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 31.

Chamado ora de monólogo interior ora de fluxo da consciência (da matriz inglesa *stream of consciousness*),²¹⁸ o discurso imediato distingue-se do discurso relatado apenas pela ausência de uma introdução declarativa. Por outro lado, diferencia-se também do estilo indireto livre, “que por vezes se cai no erro de confundir, ou de indevidamente aproximar”,²¹⁹ porque, ao contrário deste, onde narrador e personagem se confundem, a voz do personagem ganha aqui plena autonomia. Utilizado pela primeira vez por Edouard Dujardin, em 1888, no romance *Les lauriers sont coupés*, tomou seu formato clássico somente em 1922, no famoso monólogo de Molly Brown, ao final de *Ulisses*, de James Joyce, em que a palavra é passada integralmente à mulher do protagonista: ao longo de 60 páginas, em um único período, sem pontuação alguma, temos acesso à torrente ininterrupta de seus pensamentos. Com algumas variações, foi muito usado por romancistas como William Faulkner, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute e, entre nós, por Clarice Lispector (*Água viva* e *A paixão segundo G.H.*), Hilda Hilst e Osman Lins. Vejamos um exemplo deste último:

O parque de diversões, com as suas luzes perdidas na escuridão circundante, ela e eu no carrossel que range em torno do eixo, rangem as tábuas do piso se passa algum dos outros raros hóspedes; tento, sem conseguir, com faca afiada, cortar o olho desorbitado de um boi; a mala de viagem tomba no assoalho, range o mar nas bocas e nas barrigas dos peixes (...).²²⁰

Um problema que costuma ser levantado a propósito do *stream of consciousness* é o de que, ao *traduzir* em palavras um fluxo de pensamentos não

²¹⁸ Não raro, na crítica e na teoria literárias, as duas expressões são intercambiáveis. No entanto, o monólogo interior tende a ser entendido como um discurso mais articulado, em que a instância narrativa intervém de certa forma como princípio ordenador; já no fluxo da consciência, como o próprio nome já insinua, teríamos acesso à “expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a seqüência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente.” LEITE, op. cit. p. 68. Porém, parte da culpa da confusão semântica é devida à primeira teorização efetuada sobre essa técnica, sob o título *Le monologue intérieur*, de Edouard Dujardin (Paris: Messein, 1931), a quem Joyce atribui a paternidade da invenção. Um olhar sobre a história da apreciação crítica sobre esse recurso é possível em SALLANAVE, Daniele. Sobre o “monólogo interior”: leitura de uma teoria. In: ROSSUM-GUYON, Françoise van; HAMON, Philippe; SALLANAVE, Danièle. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcadia, 1976. p.113-137.

²¹⁹ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 172. O próprio Carlos Reis parece resvalar nesse equívoco quando em seu dicionário, no verbete dedicado ao monólogo interior (op. cit., p. 266-167), aborda indiscriminadamente monólogo interior e fluxo da consciência, e o exemplo aventado, extraído de Clarice Lispector, é muito mais do primeiro que do segundo, embora, convenhamos, as fronteiras não sejam muito rígidas. Com efeito, o monólogo interior se caracteriza pelo discurso indireto livre, ao passo que o fluxo da consciência pelo discurso direto, mas é comum, em um mesmo segmento discursivo, uma intersecção dos dois.

²²⁰ LINS, Osman. *Avalovara*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975. p. 15.

raro infraverbal, esse procedimento discursivo revelar-se-ia no fundo falacioso. Todavia, como já foi dito, toda narrativa é um discurso que relata acontecimentos verbais ou não verbais; os primeiros, além de resumidos ou parafraseados (o discurso narrativizado e o discurso transposto), podem ser citados (o discurso relatado e o discurso imediato); quanto aos últimos, não cabe outra alternativa que não a de traduzi-los em palavras: a literatura – por força de ser um construto lógico-discursivo secundário derivado de um sistema também ele lógico-discursivo, a língua – nunca se tornará *mimesis* perfeita. Eis o que diz Genette:

(...) el relato reduce siempre los pensamientos a discursos o sucesos; no hay lugar para un tercer término y, una vez más, esta falta de matices (...) se debe a su propia naturaleza verbal. El relato, que cuenta historias, no puede referirse más que a acontecimientos; algunos de esos acontecimientos son verbales; y a veces, excepcionalmente y para cambiar un poco, los reproduce.²²¹

É evidente que os relatos de discurso – narrativizado, transposto e relatado –, qual expostos acima, raramente se encontram em estado puro, como o que atestam, aliás, os exemplos aduzidos.²²² Na verdade, eles se mesclam e se contaminam mutuamente, de modo que em algumas passagens não é muito simples separar as formas elementares, como no seguinte excerto de Clarice Lispector:

Sentia-se linda. Não era. Mas assim se sentia. Sentia-se também bondosa. Com ternura pela velha Maria Ritinha que pusera os óculos e lia o jornal. *Tudo era vagaroso na velha Maria Rita. **Perto do fim? Ai, como dói morrer. Na vida se sofre mas se tem alguma coisa na mão: a inefável vida. Mas e a pergunta sobre a morte? Era preciso não ter medo: ir em frente, sempre.***²²³

As frases sem destaque estão, segundo a nomenclatura genettiana, em discurso narrativizado, quando o narrador descreve o interior da personagem. Em seguida – em itálico – temos o discurso transposto, em que as vozes do narrador e do personagem se embaralham; poderíamos dizer que se trata do discurso interior da personagem *transposto* para o tempo verbal da narração, o passado, no caso o pretérito imperfeito, próprio para o discurso indireto: *ela sentia-se...* Então – no texto

²²¹ GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 45.

²²² Nem Genette tem essa pretensão: "(...) salvo *parti pris* deliberado (...), as diferentes formas que acabam de distinguir-se em teoria se não separam de uma forma tão nítida na prática dos textos (...)." GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 173.

²²³ LISPECTOR, Clarice. A partida do trem. In: _____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 21. Os grifos são nossos.

em negrito – somos lançados de súbito no fluxo da consciência da protagonista, através de um discurso imediato, cujo tempo é o *continuum* do presente: “como dói morrer... na vida se sofre...” No último período, todavia, retornamos ao tempo da narração – *era preciso não ter medo...* –, que é o tempo do discurso transposto. E as orações interrogativas, em itálico e negrito, estão em discurso transposto ou imediato? Pela ausência do verbo, não é possível precisar se elas pertencem ao tempo do narrador (“*Estava* perto do fim?”) ou ao tempo da personagem (“*Está* perto do fim?”). São aqueles momentos em que um discurso desliza para o outro discurso, os tempos e vozes se amalgamam, os marcos se dissolvem – próprios da ficção narrativa contemporânea e dos quais Clarice foi uma mestra.

Essas considerações de Genette sobre o relato do discurso, junto à recepção no Ocidente das teorias do dialogismo e polifonia oriundas do Círculo de Bakhtin, abriram um fecundo veio de investigação em que a narratologia conflui não raro com interesses “situados no âmbito de uma lingüística da enunciação.”²²⁴ Assim como em outras áreas, nesta em especial Genette foi um desbravador. Na sua esteira, toda uma série de pesquisadores surgiu para afinar a sua escala de classificação, como McHale,²²⁵ com uma tábua de sete graus de mimetismo crescente (elogiada pelo próprio Genette),²²⁶ Dorrit Cohn,²²⁷ Leech e Short,²²⁸ Fludernick,²²⁹ Graciela Reyes,²³⁰ Isabel Duarte,²³¹ entre outros. Em que pese a classificação tripartite de Genette ser apodada de “pobre” por esta última, embora ela lhe reconheça o pioneirismo, a vantagem do modelo genettiano está justamente nessa sua simplicidade operatória, através da qual como que isola as “formas simples” dos relatos de discurso, das quais as variantes e matizes mais diversas nada mais seriam que combinações e ligas de suas modalidades elementares.

²²⁴ DUARTE, op. cit., p. 48.

²²⁵ McHALE, Brian. Free indirect discourse: a survey of recent accounts. In: *PTL: a journal of descriptive poetics and theory of literature*. n. 3. p. 149-287.

²²⁶ GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 40-41.

²²⁷ COHN, Dorrit. *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

²²⁸ LEECH, Geoffrey; SHORT, Michael. *Style in fiction: a linguistic to English fictional prose*. Londres: Longman, 1995 (ed. orig. 1981).

²²⁹ FLUDERNICK, Monika. *The fictions of language and the language of fiction: the linguistics representation of speech and consciousness*. Londres: Routledge, 1993.

²³⁰ REYES, Graciela. *Polifonia textual: la citación en el relato literario*. Madri: Gredos, 1984. _____. *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*. Madri: Arco Libros, 1993. _____. *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*. Madri: Arco Libros, 1994.

²³¹ DUARTE, op. cit., p. 201-218. Essa autora faz uma resenha dos principais teóricos aqui elencados (p. 183-200), com ampla bibliografia.

2.5.2 Perspectiva e Focalização: Muito Mais que “Ponto de Vista”

Mas não é só com as variações de distância – obtidas pelos graus de mimetismo dos relatos de discurso – que se opera a regulação da informação em uma narrativa. A perspectiva, segundo Genette, é igualmente decisiva. Por *perspectiva narrativa* entende-se aqui o conjunto de procedimentos que enformam o ângulo a partir do qual se estrutura o universo diegético de dado segmento narrativo. De certa forma compreende aquilo que anteriormente se englobava sob o título de *ponto de vista* (*point of view*), no âmbito anglo-saxônico; *visão*, como o chamou Jean Pouillon;²³² ou – de maneira até mais acertada – *foco narrativo* (*focus of narration*), conforme o designaram Brooks e Warren,²³³ e que, antes e depois de Genette, foi talvez a técnica narrativa que mais fez correr tinta.²³⁴ No entanto, para Genette, o problema básico das classificações anteriores à sua está no fato de confundirem o que ele distingue como *modo* e *voz*, “(...) ou seja, entre a pergunta *qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?*, e esta bem distinta: *quem é o narrador?*”²³⁵ Ou, em outras palavras: “entre a pergunta *quem vê?* e a pergunta *quem fala?*”²³⁶ Para um esclarecimento sobre essas noções, Genette retoma a quádrupla distinção de Brooks e Warren, traduzida no quadro abaixo (novamente, bem ao gosto estruturalista):

	ACONTECIMENTOS ANALISADOS DO INTERIOR	ACONTECIMENTOS ANALISADOS DO EXTERIOR
<i>Narrador presente como personagem na ação</i>	1. O herói conta a sua história.	2. Uma testemunha conta a história do herói.
<i>Narrador ausente como personagem na ação</i>	4. O autor analista ou onisciente conta a história.	3. O autor conta a história do exterior.

²³² POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974 (ed. orig. 1946).

²³³ BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. *Understanding fiction*. Nova York: F. S. Crofts, 1943.

²³⁴ É o próprio Genette quem o diz duas vezes, em *Discurso da narrativa*, p.183, e *Nuevo discurso*, p. 45.

²³⁵ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 184.

²³⁶ Id.

Esclarece Genette “que apenas a fronteira vertical concerne ao ‘ponto de vista’ (interior ou exterior), enquanto a horizontal se refere à voz (identidade do narrador).”²³⁷ Assim, quanto ao foco narrativo, não haveria diferença substancial entre 1 e 4 e entre 2 e 3. Reduzindo-se, portanto, ao aspecto modal, isto é, ao do ponto de vista, é possível estabelecer um consenso sobre uma tripla tipologia. Servindo-se novamente de Todorov,²³⁸ seu imediato antecessor em mais de uma picada, Genette retoma a repartição a seguir:

Narrador > Personagem

Narrador = Personagem

Narrador < Personagem

No primeiro caso, o narrador diz mais do que qualquer personagem teria condições de saber; no segundo, o narrador diz apenas aquilo que determinada personagem sabe; e no último, o narrador diz menos do que os personagens sabem. No primeiro caso (o narrador sabe mais que o personagem), encontramos o clássico narrador onisciente da crítica anglo-saxônica, ou a *visão por trás* de Jean Pouillon. No segundo (o narrador sabe tanto quanto o personagem), temos a *visão com* de Pouillon. No terceiro (o narrador sabe menos que o personagem) é a *visão de fora* de Pouillon, tão usada na literatura norte-americana do entre-guerras e no romance policial de extração hamettiana. Para evitar a conotação estritamente visual que se depreende das expressões *ponto de vista* e *visão*, Genette elege o termo *focalização*, “que corresponde, aliás, à expressão de Brooks e Warren: ‘focus of narration’”.²³⁹ Em sua esteira, Carlos Reis a define “como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador (...).”²⁴⁰

A partir daí, Genette redenomina os três modos de focalização possíveis de *focalização zero*, *focalização interna* e *focalização externa*. Polemizando com Mieke Bal, para quem não existiriam no fundo relatos não focalizados,²⁴¹ Genette não concorda com a fórmula “*focalização zero = focalização variável*”, admitindo no

²³⁷ Id.

²³⁸ TODOROV, *As categorias da narrativa literária...*, p. 236-238.

²³⁹ Ibid., p. 187.

²⁴⁰ REIS; LOPES, op. cit., p. 246.

²⁴¹ GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 50-51.

máximo “focalização zero = focalização variável, e às vezes zero.” Diz ele: “A diferencia del cineasta, el novelista no está obligado a poner su cámara en ningún sitio: no tiene cámara.”²⁴² Ao contrário do cinema, onde a imagem é sempre focalizada de algum ângulo, o discurso narrativo pode ser focado de ângulo nenhum, ou, melhor, pode ser focado de um ângulo tão superior e distante – o ângulo do “narrador onisciente”²⁴³ – que é como se não tivesse ângulo. Vejamos um exemplo dessa focalização (ou não-focalização, segundo Genette) cujo narrador ostenta propriedades “divinas”, a onisciência e a onipresença, no seguinte excerto da seção final de *A montanha mágica*:

Eles têm sido procurados, esses companheiros de armas, a fim de pôr o ponto final num combate que já se prolongou pelo dia inteiro e visa a reconquista das posições nas colinas e das aldeias em chamas, que se acham situadas atrás delas e dois dias antes haviam sido abandonadas ao inimigo. É um regimento de voluntários, composto de jovens, na maioria estudantes, com pouco tempo na frente de batalha. Foram avisados em plena noite, viajaram de trem até a madrugada e marcharam através da chuva até a tarde por caminhos péssimos, que nem eram caminhos.²⁴⁴

A focalização interna, por sua vez, pode ser *fixa*, isto é, em uma dada narrativa ou em um dado segmento narrativo, ela se processa por meio de um único personagem, como no caso dos relatos “em primeira pessoa”, ou então, nos relatos em terceira, quando o foco da narração se centra *in totum* em um único personagem, como o Stephen Dedalus de *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce:

A noite da festa de Pentecostes tinha chegado. E Stephen, da janela do quarto de vestir, olhava fora para as pequenas tinas de folhagem por entre as quais linhas de lanternas chinesas estavam esticadas. Observava os visitantes descerem os degraus da casa e passar para dentro do teatro. Atendentes em roupas de etiqueta, antigos belvederianos, vagavam em grupo pelas imediações da entrada do teatro e introduziam os visitantes, com cerimônia. Debaixo da súbita claridade duma lanterna pôde reconhecer a cara risonha dum padre.²⁴⁵

Note-se como é possível, num exercício de transvocalização, não só nessa passagem como em todo o romance, trocar-se a primeira pela terceira pessoa sem

²⁴² Ibid., p. 51.

²⁴³ Aliás, é com a expressão “focalização onisciente” que Carlos Reis denomina a “focalização zero” de Genette. Cf.: REIS; LOPES, op. cit., p. 254-257.

²⁴⁴ MANN, op. cit., p. 982-983.

²⁴⁵ JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. São Paulo: Abril Cultural, 1971. p. 71.

grandes necessidades de adaptação, salvo os pronomes e os verbos. Nesse trecho, em português, bastaria apenas mudar o *Stephen* por *eu* e na última linha o *pôde* por *pude*.

A focalização interna também pode ser *variável*, ou seja, quando o foco narrativo “varia” entre um grupo de personagens, como em *Madame Bovary*, em que se dá a alternância entre Emma e mais alguns personagens:

Recomeçaram a amar-se. Muitas vezes, em pleno dia, Emma escrevia-lhe inesperadamente; depois, pela janela, fazia sinal a Justin, que tirava o avental de trabalho e corria a Huchete. Rodolphe chegava. Ela queria apenas dizer-lhe que se aborrecia, que o marido era odioso e a existência insuportável.

– E que posso fazer? – exclamou ele, certo dia, impaciente.

– Ah! Se tu quisesses...

Ela estava sentada no chão entre os joelhos dele, com os cabelos soltos, o olhar perdido.

– O quê? – perguntou Rodolphe.

Ela suspirou:

– Iríamos viver longe... em algum lugar...

– Tu estás louca? – disse ele rindo. – Isso não é possível!

Ela insistiu, mas ele fez cara de quem não compreendia e mudou de assunto. *O que não compreendia era toda aquela complicação em uma coisa tão simples como o amor.*

(...)

Emma mandara chamar M. Lheureux e lhe dissera:

– Vou precisar de uma capa grande, de gola larga e abas duplas.

– Vai viajar? – perguntou ele.

– Não? Mas... que importa? Conto com o senhor, e muito!

Ele inclinou-se.

– Preciso ainda – prosseguiu ela – de uma valise... não muito pesada... cômoda, enfim.

– Sei, sei, compreendo, de noventa e dois por cinquenta centímetros, como as que se fazem hoje em dia.

– E um saco.

*“Decididamente”, pensou Lheureux, “aqui há dente de coelho.”*²⁴⁶

Por último, a focalização interna pode ser *múltipla*, onde o mesmo acontecimento é evocado diversas vezes segundo o ângulo de vários personagens, como em *O som e a fúria*, de William Faulkner, onde a mesma história é contada três vezes sob o ponto de vista de três actantes distintos, ou no clássico romance epistolar. Escolhemos um exemplo da ficção nacional recente, onde a focalização múltipla é utilizada de maneira muito feliz, instituindo a incerteza quanto ao destino de um personagem de cima da qual se afastou o foco da narração, deixando-o como em sombras, como o demonstram os seguintes excertos de discurso de diversos

²⁴⁶ FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Ediouro [s/d]. p. 126; 131. (O grifo é nosso.) Perceba-se, nessa passagem, como o foco narrativo, geralmente sobre Emma, às vezes resvala para Rodolphe ou Lheureux (nas frases grifadas).

personagens anônimos, a modo de uma série de testemunhos orais coletados pelo “editor” da narrativa:

Ninguém por aqui sabe o que aconteceu com Sá Izaulina e com a menina dela, a Daurelina. Anoiteceram e não amanheceram. A casa ficou abandonada até desabar. Não apareceu viva alma a reclamar direitos sobre a rocinha deles, pedaço esturricado de chão.²⁴⁷

Eu vi essa menina dura de seo Dualdo passar de vapor aqui em Bom Jardim. Estava toda lorde, com vestido comprido de rendas e chapéu largo e uma sombrinha na mão (...). Tenho certeza que era ela. Cansei de vê-la na beira do rio. Moro rio acima e cansei de ver essa menina batendo roupa nas pedras ou carregando água. Era ela, um pouco mais velha, pois o tempo passa também para quem é mulher rica e dona de bonitezas. Estava chorando, sim, eu vi.²⁴⁸

Acabei esticando a conversa até ficar sabendo o nome da criatura: Daurelina, mas que se chamava mesmo era Daura. (...) O problema – eu conto e o pessoal não acredita – é que o tal Gelsino com pouco tempo estava todo enrabichado pela empregada, a que foi a menina Daura. E no silêncio dela ele foi costurando aproximação, foi prensando, apertando tanto que se descuidou e a mulher dele lá percebeu o arrastar de asa, viu o que não devia ver, botou o sujeito para fora de casa. (...) mais que depressa, o sujeito montou casa e começou a desfililar pela cidade com a empregada, dizendo que era mulher dele.²⁴⁹

Ele garante que essa menina, filha de Sá Izaulina, que Deus a tenha onde estiver, virou madame em Belo Horizonte. Agora me diga o senhor: uma menina assim pode crescer, virar mulher e viver sossegadamente como madame em cidade grande, sendo mais bonita que antes e tendo mais homens em volta que em antigamente? Os homens não vão deixar ela ser de um homem só, que Deus me perdoe a língua.²⁵⁰

Na última modalidade, a focalização externa, como a fórmula acima já insinua (narrador < personagem), o narrador se restringe à função de relatar/descrever o que estaria observando caso estivesse presente à cena, como no seguinte fragmento:

Ao ranger dos gonzos seguiu-se o som cavo dos tamancos de Olga, esmagando o cascalho no seu passo curto e cadenciado. A mulher fez menção de que se deteria mas prosseguiu, balançando o balde vazio. Bruno fitou-a pelas costas, enquanto entrava no estábulo.²⁵¹

Salvo as narrativas “em primeira pessoa”, que tendem a conservar constante a mesma focalização (interna, evidentemente), no restante o que costuma

²⁴⁷ BARBOSA, Carlos. *A dama do Velho Chico*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2002. p. 171.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.174.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 176-177.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 180-181.

²⁵¹ KIEFER, Charles. *Valsa para Bruno Stein*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986. p. 21.

prevalecer é uma variação – por vezes sutil – dos modos de focalização. Nos romances “em terceira pessoa”, em que geralmente o narrador é exterior à diegese, é muito freqüente essa alternância. Da focalização zero (ou onisciente, como prefere Carlos Reis) para a focalização externa, as gradações são mínimas, da mesma maneira que destas para as várias modalidades de focalização interna não é preciso mais que um mergulho (para permanecer fiel à analogia *externo/interno*.) Entre descrever exteriormente as ações de um personagem (focalização externa) e o seu estado de espírito (focalização “zero”), e daí dar voz à interioridade do personagem por meio do discurso narrativizado ou do discurso transposto (focalização interna fixa, variável ou múltipla), não há mais que uma transição. Observemos como isso se processa sem visíveis rupturas na continuação do último extrato narrativo citado:

Bruno fitou-a pelas costas, enquanto ela entrava no estábulo. Valéria tentara convencê-la a transferir-lhe a ordenha, recebera em troca uma semana de casmurrice. Bruno sorriu à lembrança. Em vinte anos de convívio Olga jamais diminuía a hostilidade: considerava a nora uma intrusa, alguém que viera roubar-lhe não só o filho mas o seu direito de legislar sobre os afazeres da casa. Entendia a esposa, porque também ele não se rendia às pretensões de Luís de dirigir a fábrica.²⁵²

Depois de uma descrição externa, a narrativa desliza – com naturalidade – para o interior da mente de Bruno Stein, em um sutil ajuste de focalização, sem deixar expostas as marcas da “montagem”. E aqui, na transposição do discurso “pensado” do personagem, eis uma das vantagens do discurso narrativo sobre o discurso fílmico.

Não obstante a clarificação trazida por essa nova repartição conceitual e terminológica dos já tradicionais termos *ponto de vista* e *foco narrativo*, parece-nos que a expressão “focalização zero” não é de todo isenta de problemas. Não estamos convencidos da possibilidade de uma não-focalização estrita do discurso narrativo: todo narrador está presente de algum modo no que relata, seja como editor, testemunha, personagem ou observador distante ou próximo. Logo, ele narra a partir de um dado ângulo, por mais difícil de demarcar que este seja (com efeito, esse ângulo pode ser “etéreo”, como nos relatos míticos e épicos ou mesmo nas narrativas contemporâneas de narrador “onisciente”, pois ninguém explica como este narrador invisível “sabe” tanto). No relato da criação do início do livro do

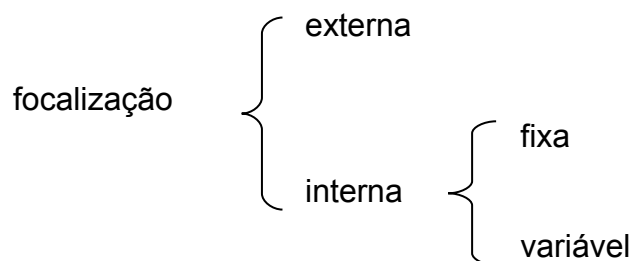
²⁵² KIEFER, op. cit., p. 21.

Gênesis, por exemplo, onde está o foco de narração? “No princípio, Deus criou o céu e a terra. Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um vento de Deus pairava sobre as águas.” (Gênesis, 1,1-2) É evidente que este narrador “em terceira pessoa” não é uma testemunha ocular do que descreve nem tampouco um porta-voz de testemunhas anteriores (“Os antigos diziam que no princípio....”). Rival de Deus, ele é o portador de uma onisciência apriorística. Da mesma forma, mais tarde, raramente as narrativas realistas teriam o cuidado de explicar a origem do conhecimento privilegiado de seus narradores. Todavia, nesse caso não há uma focalização zero, estritamente falando, pois, com efeito, a focalização procede da posição excepcional desse misterioso narrador – no exemplo bíblico, um narrador extra e heterodiegético, como veremos a seguir, mas que nem por isso se reduz a descrever o que uma testemunha teria observado, pois, penetrando nos “pensamentos” divinos, diz mais adiante que “Deus viu que isso era bom.” (Gênesis 1,25) A focalização zero só seria possível em discursos não narrativos, onde não se conta uma história nem existem personagens sobre os quais recaia o foco narrativo. A focalização, independente da modalidade, é a nosso ver uma condição *sine qua non* para determinado texto constituir-se em um *discurso narrativo*.

Por outro lado, a substituição da expressão “focalização zero” por “focalização onisciente”, igualmente não nos parece satisfatória, pois como já afirmava Genette: este “término [*omnisciencia*] (...), en la ficción pura, es literalmente absurdo (el autor no tiene que “saber” nada, puesto que inventa todo).”²⁵³ Assim, não haveria, de fato, mais do que duas formas básicas de focalização: a externa e a interna – e esta com as suas três variantes. A focalização zero ou onisciente mais não é que uma focalização interna variável, na qual a internalização do foco narrativo não chega a comprometer a sobrançeria do narrador não raro intrujão. Da mesma forma, a focalização interna múltipla nada mais é que uma focalização interna variável mais acentuada.²⁵⁴ Portanto, sugerimos, como um aperfeiçoamento (na verdade, uma

²⁵³ GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 51. Se se fizer questão de uma expressão para esse tipo de narrador, narrador *analista* (e, por consequência, focalização *analítica*) seria a mais adequada. *Analista* não no sentido (apenas) do narrador intrujão que volta e meia externa as suas “análises”, mas no sentido daquele narrador que, de seu ponto de vista “olímpico”, goza de uma capacidade mais abrangente de análise. Aliás, essa locução não é de todo estranha a Genette: em um quadro à página 184 de *Discurso da narrativa* ele usa o termo *autor analista* como sinônimo de autor onisciente.

simplificação) do modelo genettiano, a seguinte fórmula para o estatuto das focalizações:



Assim, toda a riqueza de focalização das narrativas modernas nada mais é do que o rearranjo (associado à modulação das “vozes”, como veremos a seguir) dessas duas formas elementares, uma das quais dispendo de duas submodalidades. De fato, é muito comum, sobretudo nos relatos “em terceira pessoa”, como vimos, as variações de focalização.

Trata-se de um partido narrativo perfeitamente defensável, e a norma de coerência erigida em ponto de honra pela crítica pós-jamesiana é, evidentemente, arbitrária. Lubbock exige que o romancista seja “fiel a um partido, e respeite o ponto de vista que adoptou”, mas porque não havia de ser esse partido a liberdade absoluta e a incoerência?²⁵⁵

No entanto, em um dado segmento narrativo, claramente dominado por um determinado tipo de focalização, pode ocorrer uma transgressão momentânea ao código regente. Essas pequenas infrações são denominadas por Genette de *alterações* e podem ser basicamente de duas naturezas: a primeira, a *paralipse*, já abordada de passagem a propósito das anacronias completivas, “consiste em facultar menos informação do que a normalmente permitida pela focalização instituída”,²⁵⁶ e a segunda, a *paralepse*, ao contrário, “consiste em facultar mais informação do que a normalmente permitida pela focalização instituída.”²⁵⁷

²⁵⁴ Indiretamente, é o que Genette reconhece em 1983: “(...) en los ejemplos citados de focalización múltiple (novela epistolar, *L’anneau et le livre*), el cambio de foco va claramente acompañado, y debería haberlo dicho, de un cambio de narrador, y la transfocalización puede parecer una simple consecuencia de la transvocalización.” GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 46-47.

²⁵⁵ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 193.

²⁵⁶ REIS; LOPES, op. cit., p. 271.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 272.

Um exemplo de paralipse podemos deparar no conto “O gravador”, de Rubem Fonseca.²⁵⁸ Aí, a paraplegia do narrador-protagonista, omitida ao longo de toda a narrativa (não obstante os vários indícios, que só se tornam claros numa segunda leitura), revela-se somente no instante final. Essa omissão deliberada de uma informação que não poderia deixar de estar presente na mente do personagem focalizado, revela-se fundamental para a economia do conto. Outro exemplo, este clássico, encontramos em *Armance*, de Stendhal, onde o problema central de Octave – sua impotência sexual – é dissimulado em grande parte do romance. Nas narrativas policiais, por sua vez, esse recurso é bastante usual: mesmo quando focalizado no investigador, suas descobertas e induções nos são omitidas até a revelação final.

Se a paralipse é amiúde um efeito deliberado pretendido pelo narrador, a paralepse é, no mais das vezes, resultado de um “cochilo” involuntário, resíduo nos sistemas de focalização interna ou externa do outrora todo-poderoso narrador onisciente. Como é sabido, desde Stendhal, passando por Flaubert e Henry James, tem-se empreendido uma guerra de contenção às intrusões desse narrador. No caso, por exemplo, de um dado segmento narrativo regido por uma focalização interna (sobretudo fixa) ou externa, a paralepse manifesta-se quando determinadas informações são reveladas para além da capacidade de conhecimento e percepção do personagem focalizado ou de um eventual observador externo. Não se deve confundir, todavia, essa infração paraléptica com aquelas informações que o personagem focal pode ter obtido por dedução ou através de outras fontes. Assim, um narrador-personagem pode descrever (*reconstituir*, na linguagem policial) uma cena da qual não participou a partir de depoimentos colhidos *a posteriori*. Este cuidado nem sempre acontece em Proust, perito em “transgredir os limites do seu próprio ‘sistema’ narrativo.”²⁵⁹ Genette enumera uma série de paralepses na *Recherche*,

quando a narrativa nos relata, de repente e sem qualquer subterfúgio perceptível, os pensamentos de uma outra personagem no decurso de uma cena em que o próprio herói está presente: Mme de Cambremer na Ópera, o porteiro no serão Guermantes, o historiador da Fronda ou o arquivista na tarde Villeparisis, Basin ou Bréauté durante o jantar em casa de Oriane. Do mesmo modo, temos, sem qualquer posição intermédia aparente, acesso aos sentimentos de Swann a respeito da mulher, ou de Saint-Loup a respeito de Rachel, e mesmo

²⁵⁸ FONSECA, Rubem. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. p. 85-94.

²⁵⁹ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 206.

os últimos pensamentos de Bergotte ao morrer, os quais – como muitas vezes se fez notar – não poderiam materialmente ter sido relatados a Marcel, pois ninguém, sem margem para dúvidas, pôde ter delas conhecimento.²⁶⁰

É bom ressaltar que essas alterações focais só podem ser vistas como “falhas” na medida em que quebram uma norma instituída pelo próprio segmento narrativo – assim como a inverossimilhança é uma infração não contra as leis do “real”, mas contra as leis fundadas pela própria narrativa. Assim, em um dado relato em que os códigos da focalização são constantemente infringidos, o desvio se converte em norma, como Genette aponta na narrativa proustiana, na qual, aos dois tipos de focalização tradicionais em relatos de matiz autobiográfico – a focalização sobre o narrador *autobiográfico* e a focalização sobre o herói *autobiografado* – associa-se, para além do que se espera em narrativas dessa natureza, a focalização eventual em personagens outros que não o herói-narrador.²⁶¹ Por esse motivo, as paralepses são mais visíveis nas narrativas de um único regime de focalização. Nos relatos em que predomina a focalização interna variável, sobretudo quando o foco narrativo sofre abruptas variações, é bem mais difícil a ocorrência ou a percepção de paralepses, já que qualquer infração poder ser tomada como o efeito de uma nova guinada do foco de narração.

2.6 VOZ

Devedora de uma compreensão saussurreana demasiado estática da linguagem, a lingüística levou algum tempo para assumir como objeto de seu estudo, além do *enunciado* – produto fechado e acabado –, a *enunciação*, isto é, o ato dinâmico de comunicação que o produziu. A narratologia, nascida à época dessa viragem, não poderia ficar imune à mudança dos ventos. Assim como todo enunciado é gerado por uma enunciação, em vistas a um enunciatário, toda narrativa, como fenômeno igualmente lingüístico e social, é produzida por uma narração, como vimos, um ato de narrar, oral ou escrito, fictício ou real, em vistas a

²⁶⁰ Ibid., p. 205.

²⁶¹ Genette denomina esse traço proustiano de *polimodalidade*, e, em uma analogia com a música, compara-o à politonalidade stravinskiana que de certa forma serviu de transição entre o sistema tonal e o atonal. *Discurso da narrativa...*, p. 208.

um *narratário*. Logo, as condições reais/fictícias de produção das narrativas não poderiam permanecer à margem de uma abordagem narratológica que pretenda dar conta da totalidade do evento narrativo. No entanto, como a narratologia, por ascese de método, como disse Paul Ricoeur, não se propõe a atravessar a linha divisória entre uma análise imanentista e uma análise contextualista, as condições “reais” de produção de uma dada narrativa só lhe interessam na medida em que estejam impressas em maior ou menor medida no discurso narrativo. São as coordenadas da produção do enunciado narrativo – isto é, a *instância narrativa* –, e suas eventuais incidências no discurso produzido, que serão agora estudados sob a categoria de “voz”.

Citando um lingüista, esclarece-nos Genette que a

voz é o “aspecto (...) da acção verbal considerada nas suas relações com o sujeito” – não sendo esse sujeito aqui somente aquele que realiza ou sofre a acção, mas também aquele (o mesmo ou um outro) que a relata, e, eventualmente, todos aqueles que participam, mesmo que passivamente, nessa actividade narrativa.²⁶²

Ou, em outras palavras, “a voz do narrador tem como funções primárias e inderrogáveis uma função de *representação*, isto é, a função de produzir intratextualmente o universo diegético – personagens, eventos, etc. – e uma *função de organização e controlo* das estruturas do texto narrativo (...).²⁶³ Assim, toda instância narrativa é um conjunto complexo no qual interagem o ato narrativo, o enunciatário e o enunciado, suas determinações espaço-temporais e as relações estabelecidas com outras situações narrativas presentes no mesmo discurso. Vejamos, portanto, alguns desses elementos.

2.6.1 O Tempo da Narração

O tempo, em suas múltiplas relações com a narrativa, já foi abordado quase à exaustão sob as rubricas de *ordem*, *velocidade* e *freqüência*. No entanto, o tempo da *narração* ainda ficou esperando, no amplo sistema genettiano, por um momento mais propício. E é agora, nas questões pertinentes à voz narrativa, que ele recebe a sua atenção.

²⁶² Ibid., p. 212. O lingüista citado é Vendryès. *Problèmes de linguistique générale*. Paris, 1966. p. 258-266.

²⁶³ SILVA, op. cit., p. 759.

Se o espaço nem sempre é determinado e determinante no ato narrativo, o mesmo não sucede com o tempo. Nem sempre sei “de que lugar” o narrador conta a sua história. O narrador do *Gênesis*, por exemplo, onde se encontrava? E o da *Odisséia*, de onde ele narra a sua história? Do Olimpo, da ágora, de seu gabinete acolchoado? Por outro lado, é praticamente impossível não situar temporalmente a história com respeito ao ato narrativo que a enforma: ela sempre se dá antes, durante ou depois dele. “Daí, talvez, que as determinações temporais da instância narrativa sejam manifestamente mais importantes que as suas determinações espaciais.”²⁶⁴

A principal determinação de tempo do enunciado narrativo diz respeito à posição que este ocupa em relação à história. Conta-se, geralmente, uma história depois de que ela “já ocorreu”. Desde o “era uma vez” das histórias míticas ao “soube o que aconteceu?” de nossas conversas cotidianas, narrativas e narrações referem-se a eventos (reais ou fictícios) passados, seja este passado o pretérito indistinto dos contos de fadas ou o passado recente de nosso dia-a-dia. Todavia, a práxis narrativa universal não raro desmente esta inevitabilidade da narração “posterior”. Narrativas “preditivas” (proféticas, apocalípticas, quiromânticas) existem desde os primórdios da linguagem, e narrativas “ao vivo” também não são incomuns, como o demonstram as reportagens radiofônicas e televisivas de nossos dias. Assim, segundo Genette, é possível distinguir quatro modalidades básicas de narração, conforme a sua posição temporal com relação à história: anterior, simultânea, intercalada e ulterior.

O primeiro tipo, a *narração anterior*, é o que gozou até agora de menor investimento na tradição literária. “Ato narrativo que antecede a ocorrência dos eventos a que se refere”,²⁶⁵ o relato preditivo geralmente se insere na narrativa em um nível secundário, como o discurso de um personagem. No conto “Lenda de São Julião Hospitaleiro”, de Flaubert, a narração anterior ocorre em dois breves momentos, como predições de dois personagens cuja única aparição (“aparição”, literalmente) tem a função de antecipar, em um meio termo entre anúncio e esboço, o futuro do protagonista nascituro:

²⁶⁴ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 215.

²⁶⁵ REIS; LOPES, op. cit., p. 113.

Uma noite, despertou e enxergou, em um raio de lua que entrava pela janela, como que uma sombra movediça. Era um velho, num hábito de burel, com um rosário na cinta, uma sacola no ombro, toda a aparência de um eremita. Abeirou-se da cabeceira e disse-lhe, sem descerrar os lábios:

- *Alegra-te, ó mãe! o teu filho será um santo! (...)*

Os convivas partiram às primeiras claridades da manhã; e o pai de Julião encontrava-se fora da poterna, aonde acabava de acompanhar o último convidado, quando subitamente, no nevoeiro, se ergueu diante dele um mendigo. Era um boêmio de barba entrançada, com argolas de prata nos dois braços e as pupilas flamejantes. Balbuciu com um ar inspirado estas palavras sem nexos:

*“Ah! ah! O teu filho!... muito sangue!... muita glória!... sempre feliz! a família de um imperador”.*²⁶⁶

No entanto, esses segmentos preditivos, oriundos geralmente de discursos secundários, como no exemplo citado, são na maior parte das vezes anteriores apenas à instância narrativa imediata (no caso, aqui, o nascimento do menino) e não à instância narrativa última (o narrador que conta a lenda muito depois da morte de São Julião). O capítulo 72 de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é, por conta quem sabe da “forma livre” e da “pena da galhofa” de que seu autor se serviu em sua redação, um raro exemplo de narrativa anterior não originária de personagens secundárias: é o próprio narrador que se diverte ao imaginar a impressão produzida por “um exemplar único” de seu livro em um bibliômano que o encontrasse, 70 anos depois, no “pardieiro de um alfarrabista”.²⁶⁷

Por outro lado, “convém (...) não atribuir o estatuto de narração anterior a situações narrativas que só superficialmente se lhe assemelham.”²⁶⁸ Relatos de ficção científica ou de distopias (*Admirável mundo novo*, 1984), ainda que projetados em um cenário cronologicamente posterior ao de seus leitores imediatos, não são exarados em narração anterior, pois pressupõem que se efetuam após o término dos acontecimentos transcritos:

Era um dia ensolarado de abril, e os relógios batiam treze horas. Winston Smith, o queixo fincado no peito numa tentativa de fugir ao vento impiedoso, esgueirou-se rápido pelas portas de vidro da mansão Vitória; não porém com rapidez suficiente para evitar que o acompanhasse uma onda de pó áspero.²⁶⁹

²⁶⁶ FLAUBERT, *Três contos...*, p. 38-39. O grifo é nosso.

²⁶⁷ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1982. p. 85-86.

²⁶⁸ REIS; LOPES, op. cit., p. 113.

²⁶⁹ ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1984. p. 7.

Com efeito, o tempo dos verbos (*era, batiam, esgueirou-se*), já nesse *incipit*, demonstram que o ato narrativo é posterior aos eventos narrados. Caso estivéssemos diante de uma narração anterior, eles deveriam vir conjugados no futuro (*será, baterão, esgueirar-se-á*).

Na *narração simultânea*, por sua vez, o tempo da narração se funde com o tempo da história. Ao contrário da narração anterior e da narração ulterior, nas quais nem sempre se esclarece suficientemente o intervalo de tempo entra essas duas instâncias, na narração simultânea, a princípio, “a coincidência rigorosa da história e da narração elimina toda espécie de interferência e de jogo temporal.”²⁷⁰ Observemos, pois, no excerto abaixo, essa simultaneidade, a qual, associada ainda à narrativa cênica, tem o seu efeito potencializado:

O luminoso se acende e, num golpe, fixa as oito letras do nome francês e isto aqui, a que os otários e espertinhos chamam de boate, está aberto na noite. (...)

– Faça o favor, doutor.

Curvo-me, estiro uma fineza, dou o lado direito ao cidadão e à madame. O gajo finge me conhecer para fazer média com a dona e eu entro na dele. Meu cumprimento é largo, igualmente cínico e conluiado. Abro a porta de madeira falsamente antiga, trabalhada e de dourado. Com uma mesura, estendo o braço e ponho para casa o primeiro otário da noite.²⁷¹

Nesse tipo de narração, a narrativa tende a se obliterar em favor da história. Mas a ênfase pode, ao contrário, recair no discurso, “e é então a ação que parece reduzir-se ao estado de simples pretexto, e, finalmente, abolir-se.”²⁷² Mais adiante, é o que acontece em segmentos desse mesmo conto:

No mundo tem dois tipos de gente: os que aturam e os que faturam. E a grana vai falando mais alto e grosso. Cá de minha parte, tenho faturado pouco e aturado muito. Outras certezas: em lagoa de piranha, jacaré nada de costas ou procura as margens. Quem vacilar e não for duro se estrepa.²⁷³

Perceba-se como a história se estanca, dando azo ao discurso monologante do narrador/protagonista. Aliás, é esse forte acento no discurso o que costuma ocorrer em narrativas de forte dominância do monólogo interior:

²⁷⁰ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 218.

²⁷¹ ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976. p. 15.

²⁷² GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 218.

²⁷³ ANTÔNIO, op. cit., p.17

(...) olho-os na igreja e eles sabem, não copulo com nenhum de vocês, sempre foi assim minha ameaça, copular é serviço de homem e mulher, mas homem eu escolho, sou mulher porque não desconfio do fervor com que abro pernas, deste modo o sol bate à minha porta, o líquido dourado que imita água na minha carne é a segurança que o sol exige (...).²⁷⁴

Carlos Reis adverte, no entanto, que não se deve confundir a narração simultânea com um uso estilístico peculiar do presente, conhecido como “presente histórico” ou “presente narrativo”. Para ele, trata-se “de um presente com um valor temporal de pretérito perfeito, que surge no sintagma narrativo para atualizar um evento passado, conferindo-lhe maior vivacidade.”²⁷⁵ Amostra desse recurso encontramos no seguinte fragmento de Saramago:

Subiram homens à plataforma com longas e fortíssimas alavancas, esforçadamente soergueram a pedra ainda instável, e outros homens introduziram-lhe debaixo calços com o rasto de ferro, que puderam deslizar sobre o barro (...). Êeeeeei-ô, Êeeeeei-ô, Êeeeeei-ô, todo o mundo puxa com entusiasmo, homens e bois (...). Agora avançam os carpinteiros, com maços, trados e formões abrem, a espaços, na espessa plataforma, ao rente da laje, janelas retangulares onde vão encaixando e batendo cunhas, depois fixam-nas com pregos grossos (...). Tocara para o jantar quando os carpinteiros acabaram a tarefa.²⁷⁶

Todavia, se ao invés de lançarmos um olhar sobre a totalidade da narrativa – quando tal expediente narrativo se revela como atualização retórica de um dado evento da história – tomarmos para análise o segmento em que se dá essa narração no “presente”, poderemos então afirmar que aí, nesse segmento específico, a narração é simultânea: a voz narrativa como que recua do tempo da narração para o tempo da história. De fato, dificilmente se observa, ao longo de uma narrativa mais extensa, o uso exclusivo de um único procedimento narrativo (diálogo, descrição, dissertação, narração, monólogo interior etc.). Na verdade, toda narrativa dotada de certa amplitude nada mais é do que o resultado do encadeamento de unidades narrativas mínimas, blocos com maior ou menor autonomia e coesão, aos quais Barthes, na esteira de Bremond, denominou *seqüências*.²⁷⁷ A análise, como se sabe, tanto pode ser macro quanto microscópica; isto é, tanto pode debruçar-se sobre a totalidade da narrativa quanto sobre uma, ou um grupo, dessas seqüências. No caso

²⁷⁴ PIÑON, Néida. *A casa da paixão*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 62.

²⁷⁵ REIS; LOPES, op. cit., p. 282.

²⁷⁶ SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 4. ed. Lisboa: Caminho, 1983.

²⁷⁷ “Seqüência é uma série lógica de núcleos unidos entre si por uma relação de solidariedade: a seqüência abre-se assim que um de seus termos não tenha antecedente solidário e se fecha logo que um de seus termos não tenha mais conseqüente.” BARTHES, *Análise estrutural...*, p. 39.

de *Memorial do convento*, uma análise macroscópica apontará sem dificuldades o emprego geral da narração ulterior – enquanto no fragmento especialmente pinçado salientará não mais que o uso retórico do presente narrativo, com o objetivo, sem dúvida, de vivificar o relato de uma cena ocorrida em um tempo anterior ao tempo da narração. Por outro lado, uma análise que se detivesse exclusivamente na seqüência isolada não hesitaria em apontar a sua qualidade de narração simultânea; pois, em determinada parcela do extrato referido, o tempo da narração e o tempo da história são efetivamente concomitantes.

O terceiro tipo narracional, a *narração intercalada*, é a princípio o mais complexo. Segundo Carlos Reis, é “aquele ato narrativo (ou conjunto de atos narrativos) que, não aguardando a conclusão da *história*, resulta da fragmentação da *narração* em várias etapas interpostas ao longo da história (...).²⁷⁸ Nas narrativas que lançam mão dessa modalidade, como os relatos cujo discurso compõe-se de “cartas” ou de “anotações de diário”, não raro ocorre um intricado enredamento entre narração e história, podendo a primeira reagir sobre a segunda, como “no romance epistolar de vários correspondentes, onde, como se sabe, a carta é ao mesmo tempo meio da narrativa e elemento da intriga.”²⁷⁹ Nesse caso, o interregno entre história e narração costuma ser tão tênue que o narrador, por exemplo, pode relatar ao mesmo tempo um fato que lhe sucedeu há apenas alguns instantes e as impressões que este lhe suscita no próprio ato de escrever. Nesse gênero narrativo, de grande fortuna no século XVIII, cada seqüência (uma epístola, uma página de diário) apresenta uma unidade em que o tempo da narração é único, não coincidindo nem com o tempo da história (pois, uma carta ou diário se ocupam de acontecimentos *a priori* “já passados”, ainda que este passado tenha somente alguns minutos) nem com o tempo *final* da narração, o qual nada mais é que o tempo do fecho da narrativa (a última carta, a última nota do diário ou o comentário do “editor” dessas cartas ou diário). Por isso, a distância temporal entre narração e história também pode sofrer múltiplas gradações: o autor da carta ou diário tanto pode estar recordando acontecimentos distantes no tempo quanto relatando o que lhe acabou de suceder, ou, no limite, o que lhe sucede no momento mesmo da redação:

²⁷⁸ REIS; LOPES, op. cit., p. 114.

²⁷⁹ Ibid., p. 216.

24 de março

Eis que Colette e Jean-Pierre me esperavam. Jantei em casa deles. Acompanharam-me até aqui. A janela estava escura. Sempre estará escura. Nós subimos a escada, colocaram as valises no *living-room*. Não quis que Colette ficasse para dormir. É preciso que eu me habitue. Sentei-me diante da mesa. Estou sentada. E olho essas duas portas: o escritório de Maurice, nosso quarto. Fechadas. Uma porta fechada, qualquer coisa que espreita, atrás.²⁸⁰

Finalmente, o quarto e último tipo é, de longe, o mais usual, quase a forma canônica da narração ocidental: a *narração ulterior*. Segundo Genette, o emprego dos verbos em um dos tempos do pretérito²⁸¹ é suficiente para caracterizá-lo:

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. Sucedeu, porém, que como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso.²⁸²

Assim como em *Dom Casmurro*, onde já de início o protagonista declara que o seu “fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência”,²⁸³ em boa parte das narrativas “em primeira pessoa” não é muito difícil precisar a extensão temporal que medeia entre o tempo da história e o da narração. Este, com efeito, é o tempo do narrador que conta a história do herói, e aquele é o tempo do herói cuja história é contada pelo narrador. À medida que história e narração avançam, as duas pontas tendem a se encontrar, fundindo-se a história *contada* de um e a história *recordada* do outro, assim como narrador e herói são ao fim e ao cabo a mesma pessoa.

O mesmo não costuma suceder com as narrativas “em terceira pessoa”, em que “essa distância é geralmente como que indeterminada, e a questão sem pertinência, marcando o pretérito uma espécie de passado sem idade (...).”²⁸⁴ A

²⁸⁰ BEAUVOIR, Simone. *A mulher desiludida*. Rio de Janeiro / São Paulo: O Globo / Folha de S. Paulo, 2003. p. 189.

²⁸¹ Mais tarde, Genette flexibilizaria esta posição, lembrando Barthes, para quem o emprego do passado simples caracteriza muito mais o aspecto literário do relato do que necessariamente a anterioridade de sua história. *Nuevo discurso...*, p. 54-55.

²⁸² ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 14. São Paulo: Ática, 1983. p. 11.

²⁸³ *Ibid.*, p. 12.

²⁸⁴ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 219.

história pode ser datada (e freqüentemente o é), o que raramente acontece com a narração.²⁸⁵

Contrariamente à narração simultânea ou intercalada, que vive da sua duração, e das relações entre essa duração e a da história, a narração ulterior vive do paradoxo de possuir ao mesmo tempo uma situação temporal (em relação à história passada) e uma essência intemporal, já que sem duração própria.²⁸⁶

Mas também as duas pontas – o tempo da história e o tempo da narração – podem se encontrar aqui, e a narração ulterior se tornar narração simultânea, revelando de certa forma a contemporaneidade do narrador para com a história. Isso pode se dar no começo da narrativa:

Essa rua, hoje pouco movimentada, quente no verão, fria no inverno, escura em alguns trechos, é notável pela sonoridade de sua pequena calçada de pedras, sempre limpa e seca, pela estreiteza de seu leito tortuoso, pela paz de suas casas, que pertencem à cidade velha e são dominadas pelas muralhas.²⁸⁷

Ou, mais comumente, no final:

Depois da morte de Bovary, três médicos passaram por Yonville, sem conseguirem fixar-se, contudo, porque M. Homais os derrotou logo de saída. Tem uma clientela imensa; as autoridades poupam-no e a opinião pública protege-o. Acaba de receber a Legião de Honra.²⁸⁸

Todavia, para ocorrer essa isotopia temporal (e, em um certo sentido, diegética), é preciso que a extensão da narração não exceda a da história.

São essas, portanto, segundo Genette, as quatro possibilidades de combinação temporal do ato narrativo com a história. No entanto, somos tentados a corrigir para *três* as modalidades narracionais básicas: narração anterior, narração simultânea, narração posterior. A narração intercalada, por seu turno, nada mais seria que uma mescla da narração ulterior com a narração simultânea, em módulos

²⁸⁵ Um exemplo clássico de datação da narração encontramos em *Dr. Fausto*, de Thomas Mann. Nesse romance, como se sabe, o narrador, Serenus Zeitblon, conta a história do músico Adrian Leverkühn. Ao mesmo tempo que esta vida nos é narrada, tomamos contato com acontecimentos que estariam se passando ao longo do ato narrativo, isto é, os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, que é o período em que Serenus teria redigido a sua biografia.

²⁸⁶ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 222.

²⁸⁷ BALZAC, Honoré de. *Eugênia Grandet*. São Paulo: Abril Cultural, 1981. p.11.

²⁸⁸ FLAUBERT, *Madame Bovary...*, p. 218.

com certa independência estrutural dentro do conjunto narrativo. Na verdade, em uma análise rigorosa, a determinação do tempo da narração deve ser traçada em cada seqüência narrativa. Assim como é possível encontrar a “transcrição” de uma carta em um romance não necessariamente epistolar, toda narrativa é composta, como já afirmamos, de extratos narrativos menores, cada um dos quais gozando de maior ou menor autonomia dentro da economia narrativa. É nessas unidades mínimas que se deve procurar determinar o tempo da narração, assim como os outros elementos da construção narrativa. E em um romance epistolar ou em forma de diário íntimo ocorre uma grande flutuação dos tempos narracionais – a narração intercalada nada mais sendo do que uma sutura de segmentos menores em que prevalecem ora a narração ulterior, ora a narração simultânea, ora uma amálgama das duas.

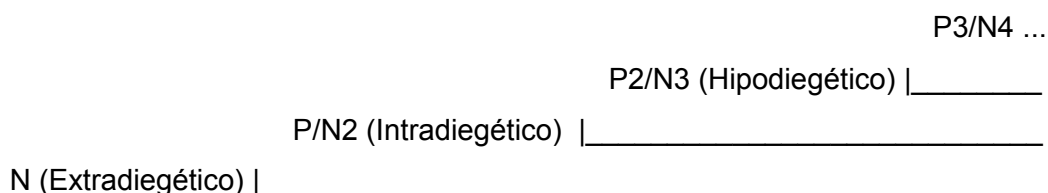
2.6.2 Gavetas e Babuskas: os Níveis Narrativos

Ainda que o tempo da narração e o tempo da história venham a se fundir em total sincronia, outras distâncias são passíveis de se fazer presentes nos atos narrativos de um relato. Tomemos novamente o exemplo da *Odisséia*. Esta epopéia, como se sabe, é narrada por um narrador externo à história que narra. No entanto, dos cantos IX ao XII, a palavra é concedida ao herói, Ulisses, o qual relata aos feácios as suas peripécias desde a guerra de Tróia até aquele momento. Assim, em segmentos determinados, temos um narrador “oculto”, que narra “em terceira pessoa”, e um narrador-protagonista, que narra “em primeira”. É evidente que esses dois atos narrativos não se encontram no mesmo nível: o narrador do segundo é personagem do primeiro. Com base nisso, é possível declarar que “*todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produto dessa narrativa.*”²⁸⁹ Logo, a narrativa da qual Ulisses é personagem é a narrativa primeira, e a narrativa da qual ele é narrador (e também personagem) é a narrativa segunda.²⁹⁰ O narrador da primeira é um narrador *extradiegético*, pois, de fato, ele se encontra *fora* do universo

²⁸⁹ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 227. O grifo é do autor.

²⁹⁰ Ou narrativa *primária* e narrativa *secundária*, para evitar uma valoração hierárquica, como Genette já havia proposto a respeito das anacronias. *Nuevo discurso...*, p. 62.

diegético da narrativa. O narrador da segunda é *intradiegético*, pois ele se situa, ao contrário, *dentro* da diegese. Quando, no canto XI, Ulisses relata a sua estadia no Hades e, de passagem, conta a história de inúmeros mortos que por lá vislumbrou, estas histórias são *hipodiegéticas*,²⁹¹ pois localizam-se num outro nível, subordinado ao estágio anterior que já era a narrativa dentro da narrativa do relato de Ulisses aos feácios. Para facilitar a compreensão dessas passagens de nível, podemos representá-las no seguinte diagrama:



Eis como Carlos Reis explica esse quadro:

Assim, dir-se-á que N é um narrador do *nível extradiegético*, relatando uma história em que pode ter tomado parte ou não; por sua vez, P é uma personagem colocada no nível *intradiegético*, à qual cabe circunstancialmente o papel de narrador dentro da história: abre-se então um nível *hipodiegético*, em que se encontram personagens (e também, naturalmente, ações, espaços etc.) dessa história engastada na primeira; se uma personagem P2 deste

²⁹¹ Na verdade, o termo escolhido por Genette, já proposto em *Figures II*, é *metadieético* (*Discurso da narrativa...*, p. 227). Todavia, devido à acepção lógico-lingüística comumente atribuída ao prefixo *meta* (o qual costuma significar “acerca de”), Carlos Reis (assim como Shlomith Rimmon, em *Narrative fiction: contemporary poetics*. Methuen, 1983. p. 92 apud GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 62) substitui pelo prefixo *hipo*, o qual, segundo ele, tem a vantagem de acentuar com maior nitidez o caráter de dependência e subordinação com respeito ao nível intradieético. REIS; LOPES. op. cit., p. 128. Genette, diante de tais críticas, reitera a preferência pelo seu termo. Embora tenhamos optado aqui pela expressão *hipodieético*, não custa reproduzir a sua argumentação, de resto bastante convincente: “Para mi, la ‘jerarquia’ (no me gusta demasiado esta palabra) de los niveles primário, secundário, etc., es progresiva, y digo (...) que cada relato está en un nivel ‘superior’ al del relato que depende y que le apoya. Si tuviera que abandonar *meta-*, no sería, por tanto, em favor de *hipo-*, sino, como es de esperar, em favor de *hiper-*. Sin embargo, esta representación vertical no es, tal vez, la más afortunada (...). El paradigma terminológico podría ser: *extradieético*, *intradiegético*, *intra-intradiegético*, etcétera. Pero, decididamente, *metadieético* me parece bastante claro, y presenta la ventaja importante de constituir un sistema con *metalepsis*. En cuanto a la contradicción con el uso lingüístico, yo me conformo y a los lingüistas, aparentemente, no les preocupa; después de todo, *meta-* tiene muchos usos y *metafísica* no significa un discurso sobre la *física*, ni *metátesis*, la resensión de una tesis(...).” GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 63.

nível hipodiegético, eventualmente narrar ainda outra história, tal personagem desempenhará então também a função de narrador (N3) do *nível hipodiegético*, responsável pela constituição de um quarto *nível narrativo*.²⁹²

E assim por diante, como as gavetas em um armário, ou, melhor, como *babuskas* – aquelas bonecas russas, uma dentro da outra. Além disso, assim como no exemplo homérico há pouco aventado, não se pense que as narrativas encaixadas sejam um recurso exclusivo da ficção contemporânea: recordemos, para ficarmos apenas em duas amostras clássicas, o *Decameron* e *As mil e uma noites*, narrativas cuja estrutura está toda vertebrada nesses múltiplos deslizamentos de níveis.

É necessário, também, não confundir o narrador extradiegético com o autor empírico – assim como o narrador da narrativa primária da *Odisséia* não deve ser indiscriminadamente identificado ao ancião cego e peregrino que a tradição helênica chamava de Homero e cuja existência concreta é posta em dúvida. Sabemos com maior certeza que Machado de Assis é o autor real de *Memórias póstumas de Brás Cubas* –, mas a instância narrativa que funda a narração desse romance é o finado Brás Cubas. Em outras palavras, “não se confundirá o carácter extradiegético com a existência histórica real, nem o carácter [intra]diegético (ou mesmo metadiegético) com a ficção: Paris e Balbec [na *Recherche*], estão no mesmo nível, se bem que um seja real e o outro fictício (...).”²⁹³

Por outro lado, não se suponha também que o narrador de um relato de cunho autobiográfico (real ou fictício) seja automaticamente intradiegético. Ou seja, não se deve estabelecer uma relação de vinculação automática entre a pessoa da narração e o *nível narrativo*. Isto significa que a pessoa que no presente relata a história (no *nível extradiegético*) refere-se a eventos em que participou, como personagem, no *nível intradiegético*. Ainda que há pouco, a propósito da narração ulterior, tenhamos afirmado que nessa modalidade de narrativa herói e narrador revelam-se o mesmo e único personagem, e a história *contada* de um nada mais é que a história *recordada* do outro, no plano narrativo os dois continuam exercendo funções diferentes: um é o que narra, outro é o que é narrado – e entre ambos perdura não só um lapso temporal como também fronteiras axiológicas. Assim, em

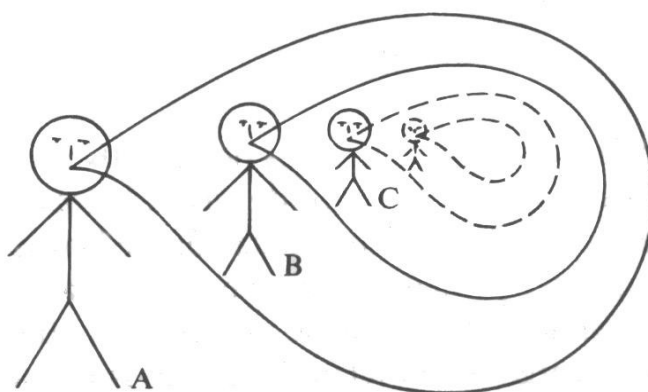
²⁹² REIS; LOPES, op. cit., p.134.

²⁹³ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 229.

Memórias póstumas de Brás Cubas, o narrador é, como ele mesmo diz, um “defunto autor” (ao contrário de um “autor defunto”²⁹⁴). Como defunto autor, ele conta não suas experiências do além-túmulo – e inclusive recusa-se a revelar o “processo extraordinário” que empregou na redação dessas *Memórias* – mas a vida de quando era “vivo”. Portanto, Brás Cubas, o defunto narrador, encontra-se no nível extradiegético, enquanto o seu protagonista, o Brás Cubas de aquém-túmulo, no intradiegético.

O problema reside quando se confunde, explica Genette, a qualidade de *extradiegético*, que é um feito de nível, da categoria de “voz”, com a qualidade de *heterodiegético*, que é um feito de relação, da categoria de “pessoa”, como veremos a seguir.²⁹⁵ No caso de Brás Cubas, ele é tanto um narrador extradiegético quanto autodiegético, alguém que conta a sua própria história, como veremos também.

Genette, no seu apreço por quadros e diagramas, esclarece-nos admiravelmente essas relações de níveis com o seguinte desenho:



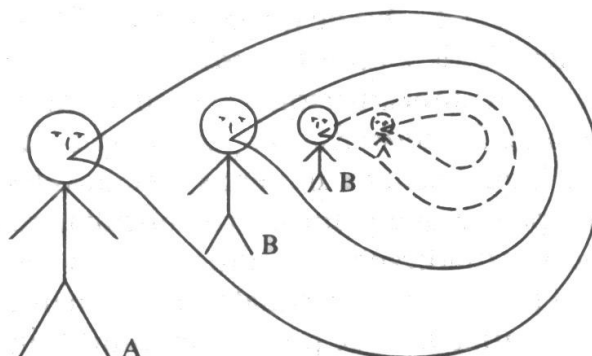
Aqui, A é um narrador extradiegético (o autor de *As mil e uma noites*, para ficarmos no exemplo de Genette) que emite um relato primário no qual há um personagem intradiegético B (Sherazade) que por seu turno se torna o narrador de um relato hipodiegético, em que um personagem hipodiegético C (Simbad) pode

²⁹⁴ ASSIS, *Memórias póstumas...*, p. 11.

²⁹⁵ GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 57.

porventura converter-se no narrador de um outro relato subordinado, e assim por diante.

Mas também pode ocorrer uma interferência entre as relações de nível e as relações de pessoa:



Aqui, A é um narrador extradiegético (o narrador da *Odisséia*, digamos) que emite um relato primário no qual há um personagem intradieгético B (Ulisses) que por sua vez se converte em narrador de um relato hipodieгético (cantos IX a XII), em que figura como protagonista (e, neste caso, também, narrador autodieгético). Tal situação se expressa pela duplicação da letra índice B.

Além disso, é bom lembrar que esses relatos derivados não precisam ser necessariamente “orais”, como o discurso de Ulisses aos feácios ou o de Marco Polo a Kublai Khan, em *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino. Podem também figurar como um texto escrito, lido, como as várias aberturas de histórias em *Se um viajante numa noite de inverno*, também de Calvino, ou redigido, como, na *História do cerco de Lisboa*, de Saramago, a própria história do cerco, ou, ainda, em *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queiroz, a história de seus antepassados que o protagonista vai escrevendo. Além disso, tais narrativas podem ser a descrição, tomada a efeito pelo narrador ou por um personagem, de representações não verbais, como o portal da igreja contemplado por Adso, na hora sexta do primeiro dia de *O nome da rosa*. Da mesma forma, podem vir exaradas por meio de sonhos, como o sonho de Hans Castorp, debaixo da neve, no capítulo sexto de *A montanha mágica*, ou, de maneira mais sutil, em forma de recordações analépticas, como no segundo capítulo de

Sílvia, de Gérard de Nerval. Enfim, são inúmeros os expedientes de que o narrador pode se servir para a inserção de relatos encaixados – e convém deixar claro que muitas vezes a narrativa que recebe maior investimento não é necessariamente a primária, que às vezes não passa de moldura ou pretexto para a inclusão de relatos derivados, ou, para nos atermos à representação vertical de Genette, patamar para a edificação de outros níveis (andares) narrativos.

E quais são as relações que unem os extratos hipodiegéticos à narrativa primeira na qual se insere? No *Discurso da narrativa*, três funções são apontadas: a *função explicativa*, quando o hiporrelato tem o encargo de “explicar” determinado aspecto da diegese; a *função temática*, quando o vínculo se dá puramente mediante relações de semelhança ou oposição entre os temas; e a *função narrativa*, quando não há nenhuma relação lógico-temática entre diegese e hipodiegese, o relato derivado assumindo simplesmente um papel narrativo.²⁹⁶ Em contato com outras três funções não de todo coincidentes desenvolvidas por John Barth,²⁹⁷ Genette apresenta em *Nuevo discurso* uma nova classificação, mais detalhada e quiçá mais funcional:

1. *Função explicativa* – analepse hipodiegática, como o relato de Ulisses ou o capítulo XV de *Os Maias*, de Eça de Queiroz, no qual Maria Eduarda narra o seu passado a Carlos.

2. *Função preditiva* – ao contrário da anterior, aqui é uma prolepse hipodiegática, que revela, não as causas, mas o desenrolar da diegese, como o oráculo de Édipo ou o sonho de Jocabel sobre o futuro de Moisés, em *Moise sauvé*, de Saint-Amant.

3. *Função temática pura* – esta ocorre quando são instituídas “relações de similitude ou contraste, muitas vezes mediante significados simbólicos e alegóricos, entre aqueles mesmos eventos(...)”.²⁹⁸ O *mise en abyme*, um caso extremo desta modalidade, é um exemplo de identidade máxima entre narrativa primária e secundária, esta como que uma réplica em miniatura daquela. A mais célebre amostra dessa estrutura especular encontramos em *Hamlet*, na segunda cena do terceiro ato, a “peça dentro da peça”.

²⁹⁶ Ibid., p. 231-233. A última função não recebe particularmente este nome (aliás, nome algum), mas é isto o que se depreende da argumentação do autor.

²⁹⁷ BARTH, John. Tales Within Tales Within Tales. *Antaeus*, out. 1981 apud GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 63.

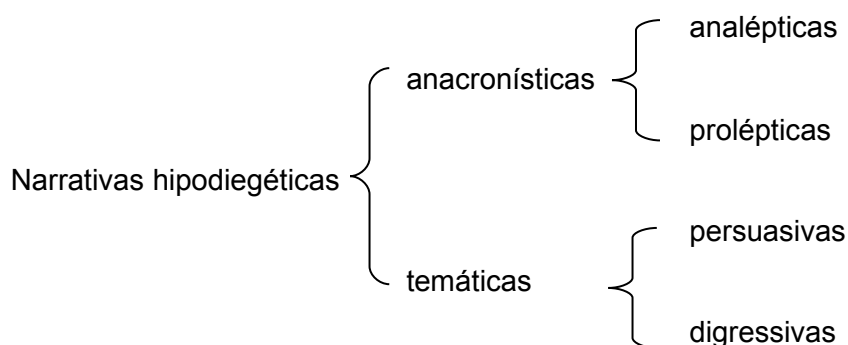
²⁹⁸ SILVA, op. cit., p. 763.

4. *Função persuasiva* – quando o relato hipodiegético reage sobre a diegese primária: assim, Sherazade, contando histórias, posterga sua morte.

5. *Função distrativa* – aqui, a narrativa secundária cumpre o único papel de contar uma história, que não tem nenhuma relação direta com a diegese primeira nem interfere sobre o seu desenvolvimento. Exemplificam este tipo os relatos contados pelos personagens da narrativa primária de *Decameron*.

6. *Função obstrutiva* – esta função, que de bom grado excluiríamos, por não vermos diferença relevante para com a de número quatro (no fundo, ela é um misto entre a quarta e a quinta função), difere da anterior apenas pelo fato de que seu objetivo não é entreter mas *obstruir*, impedir que algo aconteça, e o exemplo é novamente Sherazade, que conta histórias para não morrer.

Percebe-se que as últimas três funções não são, na verdade, excludentes, constituindo-se antes como subdivisões da terceira, a função temática. Reordenando essa (nova) tipologia genettiana, propomos o seguinte quadro:



Substituímos *distrativo* por *digressivo* e eliminamos a *função obstrutiva*, que a nosso ver nada mais seria que um efeito mais suave que o da *função persuasiva*, já que ambas retroagem tematicamente sobre a diegese primária. Na falta de nome melhor (aceitamos sugestões!), agrupamos as duas primeiras funções sob o termo *anacronístico* (menos ruim que *anacrônico*).

2.6.3 Passagem de Nível: as Metalepses

À passagem de elementos de um nível para outro nível narrativo, deu Genette a designação de *metalepse*, que etimologicamente quer dizer “transposição”. Essa forma de trânsito é geralmente assinalada por determinados códigos narrativos – e quando isso não ocorre, produzem-se efeitos de estranheza, como no conto “A continuidades dos parques”, de Cortázar em que um homem é assassinado por um dos personagens do romance que acaba de ler.²⁹⁹ Em *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, assistimos a um efeito semelhante quando o “prefaciador”, Machado Penumbra – localizado, por isso mesmo, no nível extradiegético –, a certa altura aparece como personagem, o que o transpõe para o patamar “superior” intradiegético. Em *Serafim Ponte Grande*, do mesmo Oswald, o efeito metaléptico é potencializado com a expulsão de um personagem:

Na noite estrepitosa Serafim passeia para cá e para lá. Chegando-lhe os ruídos da farra de despedida em que a voz nasal de Pinto Calçudo tudo domina, produzindo balbúrdia e riso. Vendo-o levantar-se tragando um cigarrinho e se dirigir ao W.C. o nosso herói intercepta-lhe a marcha e passa-se entre ambos o seguinte diálogo:
 – Venha cá...
 – Agora não posso. Estou com famílias.
 Mas Serafim insiste; dirige-se atrás dele até o reservado dos homens e grita-lhe:
 – Diga-me uma coisa. Quem é neste livro o personagem principal? Eu ou você?
 Pinto Calçudo como única resposta solta com toda a força um traque, pelo que é imediatamente posto para fora do romance.³⁰⁰

Do mesmo modo, os atores que alternam de papéis na peça *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, e experimentos semelhantes do teatro de Brecht e Genet, nada mais são que os recursos da *metalepse* levados às últimas conseqüências.

Mas não são somente procedimentos transgressivos como esses que se agrupam sob o rótulo de *metalepse*. Efeitos mais sutis e outrora muito usuais na ficção romanesca também o são. Com efeito, “(...) toda intrusão do narrador ou do narratário extradiegéticos no universo diegético (ou de personagens [intra]diegéticas em um universo metadiegético, etc.), ou inversamente (...),”³⁰¹ é de cunho metaléptico. Na esteira de Sterne, Machado de Assis é um especialista nessa técnica, da qual extrai efeitos extremos de humor e ironia (e neste ponto, como em

²⁹⁹ CORTÁZAR, Julio. *Final de jogo*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

³⁰⁰ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Global, 1985. p. 70-71.

³⁰¹ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 234.

outros, na contramão da estética realista, que, como se sabe, zelava por ocultar as marcas da enunciação narrativa, marcas estas escancaradas pela metalepse):

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão-pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada.³⁰²

Além do capítulo já referido, a propósito da *narração anterior*, no qual o narrador interpela um “leitor do futuro”, encontramos no capítulo 88 do mesmo romance a bizarra interpelação *a um crítico* (é este o nome do capítulo) sobre uma eventual incoerência cometida algumas páginas atrás. Novamente, aqueles que se encontram no nível extradiegético – leitores e críticos – são convidados a cruzar o limiar da diegese.

No entanto, essas passagens de nível podem se suceder com a elisão das fronteiras e marcos – é a *narração pseudodiegética*, segundo mais uma vez a terminologia genettiana. Isso se dá quando a narrativa hipodiegética, “mencionada ou não, se acha imediatamente excluída em proveito do primeiro narrador, o que faz, de alguma maneira, a economia de um (ou, por vezes, de vários) nível narrativo.³⁰³ Um caso dessa supressão encontra-se em *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, em que uma história capaz de produzir um relato hipodiegético é apropriada pelo narrador primário: “Já se vê que este diálogo passava entre mim e outro dos nossos companheiros de viagem. Apeamo-nos com efeito; sentamo-nos; e eis aqui a história da menina dos rouxinóis como ela se contou.”³⁰⁴ A partir daqui, em vez da entrada de um hiporrelato, o narrador primeiro toma a si o encargo da narração secundária, eliminando assim um nível narrativo.

Antes de terminarmos esta seção, é necessário assinalar que a fronteira entre as narrações extra e intradiegética não são tão estáveis como a um primeiro momento podem parecer (como, de resto, nenhuma das fronteiras da narrativa). O narrador extradiegético – aquele que está do lado de fora da diegese – pode a qualquer momento interpelar um narratário ou auditório e, com isso, transpor

³⁰² ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas...*, p. 24.

³⁰³ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 235-236.

³⁰⁴ GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Lisboa: Portugalia, 1965. p. 74.

automaticamente do primeiro para o segundo nível narrativo. É o que acontece com *Complexo de Portnoy*, cuja narrativa só no último instante se revela como uma diegese dentro da diegese, com a intervenção de uma fala do psicanalista até então completamente ocultado: “Bom [disse o doutor]. Agora a gente pode começar. Está bem?”³⁰⁵

2.6.4 Pessoa e o Estatuto do Narrador

Não obstante o escasso investimento na seção sobre *pessoa* (9 de 266 páginas!³⁰⁶), ela foi uma das que mais suscitou reações e desdobramentos – a ponto de a sua terminologia ter extrapolado as discussões estritamente narratológicas, incorporando-se de certa forma ao jargão do discurso teórico geral sobre literatura. Em primeiro lugar, Genette começa advertindo que até então não empregou os termos “ ‘narrativa na primeira – ou na terceira – pessoa’ a não ser providos de aspas de protesto,”³⁰⁷ no que nós aqui lhe seguimos. Isso porque essas locuções lhe parecem

inadequadas, pelo colocar do acento da variação sobre o elemento de facto invariante da situação narrativa, a saber, [a] presença, explícita ou implícita, da “pessoa” do narrador que só pode estar na sua narrativa, tal como qualquer sujeito de enunciação no seu enunciado, na “primeira pessoa” (...). É bem sabido que a questão não está, de facto, aí. A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das suas “personagens”, ou por um narrador estranho a essa história.³⁰⁸

De certa maneira, como Genette afirma mais tarde, “todo relato está, de forma explícita o no, ‘em primera persona’, puesto que su narrador puede designarse, en cualquier momento, por el pronombre correspondiente.”³⁰⁹ Logo, a questão não é mais se determinada narrativa é narrada em primeira ou terceira pessoa – pois tanto em uma narração em terceira pessoa pode assomar o *eu* do narrador quanto o *ele* é acionado em narrações em primeira pessoa sempre que se faz menção a outros

³⁰⁵ ROTH, Philip. *O complexo de Portnoy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 258.

³⁰⁶ Em *Nuevo discurso del relato*, todavia, a proporção se inverte, revelando que muitas coisas haviam ficado pendentes: 24 de 109 páginas.

³⁰⁷ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 242-243.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 243.

³⁰⁹ GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 67.

personagens que não o narrador: em Conan Doyle, por exemplo, o foco está muito mais no *e/le* de Sherlock Holmes do que no *eu* de seu discreto assistente:

- Trago comigo um manuscrito – disse o Dr. James Mortimer.
- Notei assim que entrou nesta sala – disse Holmes.
- É um manuscrito antigo.
- Início do século dezoito, se não se tratar de uma falsificação.
- Por que afirma tal coisa, senhor?
- O senhor permitiu que eu visse alguns centímetros do documento enquanto falava. Teria que ser um perito muito ruim para que não pudesse determinar a data de um documento com uma precisão de décadas! Talvez o senhor tenha lido a minha pequena monografia sobre o assunto. Eu proponho se tratar de um documento de 1730.³¹⁰

Onde está Watson? Só mais adiante, ao toparmos com o narrador testemunha, damo-nos conta de que estamos diante de uma narrativa “em primeira pessoa”:

- Holmes estendeu a mão para apanhar o manuscrito, abrindo-o sobre os joelhos.
- Observe, Watson, o uso alternativo do “s” longo e do “s” curto. São pormenores assim que me auxiliam a fixar com precisão a data do manuscrito.
- Olhei sobre seu ombro para o papel amarelado e para a escrita desbotada do velho documento. Em cima estava escrito: “mansão Baskerville” e embaixo, em números largos, “1742”.³¹¹

Portanto, não é a distinção da pessoa verbal que é determinante, e sim a constatação da ausência ou presença do narrador como personagem na história (pois se uma frase dificilmente pode estar em primeira e terceira pessoa ao mesmo tempo, o mesmo não ocorre com um texto, que pode perfeitamente alternar os dois registros). Se o narrador está ausente da história que conta, como Homero na *Odisséia* e Flaubert em *Educação sentimental*, deparamo-nos com um narrador *heterodiegético*. Se, ao contrário, ele faz-se presente, então temos um narrador *homodiegético*. Se esse narrador homodiegético, porventura, conta a *sua* história, ao invés da(s) de outro(s), como Paulo Honório em *São Bernardo* e Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, ele é denominado *autodiegético*.

No entanto, aqui, novamente, as fronteiras não são rígidas. O narrador heterodiegético, ausente da diegese, sempre pode (re)entrar nela. O exemplo mais clássico dessa possibilidade encontramos, mais uma vez, em *Madame Bovary*,

³¹⁰ DOYLE, Arthur Conan. *O cão dos Baskerville*. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 18.

³¹¹ *Ibid.*, p. 18-19.

dessa vez já em seu *incipit*: “Estávamos em plena hora de estudo quando o provedor entrou, seguido por um novato de roupas burguesas e por um empregado que trazia uma carteira nos braços.” Este “misterioso *nous*”,³¹² depois de descrever a patética entrada em sala de aula do novo aluno, Charles Bovary, desaparece logo a seguir, dando lugar a uma narração heterodiegética. Todavia, no final do romance, com aquele breve segmento em narração simultânea já mencionado, revela-se novamente a contemporaneidade da instância narrativa com respeito à história.

Por outro lado, o narrador de *Os irmãos Karamazov*, se não é coetâneo à história, como o de *Madame Bovary* (proximidade temporal), relata acontecimentos sucedidos em seu distrito (proximidade geográfica), por meio de testemunhos interpostos. De Dostoiévski ainda, avizinhandose mais um pouco do modelo homodiegético do “eu como testemunha”, temos o narrador de *Os possessos*, “muy presente, pero no siempre, sin verdadero papel em la acción y cuidadosamente (...) mantenido em el semianonimato.”³¹³ Avançando um pouco mais na dissolução das fronteiras, topamos com romances como o de Thackeray, *Henry Esmond*, que já em meados do século XIX alternava em sua narração o *eu* e o *ele*. Assim, como se vê, há gradações da presença/ausência do narrador como personagem em sua história.³¹⁴ Na verdade, “o romance contemporâneo (...) não hesita em estabelecer entre narrador e personagem(ns) uma relação variável ou flutuante, vertigem pronominal concertada com uma lógica mais livre e uma idéia mais complexa da ‘personalidade’.”³¹⁵

Agora, com o auxílio desse instrumental, é possível definir-se, num novo patamar operatório, o estatuto do narrador. Para tanto, é necessário determinar, em uma dada narrativa, a relação do narrador com a história (hetero ou homodiegético) e com o nível da narração (extra ou intradiegética). Assim, pode-se figurar em um quadro de dupla entrada os quatros tipos básicos do narrador, preenchendo com exemplos clássicos:

³¹² LLOSA, op. cit., p. 139-140.

³¹³ GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 71.

³¹⁴ Com efeito, neste ponto, Genette mudou de opinião. Se em *Discurso da narrativa* ele dizia que “a ausência é absoluta, mas a presença tem os seus graus” (p. 244), em *Nuevo discurso* ele corrige: “La ausencia también tiene sus grados (...)” (p. 73).

³¹⁵ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 245.

EL	NÍV	Extradiegético	Intradiegético
RELAÇÃO			
Heterodiegético		Homero	Sherazade
Homodiegético		Brás Cubas	Ulisses

No primeiro tipo, *extra/heterodiegético*, temos um narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente – o modelo, aqui, é o narrador da *Odisséia*. No segundo tipo, cujo exemplo escolhido é Brás Cubas, *extra/homodiegético*, o narrador do primeiro nível conta a sua própria história. No terceiro tipo, *intra/heterodiegético*, o paradigma é Sherazade, narradora do segundo grau que conta histórias das quais está ausente. Finalmente, no quarto tipo, *intra/homodiegético*, encontramos o narrador de segundo grau que conta a sua própria história, como Ulisses nos cantos IX a XII.³¹⁶

2.6.5 As Funções do Narrador

A exemplo de Jakobson, que propôs uma célebre classificação das funções da linguagem,³¹⁷ Genette, aproximando-se do final de seu longo ensaio classificatório, não se furta a apresentar um modelo de *funções do narrador*, segundo as relações que este estabelece com os diversos aspectos da narrativa. Embora, como confessa o próprio autor, ele tenha passado meio depressa por esta seção,³¹⁸ e ela tenha encontrado pouca repercussão posterior,³¹⁹ julgamos proveitoso nos determos um pouco sobre essas funções, já que oferecem outra interessante tipologia de catalogação das narrativas. Como de certa forma essas funções do narrador são inspiradas nas funções jakobsonianas, não custa nada nos

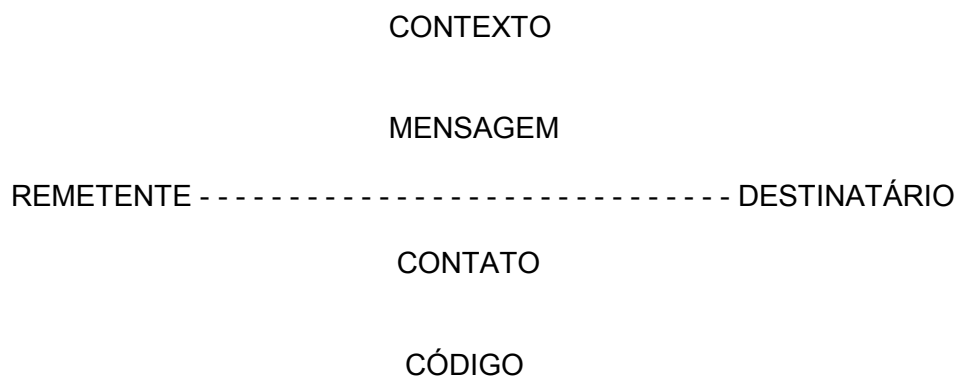
³¹⁶ Mais tarde, ao rever o conceito de *pessoa*, Genette amplifica esse quadro, acrescentando o aspecto da *focalização*. *Nuevo discurso...*, p. 89.

³¹⁷ JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*. In: _____. *Linguística e comunicação*. 19 ed. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 118-162.

³¹⁸ GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 90.

³¹⁹ Por exemplo, no *Dicionário de teoria da narrativa*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (op. cit.), não se faz menção a essas funções genettianas.

recordarmos delas. Segundo o lingüista russo, cada uma dessas funções está amparada em um dos seis fatores inerentes a toda comunicação verbal: o *remetente*, que envia uma *mensagem* ao *destinatário*, a qual requer um *contexto* a que diz respeito; um *código*, que é preciso que seja total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário; e, finalmente, um *contato*, um canal físico que permita aos dois entrarem e permanecerem em conexão. Esquemáticamente, temos então o seguinte:



Cada um desses fatores determina uma função específica da linguagem. Todavia, dificilmente encontraríamos uma mensagem verbal que preenchesse apenas uma dessas funções. “A diversidade reside não no monopólio de alguma dessas diversas funções, mas numa diferente ordem hierárquica de funções. A estrutura verbal de uma mensagem depende basicamente da função predominante.”³²⁰ Assim, conforme o aspecto que recebe o acento em uma dada enunciação, teríamos as seguintes funções:

REFERENCIAL
POÉTICA

³²⁰ JAKOBSON, op. cit., p. 123.

EMOTIVA - - - - - CONATIVA

FÁTICA

METALINGÜÍSTICA

Eis agora como Genette define os aspectos da narrativa e as funções às quais estão vinculados:

O primeiro desses aspectos é, evidentemente, a *história*, e a função que aí está conectada é a *função* propriamente *narrativa*, da qual nenhum narrador pode desviar-se sem perder portanto a sua qualidade de narrador (...). O segundo é o *texto* narrativo, ao qual o narrador pode referir-se por um discurso de alguma maneira metalingüístico (na ocorrência, metanarrativo) (...) que se pode apelidar de *função de regência*. (...)

O terceiro aspecto é a própria *situação narrativa*, cujos dois protagonistas são o narratário, presente, ausente ou virtual, e o próprio narrador. A orientação para o narratário, à preocupação de estabelecer com ele um contacto, ou mesmo um diálogo, (...) corresponde uma função que lembra ao mesmo tempo a função *fática* (...) e a função *conativa* (...), talvez se deva designar a função que tendem a privilegiar como *função de comunicação* (...).

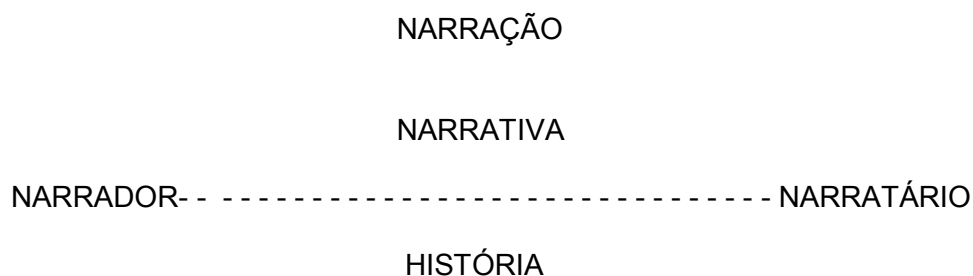
A orientação do narrador para ele próprio, enfim, determina uma função homóloga àquela que Jakobson designa (...) por função *emotiva*: é ela que dá conta da parte que o narrador, enquanto tal, toma na história que conta, (...) relação afectiva, claro, mas igualmente moral e intelectual (...); há aí algo a que se poderia chamar função *testemunhal* ou de *atestação*. Mas as intervenções, directas ou indirectas, do narrador a respeito da história podem tomar também a forma mais didáctica de um comentário autorizado da acção: afirma-se assim aquilo a que se poderia chamar a *função ideológica do narrador* (...).³²¹

Genette, de resto assaz cartesiano, soa aqui um tanto confuso – quem sabe por se afastar um pouco das categorias que tão bem vinha destrinchando e ordenando aos nossos olhos. O “texto narrativo”, como categoria, nunca foi abordado por Genette, pelo menos sob este nome. Em lugar disso, ele separou – de forma convincente – narração, narrativa e história, como os três elementos constituintes do ato narrativo, e é o segundo desses itens que deveria aqui figurar. Da mesma maneira, uma função atrelada à enunciação narrativa, a narração em si, também não aparece, a não ser que a função de comunicação se refira a ela.

Por esse motivo, intentaremos aqui, a partir dos aspectos básicos da comunicação narrativa, como foram esmiuçados pelo teórico francês, um quadro das funções do narrador que se nos afigure mais claro e funcional. Com efeito, para haver comunicação narrativa (uma modalidade específica de comunicação verbal)

³²¹ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 254-255.

precisamos de um *narrador*, o qual enuncia – por meio de um ato de *narração* – uma *narrativa*, e um *narratário*, a quem é destinada a *história* veiculada pela narrativa. Logo, sem narrador, narração, narrativa, história e narratário não há ato narrativo completo. De modo análogo ao precedente, podemos esquematizar o processo da comunicação narrativa da seguinte forma:



Como se vê, não há equivalência perfeita entre os fatores deste quadro e os daquele desenhado por Jakobson. Com exceção de emissor e receptor, os demais aspectos da comunicação narrativa não podem se decalcar automaticamente sobre os do processo lingüístico. Mas, da mesma forma que as funções da linguagem, podemos postular que as funções do narrador se efetuam a partir da dominância de um desses aspectos no ato narrativo.

Assim como Genette, enfocaremos como primeira função aquela cujo acento recai sobre a história, apenas – para evitar confusão com a próxima função – alterando a sua denominação para *função diegética*. As narrativas regidas por essa função são aquelas cujo motor principal é a história, o enredo, a trama – e podemos elencar neste grupo desde os romances policiais até a chamada literatura cor-de-rosa: o leitor quer saber apenas *o que vai acontecer*; experiências de linguagem e com os códigos narrativos servem apenas para atravancar-lhe a fruição. Mas não se pense que nesta categoria esteja apenas a “literatura de mercado”. Romances como

os de Hemingway e Camus, por exemplo, cujo discurso como que se deixa transparente em função da diegese, também podem ser computados neste rol.

A segunda função é aquela em que, para Genette, a ênfase, ao contrário, é colocada no texto narrativo. Para não sairmos da nomenclatura genettiana, diremos que nesta função a dominância está no discurso narrativo, ou, para ser mais simples, na narrativa – e chamaremos a esta função de *função discursiva*. Aqui o interesse não está na história, esta pode ser mínima, rarefeita, quase inexistente. O interesse está no discurso, na “aventura da linguagem”, para nos servirmos de uma expressão bharthésiana. Autores como Clarice Lispector e Guimarães Rosa inscrevem-se plenamente nesta função.

Já na terceira função o relevo é posto no receptor do enunciado narrativo, isto é, no narratário. A esta, na esteira de Genette, designaremos de *função comunicativa*. O romance de viés sterniano, o romance epistolar, as narrativas cujos narradores são verdadeiros contadores de histórias, “sempre voltados para o seu público, muitas vezes mais interessados na relação que estabelecem com ele do que na sua própria narrativa”,³²² incluem-se nesta modalidade.

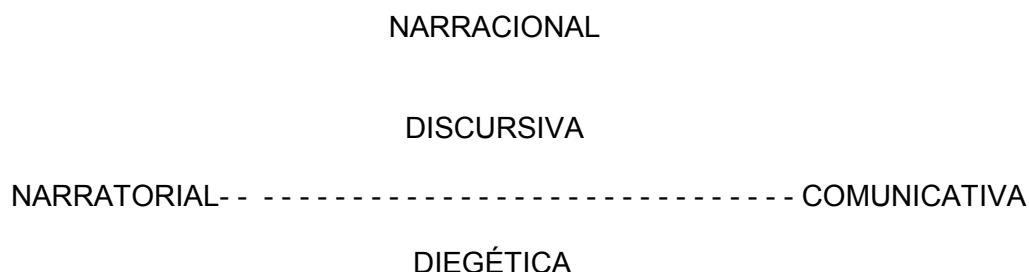
Na quarta função, por sua vez, o realce se dá na figura do narrador, e, por motivos óbvios, preferimos chamá-la de *função narrativa*.³²³ Aqui acham-se reunidas as funções testemunhal e ideológica de Genette, pois pensamos que entre elas não há mais que a intensificação da tônica sobre o mesmo aspecto.

E por fim adicionamos uma função esquecida por Genette: a função decorrente da proeminência na narração. Ao contrário da função discursiva, cujo investimento repousa no discurso, isto é, no texto da narrativa, aqui o destaque é colocado no construto narracional, ou seja, nos procedimentos com os quais a narrativa se constrói. Se no primeiro caso encontramos o experimento da linguagem, o trabalho com a textualização do discurso, aqui são os pilares da narrativa o alvo do empenho inventivo. Faulkner, o *Nouveau Roman*, o primeiro Mario Vargas Llosa, Osman Lins – são exemplos de autores de narrativas cuja função dominante é a *função narrativa*, como optamos por lhe denominar.

³²² Ibid., p. 254.

³²³ Não confundir, no que diz respeito à análise das situações narrativas, com o modo *narrativa*, tomado de empréstimo de Franz Stanzel (apenas com o nome original, *autorial*, adaptado.) GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 81-82.

Dessa maneira, nossa *re-visão* das funções do narrador – ou melhor, *as funções da comunicação narrativa*, como preferimos chamar – figuraria, esquematicamente, da seguinte forma:



Assim como advertiu Jakobson quanto à não-unicidade de funções da linguagem nos enunciados verbais,³²⁴ o mesmo faz Genette com respeito à comunicação narrativa: “Essa repartição em cinco funções não é para receber, sem dúvida, num espírito demasiado estanque de compartimentação: nenhuma dessas categorias é completamente indispensável, e, ao mesmo tempo, nenhuma, por mais cuidado que nisso se ponha, é inteiramente evitável.”³²⁵ Com efeito, em toda narrativa encontramos, disseminadas e mescladas em graus diversos, boa parte (quando não todas) dessas funções, algumas com mais, outras com menos peso – e o trabalho analítico, neste quesito, será o de tentar determinar, em uma dada narrativa, a função dominante, a qual, aliás, pode ainda variar ao longo de sua extensão, resultando em constatações diversas se lhe examinarmos macro ou microscopicamente. Ademais, em não poucos casos não será tarefa fácil essa determinação: em Guimarães Rosa, por exemplo, a função discursiva é objeto de investimento massivo, mas não é menos certo, também, que a função diegética não recebe menor atenção, assim como tampouco a função comunicativa – os narradores roseanos estão sempre “conversando” com a gente – é deixada de lado.

2.6.6 Enfim, o Narratário

³²⁴ “Embora distingamos seis aspectos básicos da linguagem, dificilmente lograríamos, contudo, encontrar mensagens verbais que preenchessem uma única função.” JAKOBSON, op. cit., p. 123.

³²⁵ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 255.

Todo esse universo narratológico de Gérard Genette, pioneiro não só na ousadia de empreender uma abrangente classificação das categorias do discurso narrativo mas também em muitas de suas intuições e descobertas, vem concluir com uma breve passada de olhos sobre a figura do *narratário* – aliás, outro termo cunhado por ele e que viria a ter vida longa tanto na teoria da narrativa quanto na estética da recepção.³²⁶ “Como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa, e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético; quer dizer que não se confunde mais, *a priori*, com o leitor (mesmo virtual) de que o narrador com o autor, pelo menos não necessariamente.”³²⁷

Ao narrador intradiegético corresponde evidentemente o narratário intradiegético. Marlow, narrador intradiegético de *Lord Jim*, de Conrad, dirige-se também a um auditório intradiegético. Ulisses, narrador de segundo grau de uma seção da *Odisséia*, narra a sua história, por seu turno, aos intradiegéticos feácios, e Marco Polo, outro palrador interno à diegese, descreve as suas cidades invisíveis a um intradiegético Kublai Khan. “Nós, leitores, não podemos identificar-nos mais com esses narratários fictícios do que esses narradores intradiegéticos se nos podem dirigir, ou, sequer, supor a nossa existência.”³²⁸

Por outro lado, o narrador extradiegético não pode senão visar a um narratário extradiegético, “que se confunde aqui com o leitor virtual, e a quem qualquer leitor real pode identificar-se.”³²⁹ Esse leitor virtual é a princípio indefinido, podendo eventualmente ganhar contornos, como “senhora” ou “senhor crítico”, em Sterne, ou em seu discípulo tropical:

Aí tem o leitor, em poucas linhas, o retrato físico e moral da pessoa que devia influir mais tarde na minha vida; era aquilo com dezesseis anos. Tu que me lêes, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz, – tu que me lêes, Virgília amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi?³³⁰

³²⁶ CARRASCO, Hugo. *Introducción al estudio del narratario*. Disponível em: <http://www.humanidades.uach.cl/documentos-linguisticos/docannexe.php/id=434>>. Acesso em: 8 jan. 2007.

³²⁷ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 258. Há uma pequena ressalva a se fazer a essa definição: “é o adjetivo ‘virtual’. Pois se se entende que o narratário, como instância textual, não se confunde com o leitor real, não se entende muito bem no que ele se distingue do leitor virtual suposto pelo texto.” JOUVE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002. p. 39.

³²⁸ *Id.*

³²⁹ *Ibid.*, p. 259.

³³⁰ ASSIS, *Memórias póstumas...*, p. 49.

A função comunicativa, como se sabe, é sempre umas das dominantes nos narradores machadianos – e aqui nós assistimos à passagem da interpelação a um narratário extradiegético, o “leitor” inominado, a um narratário intradiegético, no caso, uma narratária.

Esse efeito de *personalização* do narratário alcança o cume em algumas narrativas contemporâneas. Eis como inicia um romance aqui já citado:

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixa que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido. É melhor fechar a porta; do outro lado há sempre um televisor ligado.³³¹

Este leitor interpelado, extradiegético, associado de saída ao narrador extradiegético (por sinal, com o mesmo nome que o autor empírico), logo vai se tornar, em um inusitado deslizamento de níveis narrativos, um dos personagens do romance – na verdade, o protagonista. Assim, narratário intradiegético, ele lê as dez aberturas de narrativas inacabadas que formam o escopo do livro, contracenando com outro narratário de segundo grau, no caso também uma narratária, a “Leitora”, a qual, ao contrário dele, recebe um nome: Ludmila. Dessa forma, em uma vertiginosa *transniveleção* de narrativas encaixadas, o narrador exerce a rara possibilidade de narrar parte da história em segunda pessoa, transformando a clássica interpelação ao leitor na construção de um personagem metaléptico. No breve e último capítulo do livro – outra espetacular prestidigitação calviniana –, tempo da narração e tempo da leitura se fundem, depois de narratário extra e intradiegético já haverem se fundido e confundido em personagem:

Agora vocês são marido e mulher, Leitor e Leitora. Um grande leito matrimonial acolhe suas leituras paralelas.
Ludmila fecha seu respectivo livro, apaga sua respectiva luz, abandona a cabeça no travesseiro e diz:
– Apague você também. Não está cansado de ler?
E você:
– Só mais um instante. Estou quase acabando *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino.³³²

³³¹ CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Planeta DeAgostini, 2003. p. 11.

³³² Ibid., p. 263.

Assim como não existem narrativas sem narrador,³³³ narrativas sem narratário são igualmente impossíveis. Mesmo em relatos que perseguem a fórmula da “história que se conta a si mesma”, lá estão, ainda que dissimulados, os traços de ambos. Pois ainda que o narrador extradiegético venha a fingir que não se dirige “a ninguém, (...) tal atitude, bastante difundida no romance contemporâneo, não pode, evidentemente, nada contra o facto de uma narrativa, como todo o discurso, se dirigir necessariamente a alguém.”³³⁴

Apenas esboçado em *Discurso da narrativa* – em menos de três páginas, sendo uma delas ainda dedicada a sua presença em Proust –, o estatuto do narratário viria a ser desenvolvido por outros teóricos, entre eles Gerald Prince, seu primeiro e mais persistente sistematizador,³³⁵ cujos resultados Genette não hesitaria em assinar embaixo, salvo pequenas ressalvas.³³⁶ Ademais, a menção ao leitor virtual e real, feita apenas de passagem, também não deixaria de suscitar “uma extraordinária posteridade. Está no centro de todos os grandes modelos de análise [referentes à leitura, entenda-se]. Entre os principais ensaios de teorização, citemos, na ordem cronológica, o ‘leitor implícito’ de W. Iser, o ‘leitor abstrato’ de J. Lintvelt e, mais recentemente, o ‘leitor modelo’ de Umberto Eco.”³³⁷

Só isso já é um grande testemunho da originalidade e do vanguardismo de Gérard Genette, o qual, mesmo “de esbarrão”, é capaz de provocar novas e insuspeitadas abordagens teóricas. Ao longo de sua carreira, ele nunca perderia essa qualidade.

2. 7 CONSIDERAÇÕES, AFINAL - I

Fechando esta primeira seção de nossa dissertação, não podemos nos furtar a algumas palavras acerca desse complexo sistema sobre o qual estivemos debruçados por quase uma centena de páginas. Se não podem ser *finais*, estas *considerações*, pois ainda é necessário testarmos sua operacionalidade no *corpus*

³³³ “El mito del relato sin narrador o de historia que se cuenta ella sola se remonta al menos, recuerdo, a Percy Lubbock (...). Pocas veces una fórmula imprudente, en seguida tomada al pie de la letra, habrá causado tantos estragos.” GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 68.

³³⁴ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 259.

³³⁵ PRINCE, Gerald. Introduction à l'étude du narrataire. *Poétique*, Paris, n. 14. abr. 1973. p. 178-196. Uma resenha deste artigo encontra-se em CARRASCO, op. cit.

³³⁶ GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 91-92.

³³⁷ JOUVE, op. cit., p. 43-44.

previamente estabelecido, não deixam de ser *conclusões*, ainda que *provisórias*, agora não mais sobre pontos específicos, como até agora viemos fazendo, mas sobre o conjunto da narratologia de Gérard Genette.

Duas características ressaltam em *Discurso da narrativa*: sua extrema originalidade e, paradoxalmente, sua simplicidade cristalina. Embora a narratologia viesse se desenvolvendo de maneira mais ou menos orgânica e articulada pelo menos desde 1966, em cima de um já profícuo legado quase centenário de reflexões sobre narrativa, ela ainda não alcançara uma poderosa síntese nem conceitos de um amplo poder exploratório. Se por um lado já se havia logrado avanços e sistematizações consideráveis na área da análise da organização dos conteúdos narrativos, por outro, o exame da “gramática” narrativa, isto é, a descrição das regras que presidem a produção e o processamento do discurso narrativo, aquilo que subjaz ao conteúdo, ainda estava longe de obter resultados satisfatórios. Nesse sentido, Genette foi o principal responsável pelo célere amadurecimento dessa vertente da narratologia, que passou em seguida a se confundir com ela própria, embora, como já o advertimos alhures, nunca tenha estado em suas preocupações o estabelecimento de uma “gramática *normativa*” da narrativa ou o desvelamento de seus elementos mitológicos, tarefa esta que sempre seduziu e não raro estorvou a pesquisa de seus colegas fascinados por Lévi-Strauss. De repente, em um livro, ou melhor, na seção de um livro, intuições e descobertas suas e de outros, dispersas em vários estudos, são reunidas, e junto a outras, novas, vertebradas em um vasto e imbricado sistema conceitual-descritivo.

É verdade que, a uma primeira aproximação, essa “proliferação nocional e terminológica”³³⁸ pode assustar os desavisados. Contudo, uma vez superada a estranheza inicial, percebe-se que por trás desse emaranhamento descomunal de repartições e divisórias o edifício está assentado sobre vigas simples. E resistentes: coerência rigorosa, conceitos demonstráveis e aplicáveis, instrumentos de alta eficácia operatória. E tudo isso – vantagem não das menos significativas – exarado em uma linguagem escorreita, com economia de metáforas (outra vantagem numa época em que não raro o discurso obscuro é sinal de profundidade) e abundância de demonstrações.

³³⁸ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 261.

Ao contrário de Barthes, mais audacioso em seu intento de alcançar uma *escritura*,³³⁹ Genette não nutre ambições de competir com a escrita criativa – mas nem por outro lado se resigna ao clássico papel atribuído à crítica: o de comentarista e intérprete dos textos primeiros. Como vimos, ele propugna à narratologia uma missão não só explicativa como também exploratória. Afinal, de que valeria a teoria se não servisse também para inventar a prática? – desafia ele.³⁴⁰

Todavia, o seu sistema não é imune a críticas – se fosse, o próprio autor não retornaria a ele dez anos depois para uma revisão. Como ele mesmo disse à época, “(...) algumas das formas literárias designadas e desenvolvidas aqui chamam por pesquisas a desenvolver, que, por razões evidentes, só (...) de leve foram, neste trabalho, afloradas.”³⁴¹ Com efeito, não poucos conceitos apenas esboçados em *Discurso da narrativa* exigiram que outros estudiosos mais tarde os retomassem e problematisassem – e fiquemos apenas com o último exemplo: as três páginas sobre o narratário, o que não renderam em laudas e aulas nas mãos de Gerald Prince! Aliás, não deixa de ser sintomático da vocação ao pioneirismo de Genette que, tão logo novas veredas fossem abertas, ele partisse rumo ao desbravamento de outras paragens.³⁴² No seu rastro, alargando e limpando o terreno, dilatando os marcos, consolidando as conquistas, vieram estudiosos como o próprio Prince, Mieke Bal, Seymour Chatman, Ann Banskfield, Dorrit Cohn, John Barth, Rimmon Shlomith, Brian McHale, Jaap Lintvelt e Carlos Reis, entre outros.

No entanto, a principal restrição que às vezes se faz à narratologia genettiana não diz respeito a pontos e intuições que deixaram de ser desenvolvidos (o que, aliás, não é necessariamente um defeito: ao contrário, deve-se desconfiar de sistemas fechados), nem tampouco quanto a sua eventual “tecnicidade sin ‘alma’, a veces sin espíritu”,³⁴³ censura que alguns brandem sempre que julgam a pureza da arte ameaçada pelo pragmatismo da ciência, mas sim de que ela não dá conta, dentro da estrutura narrativa, da lógica das ações e do estatuto dos personagens. Wayne Booth, por exemplo, depois de encômios ao *Discurso da narrativa*, expõe o

³³⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e escritura. In: _____. *Texto, crítica, escritura*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 29-60.

³⁴⁰ GENETTE, *Nuevo Discurso...*, p. 109.

³⁴¹ GENETTE, *Discurso da narrativa...*, p. 262.

³⁴² Em linhas gerais, e de modo um tanto redutor, poderíamos definir assim a trajetória teórica de Genette: da narratologia, incluindo aí uma pré-narratologia, anterior ao *Figures III*, à poética, entendida esta como um estudo das leis gerais da literatura, e da poética à estética.

³⁴³ GENETTE, *Nuevo Discurso...*, p. 9.

que julga ser suas deficiências.³⁴⁴ Eis como estas vêm refratadas e rebatidas por Genette, depois de ele haver afirmado, qual um *gentleman*, como o honravam elogios de um crítico dessa qualidade: “(...) *Discours du récit*, afirma [Booth], muestra cómo se hace el relato proustiano, pero falta decir *para qué sirve*, cuál es la función de cada uno de los procedimientos que identifico y defino: es decir, una vez más, el reproche funcionalista (...).”³⁴⁵ Com efeito, Genette não esconde suas reservas quanto à validade da “cata” de funções sob cada procedimento narrativo específico. No que concerne especificamente a Proust, diz-nos ele: “Efectivamente, me cuesta mucho aplicar a la *Recherche* esse criterio maniqueo. No porque Proust no utilizase ningún sistema axiológico, sino más bien, sin duda, porque utilizó varios (moral, social, estético) que no valoran a los mismos personajes o los mismos grupos (...).”³⁴⁶ Quanto ao jogo de simpatia/antipatia que não raro se estabelece entre o leitor e os personagens, ele não nega a sua eventual pertinácia na economia da narrativa. No entanto, ele declara: “(...) no creo que los procedimientos del discurso narrativo contribuyan masivamente a determinar esos movimientos afectivos.”³⁴⁷ E com argumentos taxativos, além de uma dose de ironia (praticamente inexistente em *Discurso da narrativa*) ele dá por encerrada a discussão:

Para repertilo una última vez, *Discours du récit* se ocupa del relato y la narración, no la historia, y las cualidades o los defectos, las gracias o desgracias de los héroes, no son esencialmente competencia del relato ni la narración, sino de la historia, es decir, del contenido o, por una vez conviene decirlo, la *diégèse*. Si se le reprocha que los deje de lado, se le reprocha la elección de su tema. Me imagino muy bien dicha crítica: ¿por qué me habla usted de formas, cuando sólo me interesa el contenido? Pero, aunque la pregunta es legítima, la respuesta es demasiado obvia: cada uno se ocupa delo que le toca, y, si no estuvieran los formalistas para estudiar las formas, ¿quién querría encargarse en su lugar? Siempre habrá suficientes psicólogos para hacer psicologizar, ideólogos para ideologizar y moralistas para moralizar: dejemos a los estetas con su estética, y que no se esperen de ellos frutos que no pueden dar.³⁴⁸

De fato, não podemos nos queixar de um ortopedista se ele não nos examinou o coração. Assim, a narratologia de Gérard Genette é a especialidade da teoria literária responsável pelo exame do esqueleto da narrativa, seus ossos, suas

³⁴⁴ Ibid., p. 104.

³⁴⁵ Ibid., p. 105.

³⁴⁶ Id.

³⁴⁷ Ibid., p. 106.

³⁴⁸ Ibid., p.107.

juntas, sua ligaduras. Se alguém estiver interessado pelo fígado, pelo esôfago, ou pela cor dos olhos, há que procurar, na república da crítica, outro especialista.

3 UM PERCURSO PARA O MAPA: A NARRATIVA DE JAMIL SNEGE

3.1 ARTIMANHAS DO INVENTOR

A literatura paranaense não existe. O que existe são escritores que escrevem e eventualmente publicam no Paraná. Por mais que atualmente estampe nomes de expressão nacional – Cristovão Tezza, Domingos Pellegrini, Valêncio Xavier, Miguel Sanches Neto – e um cujo reconhecimento já atingiu várias paragens do orbe ilustrado, Dalton Trevisan, a literatura produzida no Paraná não se constituiu ainda em um pleno *sistema literário* como é definido por Antonio Candido.

Segundo a célebre definição esboçada na introdução de *Formação da literatura brasileira*, para haver em uma dada região um sistema literário é preciso “a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros.”³⁴⁹ Com base nessa conceituação de literatura/sistema literário, todas as manifestações literárias ocorridas no Brasil anteriormente ao arcadismo são excluídas por Candido de seu compêndio. Afinal, tratam-se justamente de *manifestações literárias*, e não de elementos constituintes deste “aspecto orgânico da civilização” que é a literatura compreendida não como a mera somatória de tais manifestações mas antes como um todo articulado, “uma tríade dinâmica e histórica (autor-obra-público).”³⁵⁰ Indo além da mera sucessão diacrônica de obras e autores, um sistema literário verdadeiramente constituído exige a circulação dessas obras e a interação de seus atores em um determinado espaço e ao longo de um determinado tempo, instituindo assim uma *tradição*.

Se o tripé autor-obra-público é a principal condição para a constituição de um sistema literário, podemos – só por curiosidade e à guisa de introdução, já que para ter validade científica precisaríamos do aporte de dados estatísticos – verificar o quanto e em que grau os seus três elementos se encontram refratados na obra de

³⁴⁹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. São Paulo/Belo Horizonte: USP/Itatiaia, 1975. p. 23.

³⁵⁰ LEAL, F. *Nos rastros do rastreador*: Antonio Candido. Sobre a crítica literária brasileira. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/cribrasi.html>>. Acesso em: 21 jul. 2006.

jamil Snege. Com efeito, autores, obras e uma agitada vida literária pululam nas esquinas, livrarias e botecos de Curitiba, como o refletem *Tempo sujo*³⁵¹ e sobretudo *Como eu se fiz por si mesmo*.³⁵² Todavia, chama a atenção que os editores, de um lado, e o público, de outro, estejam misteriosamente ausentes desses livros cujos personagens são principalmente artistas e escritores. Nesse sentido, a resposta de Snege à sugestão de enviar seus originais a uma grande editora de São Paulo – “ainda vou escrever um livro para ser lido só por quem frequenta minha cama”³⁵³ – não seria de todo hiperbólica. Além do mais, em nenhuma parte ele faz menção a leitores (salvo o narratário, volta e meia interpelado pelo narrador de *Como eu se fiz*, e por isso mesmo um leitor “virtual”, desencarnado).³⁵⁴ Todavia, nesse ainda não constituído sistema literário, e que talvez, pela dinâmica da atual globalização, nunca venha a se constituir completamente, o escritor Jamil Snege tem um papel de inegável relevância.

Jamil Snege é um elo fundamental de uma corrente que, ainda que esgarçada, não deixa de ser corrente. Se com Dalton Trevisan o urbano irrompe com força na cena literária paranaense, será com Snege que determinados temas e inflexões da contemporaneidade encontrarão a sua primeira expressão: justamente os temas que a partir da revolução cultural dos anos 1960 passam a estar na ordem do dia e que estréiam, refratados, ironizados, fragmentados, nas páginas de *Tempo sujo*. De certa forma, é inconcebível contemplar a produção ficcional contemporânea no Paraná sem associá-la, de modo direto ou indireto, ao influxo recebido de sua obra. Os personagens cindidos e angustiados de Cristovão Tezza, discípulo e “personagem” de Jamil, têm sua origem primeva em *Tempo Sujo*. *Chove sobre a minha infância*, de Miguel Sanches Neto, amigo e “editor” de Jamil, é de certa forma uma versão rural de *Como eu se fiz por si mesmo*.³⁵⁵ O grotesco e o onírico dos contos de Paulo Sandrini,³⁵⁶ leitor de Jamil, podem ser rastreados nas páginas de

³⁵¹ SNEGE, Jamil. *Tempo sujo*. Curitiba: Escala, 1968.

³⁵² SNEGE, Jamil. *Como eu se fiz por si mesmo*. Curitiba: Travessa dos Editores, 1994.

³⁵³ *Ibid.*, p. 174.

³⁵⁴ Uma exceção acha-se no capítulo 27 de *Como eu se fiz por si mesmo*, quando o protagonista reencontra-se com uma antiga namorada com tinturas marxistas. “(...) tudo em você é mentira. Tua roupa, tua cãs, as drogas que você escreve...” (p. 147).

³⁵⁵ NETO, Miguel Sanches. *Chove sobre a minha infância*. Rio de Janeiro: Record, 2002. Miguel foi o organizador do livro *Os verões da grande leitoa branca*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2000.

³⁵⁶ SANDRINI, Paulo. *O estranho hábito de dormir em pé*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2003. _____ . *Códice d'incríveis objetos & histórias de lebensraum*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.

Ficção onívora.³⁵⁷ Essas três gerações – Cristovão nasceu em 1952, Miguel em 1965 e Sandrini em 1971 – são testemunhas de um certo efeito contínuo exercido pela produção de Jamil em um Estado em que a literatura – no sentido de sistema literário exposto acima – é relativamente rarefeita.

Mesmo em uma abordagem imanentista não é possível ignorar de toda a vida de Jamil Snege – mesmo porque essa vida irrompe, aqui e ali, em vários pontos de sua produção literária, e não somente em sua obra “autobiográfica”, embora seja nesta que criador e criatura mais se consubstanciam.

Jamil Antônio Snege – ou Turco, como era carinhosamente chamado pelos amigos³⁵⁸ – nasceu em Curitiba, capital do estado do Paraná, em 10 de julho de 1939. Neto de imigrantes, do lado materno o sangue é italiano e do paterno, sírio.³⁵⁹ Sua infância, como é representada em *Como eu se fiz por si mesmo*, é típica de uma cidade interiorana, como era a Curitiba dos anos 1940 e 1950.³⁶⁰ jogos de futebol, sobretudo no “falado campo dos padres, nos fundos da igreja do Coração de Maria”,³⁶¹ escondidos dos religiosos; “aventuras náuticas” em uma cancha de saibro inundada da água da chuva, pescarias no rio Água Verde, brincadeiras em uma vala denominada “Bucetinha”, no mato do Parolin,³⁶² e o fascínio exercido pelos vestidos de tafetá das mulheres à sua volta.³⁶³ De família de condições humildes, cedo teve que colaborar no sustento da casa. Aos 13 anos de idade, sua primeira e célere (não mais que alguns dias) aventura no universo do trabalho não foi das mais felizes: além de etiquetar brinquedos, ele foi incumbido de entregar encomendas nos abarrotados ônibus de linha que tomava rumo à residência dos destinatários.³⁶⁴ Depois de um breve interregno – “meu ingresso no setor produtivo, admitiu meu pai,

³⁵⁷ SNEGE, Jamil. *Ficção onívora*. Curitiba: Grupo 1 Editora, 1978.

³⁵⁸ SNEGE, Jamil. À espera do mar redondo. p. 13. *Cult*, São Paulo, ano 6, n. 62, out. 2002. p. 8-13. Entrevista a Ricardo Sabbag.

³⁵⁹ Para os traços biográficos que se seguem, servimo-nos, além de seu romance autobiográfico, de dados extraídos de suas entrevistas, os quais, aliás, corroboram e complementam o que se pode inferir daquele: SNEGE, Jamil. JÚNIOR, Dary. A turca dos peitos caídos. *Idéias (suplemento especial)*, Curitiba, 10 jul. 2006. Entrevista a Dary Júnior, James Alberti e Luciano Lacerda; _____. Jamil Snege, cigarra de várias cascas. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 10 abr. 1988. Entrevista. *Almanaque*, p.11-15. _____. Entre o jardim e a tempestade. *Et Cetera*, Curitiba, n. zero, p. 170-181, verão de 2003. Entrevista a Jussara Salazar, Carlos Alberto Pessôa e Fábio Campana.

³⁶⁰ Curitiba contava com aproximadamente 150 mil habitantes em 1940; em 1951, no entanto, o número já chegava a 320 mil. Cf. FENIANOS, Eduardo Emílio. *Almanaque kur'yt'yba*. Curitiba: Univer Cidade, 1999. p. 72. 76.

³⁶¹ SNEGE, *Como eu se fiz...*, p. 16.

³⁶² *Ibid.*, p. 25-28.

³⁶³ *Ibid.*, p. 18.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 11-13.

podia esperar”³⁶⁵ –, ei-lo de volta à labuta, “encarregado de fazer o chimarrão do chefe”³⁶⁶ e percorrer “a loja e a expedição catando canhotos de notas fiscais”³⁶⁷ em uma firma de materiais de construção. Depois passou pela “tipografia do quartel general da 5.^a Região Militar”³⁶⁸ e pelo “serviço de engenharia que funcionava em um prédio vizinho”.³⁶⁹ Em seguida, trabalhou uma temporada na “Baiúca”, uma firma informal montada pelo seu pai e um sócio para produzir e vender aparas de papel.³⁷⁰ Após uma atribulada passagem pelo CPOR – Centro de Preparação de Oficiais da Reserva –, com alguns períodos de detenção por indisciplina, foi desligado por ter produzido, em um exercício de tiro, um incêndio de proporções consideráveis.³⁷¹ Acabou fazendo um curso de pára-quedismo militar no Rio de Janeiro, onde chegou a morar por dois anos.³⁷² Nesse ínterim, como já havia começado a escrever – a primeira participação fora uma coluna social no jornal *O Dia*, que enchia “de tolas amenidades”³⁷³ –, trabalha de estagiário na redação do jornal *Tribuna da Imprensa*, de propriedade de Carlos Lacerda. De volta a Curitiba, alterna vários expedientes, entre eles o serviço social do então prefeito biônico Jaime Lerner,³⁷⁴ até que se firma na área de propaganda. Depois de passar por várias agências de publicidade, em 1982 adquire a Beta Propaganda. Dirige campanhas vitoriosas para políticos locais, atende algumas das maiores contas do estado do Paraná, “dando-se ao luxo de cobrar acima da tabela”.³⁷⁵ Foi o ganhador do prêmio Profissionais do Ano, da Rede Globo de Televisão, nas edições de 1978 e 1987. A partir de 1997 passou a publicar quinzenalmente crônicas no caderno cultural do jornal *Gazeta do Povo*. Finalmente, após a descoberta de um câncer no pulmão – incorporado ironicamente aos temas de suas crônicas –, faleceu no dia 16 de maio de 2003, aos 63 anos de idade e 38 de carreira literária.

Não obstante uma infância em condições modestas, Jamil Snege revelou-se desde pequeno um aficionado pela leitura. Na adolescência, varava as madrugadas

³⁶⁵ Ibid., p. 14.

³⁶⁶ Ibid., p. 32.

³⁶⁷ Ibid., p. 34.

³⁶⁸ Ibid., p. 37.

³⁶⁹ Ibid., p. 39.

³⁷⁰ Ibid., p. 50-53.

³⁷¹ Ibid., p. 74-78.

³⁷² Ibid., p. 80-92.

³⁷³ Ibid., p. 67.

³⁷⁴ Ibid., p. 167.

³⁷⁵ Ibid., p. 245.

em febris leituras: “Eu estava ávido de saber, lia tudo o que aparecia pela frente.”³⁷⁶ No início da década de 1960, conquistou o primeiro lugar em um concurso universitário de contos. Em 1965, participou com dois textos na coletânea *Contos de repente*. Sua estréia em livro individual se deu no emblemático ano de 1968, com a novela *Tempo sujo*. Em 1972 e 1978 lançou duas breves coletâneas de contos, *A mulher aranha* e *Ficção onívora*, respectivamente. Em 1989 vieram à luz dois pequenos livros: *O jardim, a tempestade*, para muitos a sua melhor obra, e *Senhor*, o seu “best-seller”, com mais de 50 mil exemplares vendidos.³⁷⁷ 1994 foi o ano de *Como eu se fiz por si mesmo*, quatro anos depois apareceu a novela *Viver é prejudicial à saúde*, e em 2000, *Os verões da grande leitoa branca*, reunião de contos dos quais oito já haviam aparecido nas publicações anteriores. No mesmo ano, também, é publicada uma coleção de suas crônicas, *Como tornar-se invisível em Curitiba*. Além disso, Jamil tem uma peça de teatro, *As confissões de Jean-Jacques Rousseau*, de 1982, e um ensaio, *Por uma sociologia das práticas simbólicas*, de 1985. Ao morrer, deixou ainda um romance inconcluso, *Grande mar redondo*, do qual apenas um excerto veio à luz. Não obstante a sua obra ter circulado à margem do grande mercado editorial, lançada por pequenas editoras locais ou bancada pelo autor, a sua produção recebeu avaliações positivas de parte considerável da crítica nacional,³⁷⁸ e ao morrer, podemos afirmar, o escritor deixara há tempo o estigma de ser “invisível” em Curitiba. Com efeito, atrás de uma escritura fluente, penetrada da linguagem jornalística e publicitária, esconde-se um destro inventor, um experimentado prestidigitador, artífice de tipos e atmosferas. Deslindar algumas de suas fórmulas, alguns dos truques e artimanhas de seu discurso narrativo – eis o nosso intento.

3.2 O JOGO DAS VOZES EM TEMPO SUJO

O ano de 1968, como se sabe, foi um ano de cortes, crises, sonhos, convulsões. Um dos anos mais “quentes” da Guerra Fria: invasão da Tchecoslováquia pelas tropas do Pacto de Varsóvia, recrudescimento da Guerra do

³⁷⁶ Ibid., p. 69.

³⁷⁷ SNEGE, Jamil. Entre o jardim e a tempestade, op. cit., p. 174.

³⁷⁸ Entre eles: Affonso Romano de Sant’Anna, Leo Gilson Ribeiro, Fausto Cunha, Moacyr Scliar, Jorge Medauar. Estes nomes vêm citados, com excertos de seus textos, na quarta capa de *Como eu se fiz por si mesmo*.

Vietnã, Revolução Cultural na China de Mao Tse-Tung, desobediência civil nas grandes metrópoles do Ocidente. O epicentro, sem dúvida, foi o emblemático maio de Paris, do qual um dos motes, “É proibido proibir”, viraria, em seguida, título de uma canção de Caetano Veloso. Barricadas, punhos fechados, flores no cabelo, *happenings*, passeatas, guitarras elétricas, bombas, amor livre, ácido lisérgico, guerrilhas – cacos que quase meio século depois não chegam a constituir um mosaico abrangente do que foi essa época vertiginosa em que a utopia parecia atingível. “Sejamos realistas: peçamos o impossível” – não por acaso era um dos grafitos que amanheceram nos muros do Quartier Latin deflagrado. Mas nem tudo eram flores. O ano de 1968 foi também um ano de traumas, choques, repressão. No Brasil foi o ano do golpe dentro do golpe: o Ato Institucional n.º5, promulgado em 13 de dezembro, acabaria de vez com os últimos arremedos de democracia do regime militar instaurado em 1964, fechando o ano com tintas sombrias e anunciando um longo período de trevas.

“É neste contexto que, em uma obscura província de um país periférico, um então obscuro escritor lança um obscuro romance: *Tempo sujo*.”³⁷⁹ Se levarmos, em conta, porém, não a definição estrutural que os manuais de teoria literária costumam dar,³⁸⁰ mas aquela que se encontra nas fichas catalográficas, ancorada mais na extensão da obra, chamaríamos a essa breve narrativa de *novela*. Para Todorov, na esteira dos formalistas russos, o romance se distinguiria da novela apenas por um grau maior de complexidade.³⁸¹ Ele acrescenta:

³⁷⁹ WINCK, Otto Leopoldo. 1968 em Curitiba: um olhar sobre *Tempo sujo*, novela de Jamil Snege. p. 2. In: II EPEL – Encontro Paranaense Pós-graduado em Estudos Literários, 2005, Curitiba. *Trabalhos completos*. Curitiba: UFPR, 2005. p. 1-13. 1 CD-ROM. Remeto para este trabalho quem se interessar por uma visada temática da referida obra.

³⁸⁰ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004. p.363.

³⁸¹ TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 18.

No entanto, as dimensões do romance (seu aspecto sintagmático) relacionam-se com os procedimentos que ele utiliza (seu aspecto paradigmático). Eikhenbaum observa que o desfecho do romance e o da novela seguem leis diferentes. “O fim do romance é um momento de enfraquecimento e não de reforço; o ponto culminante da ação principal tem de estar em algum lugar antes do fim (...). Por isso é natural que um fim inesperado seja um fenômeno muito raro no romance (...), ao passo que a novela tende precisamente para o inesperado do final em que culmina o que o precede.”³⁸²

Todavia, depois de tantas mutações formais na ficção contemporânea, acreditamos que tais distinções são problemáticas, pelo menos para as obras que se afastam do formato clássico, como é o caso da produção de Jamil Snege. Em suas narrativas de maior extensão – aquelas que constituem o nosso foco de interesse –, não encontramos pontos culminantes, de reforço muito acentuado, nem antes nem no final. Para os nossos objetivos, portanto, e os da narratologia – não necessariamente os da poética –, essas diferenciações são irrelevantes, não sendo mais que fruto de convenções, e ainda por cima não de todo consensuais, incapazes de dar conta das múltiplas manifestações de um espectro por si só bastante amplo e flexível. Romance ou novela, não importa: é uma *narrativa*, e uma narrativa de curtas proporções.

3.2.1 “O Tempo não Chegou de Completa Justiça”

Como já adiantamos, em *Tempo sujo* não há um clímax para o qual entrecho e personagens se encaminhem. Traçar-lhe uma sinopse não seria produtora: correríamos o risco de uma enumeração de paráfrases, com o agravante da perda da graça original. Basta dizer que é uma coleção ligeira de relatos – ora cômicos, ora pungentes, em uma Curitiba ainda bastante provinciana – de um grupo de jovens com veleidades intelectuais, correndo atrás de sexo fácil, gozando já de algumas das vantagens que a revolução sexual, não sem reações, trazia à cidade. Ao fundo, um país cindido entre a ameaça do arbítrio e anseios difusos de revolução social, com reflexos esparsos, caleidoscópicos, das profundas mutações comportamentais que varriam o Ocidente, das quais são índices, por exemplo, a menção aos hippies, às drogas e ao zen-budismo. No começo, além disso, vigora

³⁸² Id.

um clima leve de descontração juvenil, no qual dá o tom uma rebeldia sem alvo onde ressoam os ecos de leituras mal digeridas:

E Otavinho é um desses produtos revolucionários sincréticos, coabitado, dividido, cabeça de Cristo, braços de Mao, sexo de fauno. Mas há o compromisso histórico de tomar uma posição perante o seu tempo, participar, brigar, de acordo com os esquemas. Na faculdade, nos cafés, no cineclube, nos coquetéis à imprensa, Otavinho está sempre no meio da roda. E uma vez por semana é líder no prostíbulo elegante, cuja proprietária – mulher esclarecida – usa uniforme inspirado na Guarda Vermelha.³⁸³

Contudo, à medida que a narrativa se desenrola, este clima é substituído por um mais sombrio, de culpa, vacuidade, frustração – revelando o quanto é *sujo* o tempo em que se vive:

Há esse vazio, é certo. Que é ora estômago, ora ventre de mulher, às vezes morte. Então fazemos arte, admitimos o mundo, alienamo-nos em nome de uma realidade maior, que iguala todas as coisas. A realidade do artista: a fome vista através do LSD e do zen. (...) Admitimos o traste, o tirano e a guerra. Aceitamos o sangue do soldado, a fome do trabalhador, o extermínio das crianças. Em nome da arte e do homem abstrato que criamos à nossa imagem e semelhança (p. 30).

Todavia, no último momento, a novela encerra-se com uma nota mais amena, refração, quem sabe, de uma época em que não pareciam tão absurdas as esperanças teleológicas: “Nesse dia, que há de vir, a terra já terá devolvido nossos corpos antigos. Então seremos pão, seremos escola, seremos árvore, seremos crianças” (p. 56).

Aliás, em toda a narrativa há um diálogo com um célebre poema de Carlos Drummond de Andrade, por sinal nunca citado explicitamente – nem o poema nem o poeta –, em um livro em que não faltam menções a intelectuais e escritores.

³⁸³ SNEGE, *Tempo sujo...*, p. 8. Para evitar um excesso de notas de rodapé, a partir de agora, nesta seção, quando citarmos esse livro, mencionaremos apenas o(s) número(s) da(s) página(s) referidas, logo após a transcrição, entre parênteses. Ademais, como o livro foi editado antes da reforma ortográfica de 1971 (e nunca relançado), tomamos a liberdade, em vista a um maior conforto da leitura, de efetuarmos as devidas atualizações.

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjôo?
Posso, sem armas, revoltar-me?

Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse.

(...)

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.

(...)

É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.³⁸⁴

Imagens, metáforas, o sentimento de impotência e, ao final, uma nota, ainda que frágil, de esperança, tudo isso reencontramos em *Tempo sujo*, que, ao que parece, até no título lhe é devedor. Em todo caso, tanto o poema quanto a novela são testemunhas de tempos difíceis: o Estado Novo, o primeiro; o regime militar, a segunda. Não obstante a semelhança temática, apesar da distância de quase 30 anos, um se serviu da forma poemática, a outra da estrutura narrativa. Vejamos, então, como esta última soube manejar os instrumentos desse arcabouço como suporte para a expressão das perplexidades de uma época e de uma geração.

3.2.2 Vozes Partidas

Quem atentou aos três fragmentos de *Tempo sujo* citados anteriormente terá percebido a mudança de pessoa verbal do narrador, ou, na terminologia genettiana, a alteração de *nível* e *relação* do narrador, o que é muito mais. No primeiro caso (“E Otavinho é um desses produtos...”), temos um narrador tanto extra (nível) quanto heterodiegético (relação). No segundo (“Então fazemos arte, admitimos o mundo...”) e no terceiro (“Então seremos pão, seremos escola...”), ao contrário, parece-nos que

³⁸⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 19 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 112-114. O poema, intitulado “A flor e a náusea”, saiu originalmente em *A rosa do povo*, de 1945.

estamos diante de um narrador intra (nível) e homodiegético (relação). Precisamos, portanto, mapear essas variações mais de perto para deslindar quem narra em *Tempo sujo* e a partir de qual ponto de vista. Ou, em outras palavras: quem fala? quem percebe?

O primeiro parágrafo já é sintomático de que a tarefa não será tão simples:

Noema. Mas Noema só se entrega se ganhar alguma coisa com isso. Casamento, viagem, dinheiro, algo assim. Por nada é que não vai abrir as pernas e deixar-se tomar. Ela insiste que é preciso haver algo mais, que não vai dar pra qualquer um. (...) Conclusão: com Noema, só na marra mesmo (p. 7).

Afinal, quem está contando? É um personagem – no caso, aquele que está interessado em Noema – ou é um narrador externo, daqueles que tudo sabem e não perdem a oportunidade de dar palpites? A charada só se esclarece no segundo parágrafo: “Otavinho nem sabe os motivos dessa fixação idiota. Que merda!, tanta cara por aí pedindo e a caprichosa carga da sua libido pendendo pro lado de Noema” (p. 7). Ora, estamos diante de uma narração heterodiegética clássica, com a focalização interna direcionada sobre o personagem Otavinho. Então, voltando ao primeiro parágrafo, damos-nos conta de que na verdade estávamos frente a um *discurso imediato*, isto é, a voz (no caso, o pensamento) do personagem reproduzida sem verbos introdutórios ou qualquer outro sinal demarcador. Coloquemos, pois, estes sinais, para nos convenceremos da hipótese: “Otavinho pensava: ‘Noema. Mas Noema só se entrega se ganhar alguma coisa com isso.’”

Ao longo da narrativa, com efeito, a palavra é passada constantemente ao Otavinho, o protagonista, por meio das várias modalidades de reportagem do discurso.

Discurso narrativizado:

Otavinho manda que toquem para o alto da Rua XV, perto da caixa d’água.

(...)

Otavinho continuava xingando a miséria humana, aquela miséria que brotava da lucidez, da sua própria lucidez, do desejo estúpido de impressionar Noema, Léo, os outros, que depois iriam saber da história (p. 19).³⁸⁵

Discurso transposto:

³⁸⁵ Perceba-se, aí, que é narrado não somente o discurso exterior de Otavinho (as falas) quanto também seu discurso interior (os pensamentos) e seu estado de espírito, de tal maneira que os discursos se aproximam e se imiscuem.

Voltou à noite, atrasado, para o jornal. Se perdesse o emprego dificilmente arranjará outro. Ganha pouco, mas também não faz muito. É só entrevistar quatro ou cinco figurões, inventar a maior parte do [que] eles declaram – “nossa luta é contra as precárias condições de vida das populações” – e pronto. E a opinião pública também não perde nada (p. 21).

Discurso relatado:

– Escuta aqui, velho: a matéria está em constante movimento; há um processo contínuo de renovação, de perecimento do velho e surgimento do novo; a mulher com quem você dormiu ontem não será a mesma com quem você dormirá hoje... (p. 52).

Discurso imediato:

Cão nosso de cada dia. Otavinho escreve no apartamento, aproveitando a folga do jornal. Ela deve estar bem perto, conversando com a mãe – a mocinha que mora no apartamento vizinho. Não fosse o ruído da máquina de escrever e eu escutaria sua voz de menina crescendo (p. 44).

Nesse último exemplo evidencia-se a brusca transição do discurso do narrador para o discurso do personagem. Assim como neste caso, em não poucas passagens, a voz é cedida diretamente ao protagonista, inclusive em capítulos inteiros. Podemos afirmar, destarte, que nessas seções Otavinho torna-se narrador homo – ou, melhor, auto – e intradieético. Logo, há dois narradores em *Tempo sujo*: o primeiro narra de fora, “em terceira pessoa”; o segundo narra de dentro, “em primeira”. Ouçamos-los, primeiramente este, depois aquele:

Estou aqui de novo. Na fossa. Tenho mais uma história engraçada para contar e uma nova mancha no tapete. Cada mancha dessas diz respeito, em particular, a uma história, a uma pessoa. Antes do aparecimento de cada uma delas, muita coisa sucedeu. Impossível agora separá-las, ligá-las às suas origens e ressuscitar nomes, sentimentos, realidades, vidas. Nessas nódoas escuras do tapete estão encerradas verdades e mentiras, acumulando umas sobre as outras, de modo a se confundirem completamente. Talvez ao lado da mancha úmida de agora esteja o filho que há meses eu quis fazer (p. 29-30).

Otavinho sofre, sofre as mesmas conversas, os planos desfeitos nas portas dos cafés, a carta que não chega (Noema é uma vaca: por que não escreve?). Não estoura uma revolução, nem uma gonorréia para quebrar o tédio.

Há as mulheres, quando o cara tem sorte de apanhar uma. Mas a pé e sem dinheiro só mesmo cantando as amigas. Mas as amigas não dão porque são amigas, e sexo é um negócio muito feio. Tem de ser com estranho, com cara que elas conhecem nos meses de

verão, quando descem para o litoral ou para o Rio. No Rio, então, elas se largam: Otavinho conhece dúzias delas cuja libido só se manifesta acima de trinta graus (p. 38-39).

Podemos então conjecturar que, assim como nesses dois excertos, o que unifica as duas vozes narrativas é a mesma perspectiva? Ora, no primeiro caso, o herói conta a sua história; no segundo, a história do herói é contada pelo narrador analista. Em ambos a focalização é interna, o foco recai sobre aquele que se destaca desde o início como protagonista da história: Otavinho.

Nada mais longe da verdade. Quando a narração é levada a efeito diretamente pelo protagonista, não acontecem problemas, o regime de focalização interna fixa, próprio dos narradores homodiegéticos, é seguido à risca. Só temos acesso à mente do personagem e a acontecimentos que ele presenciou.³⁸⁶ No entanto, não é isso o que acontece quando o narrador heterodiegético assume o comando do relato. A narrativa, que começara na página 7, avança com o foco da narração centrado em Otavinho. É verdade que, às vezes, suspendendo a narrativa, irrompe um discurso dissertativo, não ficando muito claro se deve ser creditado a um narrador analista (ou onisciente, segundo a nomenclatura clássica e segundo Carlos Reis) ou se não passa de discurso transposto – no caso, o discurso indireto livre, quando a voz do narrador e a voz do personagem se confundem de tal maneira que é difícil desenleá-las:

E esses caras ficam se debatendo entre duas alternativas: ou se deixam absorver pelas delícias da livre iniciativa, com cargo público e emprego de redator-chefe no jornal governista, ou ficam discutindo arte engajada nos cafés e cineclubes mais típicos, admiradores inconfessos de sartres e simones, adoram e acham o fino protestar contra o imperialismo americano na festa bárbara. Otavinho vive esse tempo, tempo de fezes e traição, como disse o Marcelino, um dos poucos caras sérios da turma (p. 9).

A primeira frase está a cargo de quem? Provavelmente do narrador analista, que, de cima, a tudo observa e não se furta a tecer seus comentários. Entretanto, se efetuarmos uma transvocalização – erigindo Otavinho, nessa passagem, em sujeito da narração – além de não haver necessidade de muitas correções (basta trocar “Otavinho vive” por “eu vivo”), a procedência da primeira frase pode receber mais

³⁸⁶ Aqui é preciso uma ressalva: quando a narração é encampada por Otavinho, quase não há história e sim digressões, o que torna mais difícil o aparecimento de infrações à narrativa, pois o que caracteriza a digressão é justamente o seu aspecto de interrupção da narrativa.

clarificação: “E esses caras ficam se debatendo entre duas alternativas: (...) acham o fino protestar contra o imperialismo americano na festa bárbara. *Eu vivo* esse tempo, tempo de fezes e traição, como disse o Marcelino, um dos poucos caras sérios da turma.” Assim, constatamos que a frase inicial, em narração tanto hetero quanto homodiegética, tem a sua origem em Otavinho. No primeiro caso, é verdade, pode ser atribuída e/ou confundida com a voz do narrador, e somente a frequência desse procedimento em uma dada narrativa pode nos asseverar (ou não, dependendo do grau de fidelidade do autor a um só tipo de registro) se é digressão do narrador heterodiegético ou transposição do discurso interior do personagem.

Como vimos, continuamos até aqui com uma *focalização interna fixa* sobre o protagonista, de modo que, mesmo quando o narrador fala, é a voz ventríloqua de Otavinho que na verdade irrompe. Todavia, apenas virando a página, topamos com um pequeno ensaio de mudança de foco:

E [Otavinho] condena:

– O mundo está podre, Bueno. E eu quero ser o último ganhão da pré-história.

Bueno escuta com paciência de confidente, gozando no amigo as mulheres derrubadas. É que Bueno é irremediavelmente inédito, vergonha de Otavinho que cansou de lhe criar oportunidades (p. 10; grifo nosso).

“Bueno escuta com paciência de confidente” qualquer observador externo poderia dizer, mas “gozando no amigo as mulheres derrubadas” exigiria do observador não só perspicácia psicológica como sobretudo imaginação, duas qualidades atribuídas em geral aos narradores de ficção. Ou então seria preciso que o nosso observador fosse dotado da faculdade de penetração da mente alheia – faculdade, esta, comum tanto a “telepatas” quanto a narradores oniscientes. Mas não seria essa impressão – o gozo de Bueno pelas conquistas do amigo – mera suposição de Otavinho? Se assim fosse, seria preciso evidenciá-lo: “Bueno escuta com paciência de confidente, *parecendo* gozar no amigo as mulheres derrubadas.”

Deslize? Cochilo do autor? No entanto, um deslize semelhante acontece uma página adiante, com outro personagem: “E a pobre Verinha, meio burra, entendeu tudo e acabou fascinada com a elegia do decúbito do poeta Otavinho. Não o achou muito diferente do noivo, na cama. À exceção das meias, que o outro não tirava” (p. 11). Contudo, o conhecimento das impressões íntimas de Verinha pode advir de

uma conversa posterior entre ela e o Otavinho (lembramos que, estritamente falando, um narrador heterodiegético com focalização interna fixa sabe tanto quanto sabe o personagem sobre quem recai o foco da narração), como aliás se subsume da pergunta que Otavinho faz logo a seguir: “Como é que um cara pode fazer o amor sem tirar as meias, Verinha?” (p. 11). Mas, se continuarmos lendo, veremos que a focalização, que por um momento pareceu resvalar sobre Verinha, firma-se de fato sobre ela:

E com o olhar místico [diz Otavinho]:

– Acho isso um contra-senso terrível, pois o amor é anterior à roupa e pressupõe pureza total. É um entregar-se, uma catarse... idílica.

Foi na “catarse idílica” que o minguado cérebro de Verinha entrou em pane. Anotou a frase genial de Otavinho e, uma semana depois, quando rompia com o noivo, atirou-lhe:

– Fique sabendo que o amor é uma catarse idiota!

A coitada da Verinha acoplara idílica com idiota, xingamento preferido nas briguinhas com o noivo, e desvirtuara completamente o dito lapidar de Otavinho. Foi se penitenciando do erro e, ao mesmo tempo, vingando-se da mãe e do noivo, que se entregou a ele. Não sentiu nada de especial, daquele renascer de que tanto falara Otavinho, mas atribui-se a culpa. Verinha acreditou não ter preparo suficiente para sentir a coisa em toda a sua plenitude, embora no íntimo censurasse Otavinho por ser muito apressado. Apressado em tudo: até na corridinha ridícula para o banheiro, cantarolando, enquanto Verinha procurava ouvir a música interior, o pulsar da matéria incriada (p.11-12).

Aqui, tirante uma frase (“A coitada da Verinha...”), imputável ao narrador analista, a focalização incide inteiramente sobre o personagem feminino, a ponto inclusive de o protagonista aparecer, nesse ângulo, sob novas luzes: um tanto quanto burlesco, ingenuamente satisfeito, indiferente ao grau de satisfação da parceira (provavelmente ignorando-o, o que comprova que o foco narrativo, nesse instante, não está sobre ele).

Agora, portanto, não é só um deslize, uma cochilada do autor, mas uma verdadeira infração – uma paralepse – ao regime até aqui mantido de focalização. Encontraremos ao longo da narrativa novas infrações? Sim, encontraremos. Mais à frente, o foco da narração se desvia novamente de Otavinho e vem pousar sobre um outro personagem, seguindo-o até um local onde os olhos do primeiro não o poderiam acompanhar:

Fernandinho não ouvia nada, nunca tomara tanto uísque na vida. Enjoou da brincadeira e foi se sentar ao lado de uma estudante de sociologia, também bêbada, que estava sozinha num canto. Confessaram-se contra o jogo da verdade:

– Isso é coisa de quem não tem coragem de dizer o que sente!

E não falaram mais nada. Fernandinho, entediado, foi ao banheiro e rememorou todas as partes femininas visíveis na festa. Uma calcinha de Lina, secando no vitrô, fez com que sua imaginação construísse uma grande seqüência de nus e decúbitos, fantasia que o reteve por mais de meia hora junto aos cálices sanitários. Quando saiu, soube que perdera um *strip-tease* quase completo da estudante de sociologia e uma poesia de Mao, dita pelo Otavinho (p. 17).

Logo a seguir, em uma patética aventura onde, depois de outra festa regada a álcool, dois indigentes são recolhidos no carro onde estão Otavinho, Léo e Noema, a focalização novamente desliza do primeiro e se fixa, alternadamente, sobre o “mendigo”, a “preta” e Noema:

Só agora o homem olha para Noema. Ela está com o olhar congelado, perdido em algum ponto dela mesma. O homem cutuca Otavinho:

– É nesta aí, doutor?

Otavinho não diz nada e o homem começa a entender. Gente estranha, os ricos. Vivem inventando coisas. Não é a primeira vez, nos seus dez anos de porta de Catedral, que acontece algo parecido.

(...)

O mendigo está quieto, vai ter dinheiro amanhã, e a preta até que é boa, a danada.

Deve ter uns vinte anos, mora em Santa Quitéria, estivera num baile, depois fora a um hotel com um cara que queria fazer uma coisa diferente:

– Eu fazer isso? Nem por um milhão. É ou não é, dona?

Perguntava para Noema. Às vezes Noema desconfiava que gostava um pouco de Otavinho. Como essa, agora. Havia qualquer coisa esquisita na sua maneira de agir que a dominava. Estranhava, mais ainda, o absurdo da situação, duas pessoas no carro, colhidas na rua, ao acaso, e levadas não sei pra onde (p. 18-19).

Quando a infração é a regra, a regra é a infração. Assim, uma focalização que a princípio se mostrava fixa começa a colear entre vários atores, mas sempre retornando ao personagem focalizado principal, Otavinho. Desse modo, depois de em um breve parágrafo o foco narrativo ter de novo incidido sobre Noema (p. 22), no capítulo quinto ele ziguezagueia entre Otavinho e uma morena de passagem por Curitiba. No décimo capítulo, ele volta a se deter sobre Fernandinho e inclusive, em um átimo, ricocheteia sobre um personagem secundário (p. 38) no Rio de Janeiro. E após alcançar novamente Noema, agora de férias em Bariloche (p. 41), no desenlace da novela (p. 54-56) ele se concentra sobre um personagem que cresce muito no final, o misto de artista plástico e vagabundo Nelson Barbudo:

Nelson se espanta. Quase três horas! Foi-se a entrevista, o trabalho. A culpada é aquela mulher, que ele nem conhece. O que será que eu fiz com ela? Será que eu...
Chegando em casa, vai direto ao banheiro. Examina-se: o pássaro em repouso não mostra sinais de luta.

– Nem isso, porra!

Demora-se em casa, pensando o mundo. Quando sai, o luminoso do café antecipa-se à noite. A mais uma noite estúpida, noitada curitibana, triste e depressiva. Otavinho vem descendo a Rua XV com Elci e Iracê (p. 55-56).

Temos, então, em boa parte de *Tempo sujo*, uma focalização interna variável sobre cerca de oito personagens, mas cuja ênfase e maior duração recai preferencialmente sobre um deles – o protagonista, naturalmente. Todavia, essa focalização, associada a um narrador extra e heterodiegético, é entremeada por segmentos (de menor extensão, mas ainda assim expressivos, levando-se em conta a duração da novela) de focalização interna fixa com um narrador intra e homodiegético, o qual é, por sinal, o personagem sobre quem repousa o grosso da focalização nas seções anteriores. Quem conta a história? Otavinho e um outro narrador, mais este que aquele. Quem são os sujeitos da percepção? Otavinho e mais sete personagens, mais aquele que estes.

No entanto, ao encerrar-se a narrativa, há uma pista de que, no fundo, o narrador-outro é o narrador-eu: “Não adianta mudar, ele, o Nelson. Não adianta mudar, eu, Otavinho, personagem e narrador dessa história.” (p. 56) Então, com base nessa revelação final, preparada ao longo de toda a narrativa, as seções de narração heterodiegética não seriam mais do que um expediente retórico do narrador homodiegético: o *eu* finge-se de *outro*. Mas, então, como este narrador-personagem pode perscrutar e transcrever os pensamentos dos outros e descrever cenas e acontecimentos dos quais não tomou parte? Apesar do cunho documental, tudo é “ficção” em *Tempo sujo* – ou, pelo menos, tudo é ficcionalizado ou passível de sê-lo. Mais: uma obra escrita pela pena da galhofa é sempre mais permeável a infrações, desvios e paralepses. Assim, o documento, tornado ficção, é o melhor espelho de um tempo de infrações, conspurcado, sujo.

3.2.3 Cacos do Espelho

E por falar em espelho, *Tempo sujo* também é a história de um livro. Seus personagens, como já mencionamos, circulam em meio a uma série de referências culturais. “(...) conversa-se nas ruas sobre ‘Whitman, Rimbaud, Godard’ (p. 21),

garotas lêem Simone de Beauvoir (p. 34), citam-se Brecht e Mao Tsé-tung (p. 22).³⁸⁷ Artistas endógenos também são mencionados, como Dalton Trevisan (p. 51) e Sílvio Back (p. 54). Nos cafés da “Boca (nome comum a todos os terríveis cafés masculinos da João Pessoa)” (p. 35), ou nos “bares que entram madrugada a dentro – Okey, Triângulo, Mignon, Coimbra, Guarujá” (p. 50), “trava-se um demorado duelo, cujas armas são filmes, livros, ideologia, políticas” (p. 35). Nelson Barbudo, a começar pelo apodo, é a imagem típica do artista pobre, sobrevivendo às expensas dos amigos mais bem aquinhoados (p. 24). Fernandinho, por sua vez, “passa os dias e noites lendo na Biblioteca Pública” (p. 40). Desanima-se porque “mandou um conto para a página literária do *Estado* e não o viu publicado” (p. 53). E em meio a todo esse fogareiro de vaidades intelectuais, Otavinho anuncia:

– Vou escrever um livro...

Fernandinho e Bueno procuram mostrar interesse. É que os artistas da avenida estão sempre fazendo coisas geniais, filmes, livros, de modo que tais notícias não surpreendem ninguém. Muito menos os amigos mais próximos.

– Romance, sim. Sobre esse tempo de merda que a gente vive. Romance sem genialidade, sem frescura, sem porra nenhuma (p. 22).

Mais adiante, Otavinho, agora investido das funções de narrador, nos transmite novo informe sobre o livro: “É só o que eu posso fazer. E escrever este livrinho; depois, economizar dinheiro, custear uma pequena edição e usar da tolerância dos amigos e dos poucos leitores que não têm nada mais útil a fazer com o tempo” (p. 33; grifo nosso). Aos poucos, na sua roda de amigos, aumenta o interesse (e a preocupação) pelo livro:

– Escuta, você vai botar toda essa palhaçada no livro?

– E por que não? Há algum outro assunto mais sério que a gente converse?

– Quero ver quem vai ler isso...

– Você vai, que eu sei (p. 40).

No quinto capítulo, temos acesso ao que seria um trecho do livro. Sem aspas, sem grifo, sem nenhum outro sinal demarcador, salvo a mudança da terceira para a primeira pessoa, deparamo-nos com um texto cujo destinatário – uma narratária intradieética – é a vizinha do apartamento ao lado:

³⁸⁷ WINCK, op. cit., p. 3.

Você, como já disse, vive no seu recolhimento cristão, entre pai e mãe cristãos, cachorrinhos de veludo e mártires barrocos. Eu, do meu lado, vivo só: sou freqüentado por amigos ruidosos e às vezes me pergunto quantos puta-que-o-pariu você já escutou, ditos por mim, e que venceram o inútil pinho de nossas portas (p. 45).

Mais tarde, em uma visita, Nelson Barbudo se debruça sobre o papel datilografado na máquina de escrever e pergunta: “Tá escrevendo carta pra vizinha?” (p. 46). Otavinho responde: “Que carta, seu? Isso aí é o romance” (p. 46).

O livro, antes mesmo de publicado, é notícia, gera controvérsias, comentários:

Otavinho continua a escrever. Sobre o seu tempo. Contou para Alahyl, que gostou da idéia:
– Se você não tiver dinheiro para a edição, a gente faz uma vaca. Mas não se esqueça de botar meu nome, tá?

O Aramis foi mais longe: noticiou em jornal, embora não tivesse acreditado muito no tal romance do Otavinho.

(...)

Bueno é um sujeito ponderado, apesar da idade:

- Esse negócio de você botar o nome verdadeiro dos caras vai dar galho.
- Por quê? Tem alguma coisa aqui que não corresponda realmente ao que nós fazemos?
- Tá certo. Mas vê se tira o meu, pelo menos (p. 51).

Os níveis narrativos vacilam, se misturam: Otavinho, personagem de *Tempo sujo*, está escrevendo um livro cujos personagens hipodiegéticos são seus amigos intradiegéticos. Não sabemos o nome do livro, apenas que escreve sobre o seu tempo, “esse tempo de merda que a gente vive” (p. 22), “tempo de fezes e traição” (p. 9), “tempo de fome, de sangue, de lixos” (p. 33), “tempo absurdo, americocêntrico, *sujo*”. (p. 56; grifo nosso). E Otavinho, personagem dessa história, também é narrador, a história que lemos é a história que ele conta e a história que ele vive. As fronteiras se esgarçam não só entre as vozes mas também entre os níveis narrativos: as paredes já não são mais sólidas, o piso liquefaz-se, o real se fragmenta, a ficção se faz em cacos.

Com efeito, nesse “tempo de homens partidos”, para citar o verso de outro poema de Drummond, as vozes da narrativa snegiana revelam-se também partidas, fraturadas, centrífugas. Entre os ecos de um mundo em estilhaços e os anseios pelo dia que há de vir, essa incoerência discursiva de *Tempo sujo* nada mais é que o reflexo de uma incoerência mais profunda: “E assim vamos nós, diante de nosso tempo. (...) Resta-nos apenas a consciência. Consciência de homem dividido,

fragmentado, fazendo da incoerência de seu tempo a sua própria incoerência” (p. 56).

3.3 COMO EU SE FIZ POR SI MESMO: O JOGO DO TEMPO E O TRIUNFO DO DISCURSO

Como eu se fiz por si mesmo é a obra de maior fôlego de Jamil Snege. Não que um livro com 274 páginas, 27 linhas por página, tipo grande, amplos espaços em branco entre os capítulos, seja particularmente longo. Mas se o compararmos aos seus outros livros, destaca-se por ser, de longe, o de maior extensão. Só isso já seria suficiente para impor uma atenção especial. Mais: alguns críticos o consideram a sua obra de maior relevância. Miguel Sanches Neto aponta essas “memórias travessas” como o sinal de sua “maturidade”, depois confirmada por *Viver é prejudicial à saúde*.³⁸⁸ Para Ricardo Sabbag, esse “romance autobiográfico” é, “entre seus livros, o mais conhecido.”³⁸⁹ Chegou a ser apodado, em uma entrevista publicada postumamente, como “clássico snegiano”.³⁹⁰ Eis a razão por que se deter mais acuradamente sobre esse *romance*.

3.3.1 Memória e Ficção: o Encontro das Águas

Aliás, a questão classificatória, ainda mais que em *Tempo sujo*, é a primeira a saltar à vista. Evidentemente, não se trata, estritamente falando, de *ficção* – palavra que estamos tentando contornar desde o início (não fosse por esse livro, no subtítulo deste trabalho poderia constar perfeitamente “narrativa ficcional” ou “ficção narrativa” no lugar de “obra”). Miguel Sanches Neto, outro autor de memórias precoces, chama a esse livro de “memórias travessas”, como vimos, e Ricardo Sabbag, “romance autobiográfico”. Fábio Campana, por sua vez, na última entrevista concedida pelo autor, assinala que *Como eu se fiz por si mesmo* não é necessariamente um texto como pede a estrutura do romance, sendo mais como “um conjunto de textos menores, produzidos como contos, crônicas,”³⁹¹ problema a que iremos retornar

³⁸⁸ NETO, Miguel Sanches. Refazendo o gasto giro do amor. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 24 ago. 1998. Caderno G. p. 4, coluna 1.

³⁸⁹ SNEGE, *À espera do mar redondo...*, p. 9.

³⁹⁰ SNEGE, *A turca dos peitos caídos...*, p. 11.

³⁹¹ SNEGE, Jamil. *Entre o jardim e a tempestade*, op. cit. p. 173.

mais adiante. No entanto, na mesma entrevista, Jamil alude ao crítico André Seffrin, que teria afirmado que *Como eu se fiz por si mesmo* é finalmente o romance que ele teria prometido em *Tempo sujo*.³⁹² O livro, em si, como “objeto”, não traz nenhum grande esclarecimento. Não há na ficha catalográfica nenhuma indicação de gênero, salvo a indicação “literatura brasileira” e “literatura paranaense” – o que, convenhamos, já é um auxílio. Todavia, sabemos o quanto as classificações bibliográficas podem ser enganosas. Nas orelhas – outro *paratexto* importante para programar a leitura do livro³⁹³ –, encontramos a expressão “memórias irreverentes”, logo seguidas, porém, de “pretensa autobiografia”. Mas Fábio Campana, o autor do texto, amigo, editor e “personagem” de Jamil, também é suspeito: comumente, no mercado editorial – hoje mero apêndice da indústria cultural –, romances são mais vendáveis que biografias (a não ser quando estas tratam de celebridades).³⁹⁴

Todavia, a confusão – romance ou autobiografia? – tem sua razão de ser: não apenas nas particularidades do livro de Snege, que se enquadram na teoria do “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune,³⁹⁵ mas também na própria gênese histórica do romance como gênero. Tanto para Lukács quanto para Bakhtin – dois dos maiores teorizadores do romance do século XX, que, de resto, em muitos outros aspectos divergiam –, o romance moderno tem como uma de suas origens o gênero (auto)biográfico. Para o filósofo húngaro, a forma exterior do romance – que “é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente”³⁹⁶ – “é essencialmente biográfica”.³⁹⁷ Para o pensador russo, o gênero (auto)biográfico está no segundo estágio da escala por ele esboçada da emancipação estético-axiológica do herói em relação ao autor, isto é, entre o auto-

³⁹² Id.

³⁹³ Eis outro termo cunhado por Genette, o qual “aprofunda em sua obra *Seuils*, [e que] designa relações do texto com o extratexto do próprio livro: títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, notas, epígrafes, ilustrações, capa, sobre-capa e também o pré-texto’ (rascunhos, esboços...)” REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 156.

³⁹⁴ Miguel Sanches Neto, como já mencionamos, outro autor de uma autobiografia (esta ainda mais “precoce”, dada a sua idade ao publicá-la), em artigo defendeu firmemente a idéia de tratar-se, o seu livro de memórias, de um romance: *Quem escreve o romance?* Disponível em: <<http://www.migelsanches.com.br/v1textos.php>>. Acesso em: 8 nov. 2006.

³⁹⁵ Segundo Lejeune, o pacto autobiográfico se estabelece, entre autor e leitor, quando este percebe uma identidade, sobretudo pelo uso do mesmo nome, entre aquele e o narrador em primeira pessoa (ou melhor, autodiegético, para nos servirmos da nomenclatura de Genette) de uma determinada narrativa. Cf. LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

³⁹⁶ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000. p. 55.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 77.

informe-confissão da Antiguidade tardia e o romance polifônico dostoiveskiano, encontrando-se logo depois daquele.³⁹⁸ Portanto, não é estranho que em alguns momentos do longo desenvolvimento desses dois gêneros, cada qual em busca de sua autonomia e de seus próprios códigos, não raro os dois novamente se encontrassem e imbricassem, e o clássico proustiano *À la recherche du temps perdu* é apenas uma amostra do quanto o influxo da autobiografia como gênero textual pode ser proveitoso para a renovação romanesca. *Como eu se fiz por si mesmo*, misto de *mímesis* e *poesis*, memória e construção, encontra-se precisamente nesse profícuo estuário, para onde também, embaralhando ainda mais as classificações acadêmicas, confluem as águas de outros afluentes – considerados ainda menos “nobres” que a autobiografia – como o texto publicitário, o jornalístico e o dos currículos profissionais, como veremos.

Com se sabe, o romance, gênero de ascendência “plebéia”, não contemplado nos grandes manuais de poética até os albores da modernidade, é por natureza híbrido, capaz de absorver e incorporar em sua tessitura as mais diversas vozes e discursos, tanto os mais “elevados”, como os da epopéia, do drama, da historiografia, do ensaio, quanto os mais “baixos”, como os do gênero epistolar, do diário íntimo, das farsas, dos contos folclóricos, além de discursos oriundos das festas, da praça, da rua – e, hoje, do cinema, da televisão, da publicidade, da internet. Todavia, narratologicamente, como vimos, é indiferente analisar um discurso historiográfico ou um discurso romanesco, sendo suficiente para a narratologia tratar-se de *um discurso que se serve de elementos narrativos*.³⁹⁹

3.3.2 O Rio da Vida e os Fios da Memória

A um primeiro olhar, *Como eu se fiz por si mesmo* é uma narrativa linear. Começa – como, aliás, boa parte das biografias e autobiografias – com o relato do

³⁹⁸ BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: _____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 1-192. _____. O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 3-45.

³⁹⁹ Com efeito, mesmo os gêneros literários estritamente narrativos, como o romance e a novela, tomam emprestados discursos não narrativos, como por exemplo a inserção, em epígrafes ou no próprio corpo discursivo, de outros gêneros como os discursos poemático, dissertativo, etc.

nascimento do autor/narrador/protagonista, no primeiro capítulo (p. 7),⁴⁰⁰ e se encerra – como as autobiografias, as quais, ao contrário das biografias, não costumam ser póstumas – com a chegada do fio narrativo ao presente do autor, isto é, quando o tempo da narrativa se encontra com o tempo da narração. Entre uma e outra ponta assistimos ao desenvolvimento do herói, de uma infância simples em uma Curitiba ainda bastante rural até uma maturidade desencantada, autocorrosiva, com tons ora elegíacos, ora cínicos. Os percalços para se fazer na vida, os desencontros erótico-afetivos (embora sobre este ponto o narrador reserve-se uma prudente distância), os companheiros de boemia, o interesse pela literatura, a carreira publicitária – tudo isso nos aponta para um *bildungsroman* (como ele mesmo diz, não sem ironia, à página 121), isto é, a história da formação de um homem, na verdade mais a história de sua *deformação*, de sua solidão invencível (pois, em um romance onde nomes próprios são enumerados às dúzias, ele *se fez por si mesmo*, isto é, sozinho), de seu malogro existencial escancarado na última sentença do romance. É entre esses dois tempos, o da narrativa e o da narração, que se dá essa (de)formação, da qual iremos nos aproximar *formalmente*, escarafunchando por trás da carnadura diegética os recursos narrativos que servem de suporte/estilhaços dessa construção/soçobramento.⁴⁰¹

Esse tempo da narração, o tempo em que se enuncia a narrativa, revela-se com mais frequência nas narrativas homodiegéticas, aquelas nas quais o narrador está presente como personagem, conforme acompanhamos, e sobretudo nas narrativas autodiegéticas, um subgrupo daquelas, nas quais o narrador não só é personagem como este personagem é o protagonista da história. É nesta categoria que se enquadram os diários íntimos, as cartas, as autobiografias e os romances memoriais. Ao contrário dos diários e das cartas (e das narrativas que se servem do expediente destes gêneros), onde o tempo da narrativa e o tempo da narração se encontram relativamente próximos, nas autobiografias e romances de memórias (ainda que “inventadas”) o tempo da narração e o tempo da narrativa estão, a

⁴⁰⁰ Para evitar, novamente, um excesso de notas de rodapé, a partir de agora, neste capítulo, quando citarmos esse livro, mencionaremos apenas o(s) número(s) da(s) página(s) referidas, entre parênteses, no corpo mesmo do texto. *Tempo sujo* volta a ser citado em rodapé.

⁴⁰¹ Para quem quiser uma abordagem temática desse romance remeto para MACHINSKI, Júlio Bernardo. *Como ele se fez por si mesmo: Jamil Snege*. Florianópolis, 2005. 144 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina. Sobre tudo as p. 87-142.

princípio, relativamente distanciados,⁴⁰² e somente com o avanço da história eles se aproximam gradativamente, algumas vezes chegando ao ponto de fusão. Todavia, essa distância não impede irrupções, aqui e ali, do tempo da narração no discurso narrativo.

Em *Como eu se fiz por si mesmo*, narrativa onde o narrador não faz a menor questão de ocultar os vestígios temporais do ato enunciativo, as marcas da narração se evidenciam a todo momento, desde o início. O leitor está sempre consciente de que, se por um lado está diante da *história de uma vida*, conforme se presume do pacto autobiográfico, essa vida por sua vez é mediada e refratada por signos lingüísticos e narrativos, os quais, longe de serem dissimulados segundo a ideologia da transparência realista,⁴⁰³ são, em alguns instantes, escancarados. Eis o *incipit* do livro:

Nasci antes os pés, enforcado pelo cordão umbilical. Uma santa tesoura, manejada por minha avó, libertou o quase defuntinho. Roxo foi minha cor inaugural. Uma noite gelada de julho acolheu meu primeiro e desesperado vagido. *De lá para cá*, tenho convivido sem problemas com tesouras e geadas. Mas, certas noites, ainda ouço aquele meu grito – notadamente no inverno (p. 7, grifo nosso).

As quatro primeiras frases se referem ao tempo da narrativa – o nascimento “aziago” do herói; as duas últimas, ao tempo transcorrido *de lá para cá*, e este “cá” é o tempo da narração, aproximadamente 40 anos depois daquela noite de julho, como se depreenderá do restante da narrativa.

No entanto, no segundo capítulo assistimos a um abrupto salto temporal de 20 anos: “A primeira vez que tomei contato com a propaganda foi na J. Walter Thompson, Rio, 1960.” (p. 8.) Depois de uma breve descrição da agência, com direito a um *close* nas “receptionistas cariocas, [que] com uma parca dieta de duas ou três horas de sol nos finais de semana, conseguem ter as coxas mais

⁴⁰² “A coincidência pessoal ‘na vida’ da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não elimina a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico.” BAKHTIN, Mikhail. *O autor e a personagem...*, p. 139.

⁴⁰³ “A repugnância de mostrar seus códigos marca a sociedade burguesa e a cultura de massa que dela se originou: a uma e a outra, são necessários signos que não pareçam signos.” BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. p. 24. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 19-60. Eis como Terry Eagleton (*Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 187) sintetiza essa concepção barthesiana: “(...) o signo realista ou representacional é, para Barthes, essencialmente doentio. Ele apaga sua própria condição de signo para alimentar a ilusão de que estamos percebendo a realidade sem a sua intervenção.”

bronzeadas da propaganda brasileira” (p. 8), e de nos informar que era pára-quedista militar, o narrador dá outro salto no tempo, dessa vez para trás: “Mas antes de entrar nesse labirinto de espantos que era o Rio de Janeiro, você, desfrutável leitor, está convidado a acompanhar um garoto de treze anos à praça Tiradentes, em Curitiba, para o seu primeiro dia de trabalho.” (p. 9) Portanto, segundo a imbricada nomenclatura de Genette, estamos diante de uma *analepse interna homodiegética completiva*. *Analepse* porque, como vimos, em relação à narrativa primária – a cena na J. Thompson – é uma retrospectção temporal, aliás bastante visível, sem que em nenhum momento o narrador tenha tentado ocultar os sinais da brusca alteração. *Interna* porque diz respeito ao tempo compreendido na narrativa, isto é, entre a gelada noite de julho, quando se iniciam narrativa e história, e a extensão de tempo em que se perfaz o ato narracional, o “presente contínuo” da narração. *Homodiegética* porque se refere a um fio narrativo – a história do protagonista – da história “principal”. E *completiva* porque visa a “completar” uma lacuna, a elipse temporal – ou melhor, parte dela – entre o primeiro e o segundo capítulo.

Mas se pensamos que a narrativa, a partir daí, vai seguir o seu curso “normal”, isto é, retomar a história a partir dos 13 anos do protagonista, estamos enganados. No capítulo seguinte, ainda que no começo nos deparemos com uma notação de leve progressão temporal – “alguns dias depois” (p. 14) –, ocorre novo salto retrospectivo, esse agora por meio de uma transição mais suave. Por alusão ao “falado campo dos padres, nos fundos da igreja do Coração de Maria” (p. 16), o narrador nos transporta aos seus “seis ou sete anos”, pois, diz ele, “era ali que nos preparavam para a primeira comunhão” (p. 17). A *analepse* retrocede mais um pouco quando ele revela que aos seis anos decidiu se casar (p. 18). Firmada aí, a narrativa terciária (pois esta *analepse* já é uma narrativa desenvolvida a partir da narrativa secundária anterior, ele aos 13 anos) prossegue por três páginas até o fim do capítulo.

No capítulo seguinte, novo salto, ou melhor, *saltos*, desta vez para frente. São sete *closets* (o oitavo é uma digressão a título de conclusão da seção), extremamente sintéticos, sobre vários acontecimentos na vida do narrador relacionados aos problemas decorrentes da perda dos dentes da frente: “Close de um garoto de oito anos. Ele tem a boca cheia de sangue. Lábios, gengivas – massa

informe. Os dentes soltos, pendurados, mexem-se quando ele chora” (p. 23). O segundo *close* ainda traz a marcação temporal – “um adolescente de catorze anos” (p. 14) – mas os outros não, apenas inferimos tratar-se de cenas posteriores à última. Teríamos então chegado ao fim da analepse aberta ao final do segundo capítulo? Não, ainda não. No capítulo que se segue, o sexto, assistimos ao primeiro encontro do protagonista curitibano com o mar e, concomitantemente, com o fim da infância (cf. p. 31), de modo que os últimos *closes* do capítulo anterior, que denotam uma idade posterior, são prolépticos. No sétimo capítulo irrompem, por sua vez, os temas da adolescência – masturbação, os primeiros trabalhos – que presumimos posteriores aos já abordados no capítulo quatro, quando se abria a analepse secundária do protagonista aos 13 anos. No entanto, ao final do capítulo, topamos com uma prolepse: a morte do pai (p. 39), o qual, entretanto, ainda apareceria, “vivo”, em muitos capítulos.

A partir daí, a narrativa avança de forma mais ou menos linear. No capítulo oito, ficamos sabendo que o protagonista conta 16 anos (p. 42); no 11, ele já atingiu a maioridade: “Você já teve dezoito anos, cara? / É foda a gente ter dezoito anos.” (p. 61). Então, na metade do capítulo 14, o fio narrativo pendente sem solução desde o segundo capítulo se encontra com o fio narrativo da analepse desenvolvida a partir daí. “Chego então na J. Walter Thompson, na avenida Getúlio Vargas. Há mulheres, montes de mulheres. Coxudas, perfumadas, lânguidas.” (p. 84) Portanto, se até agora vínhamos acompanhando uma analepse completiva, com o objetivo de *completar* as informações do transcurso temporal elididas entre o primeiro e o segundo capítulo, agora deparamo-nos com uma analepse repetitiva, na qual algumas informações já transmitidas são *repetidas*.⁴⁰⁴

De modo geral, temos a *impressão* de que nessa primeira parte do romance – quase um terço de sua extensão total – estamos diante de uma narrativa que avança com dificuldade, como em ziguezague, em que não poucos capítulos não passam de agrupamentos temáticos,⁴⁰⁵ muitos dos quais nebulosos

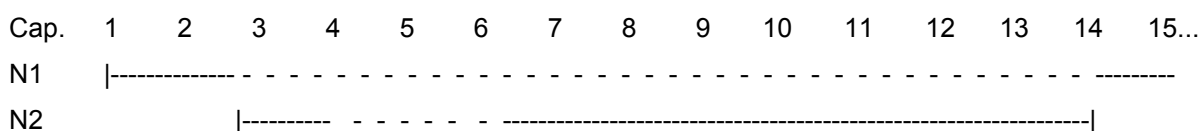
⁴⁰⁴ Isso não implica, de maneira alguma, um juízo de valor negativo: devido às limitações da memória do leitor, não há prosa de ficção de longa extensão sem algum grau de redundância. Cf. GENETTE, *Nuevo discurso...*, p. 21-22.

⁴⁰⁵ Este é um recurso amiúde usado no discurso historiográfico e no romance autobiográfico, denominado de *silepse* por Genette. “A silepse temática [que pode ser geográfica, histórica, etc.] comanda no romance clássico, ‘de gavetas’, numerosas inserções de ‘histórias’, justificadas por relações de analogia ou de contraste.” GENETTE, *Discurso da narrativa...*, n. 129, p. 83.

temporalmente.⁴⁰⁶ Aliás, ao longo do livro, não serão poucos os capítulos desprovidos de qualquer índice temporal externo, dificultando ou mesmo tornando totalmente hipotética sua datação na ordem cronológica da história. De uma maneira esquemática, podemos resumir da seguinte forma a sucessão temporal dos capítulos iniciais de *Como eu se fiz por si mesmo*:⁴⁰⁷

CAPÍTULO	1	2	3	4	5	6	7	8	9-10	11	12-13	14
IDADE DO PROTAGONISTA	0	20	13	6-7	8-18	13-14	14-15	16	16-18	18	18-19	20

Como se percebe a uma simples olhada dessa sinopse, no capítulo 3 (na verdade, no final do capítulo 2) se inicia um grande segmento analéptico de segundo grau, que se prolonga até o capítulo 14. Dentro desse segmento, abre-se um outro, de teor terciário, que se inicia no capítulo 4 e termina no seis. O capítulo 5 não seria mais que uma exceção, uma espécie de prolepse interna homodiegética, funcionando como um anúncio – os problemas oriundos dos dentes quebrados – da “inviabilidade existencial” do herói.⁴⁰⁸ Simplificando ainda mais o esquema anterior, podemos estabelecer o seguinte quadro, onde N1 é a narrativa primária, N2 a secundária e N3 a de terceiro grau, e a linha pontilhada mais espaçada é onde a narrativa anterior se interrompe, permanecendo suspensa, para dar vez ao segmento narrativo derivado:



⁴⁰⁶ Alguns exemplos: os capítulos 22, 25, 26, 27, 30, 33, 37, 38, 43, 44. É possível, com base em alguns indícios, entre os quais o tema e a ordem do capítulo no todo da narrativa, inferir a sua efetiva inserção no fio temporal da história. Assim, quanto ao último capítulo citado, pelo assunto (uma conversa póstuma com o pai) e pela posição (perto do final da narrativa) pode-se presumir tratar-se de um acontecimento tardio no transcurso temporal compreendido pela narrativa.

⁴⁰⁷ Os números grifados, no quadro referente à idade do protagonista, são inferências nossas, a partir da diegese dos referidos capítulos.

⁴⁰⁸ Como em seguida o confirmaria o narrador com a lista de suas negativas no capítulo nove (p. 49-50).

N3

|-----|

Se a uma primeira vista, como falamos, *Como eu se fiz por si mesmo* se afigura ao leitor como um texto linear, em um segundo olhar essa impressão inicial se desfaz, dando lugar à idéia de que estamos diante de uma narrativa sinuosa, quase hesitante. Mas não caótica: há uma *ordem* no vaivém da memória snegiana, como o último quadro mostra. Se não há estantes, prateleiras, há gavetas na memória narrativa, ainda que uma dentro da outra.

Há uma pergunta que se deve fazer para fechar esta análise da ordem temporal – que está longe de se pretender exaustiva – dos primeiros 15 capítulos do romance de Jamil Snege: qual é o conteúdo temático enfeixado nessa seção? Por força da imagem da filial carioca da grande agência de propaganda norte-americana, somos introduzidos de chofre no universo publicitário, o grande horizonte, no sentido bakhtiniano,⁴⁰⁹ do protagonista em sua aventura de *se fazer a si mesmo*, ainda que o narrador nos advirta já de início: “Não, não, não fiz carreira na J. Walter Thompson. Não fiz nem estágio. (...) Portanto, incauto leitor, se você quer alguma coisa sobre propaganda, você está lendo o livro errado” (p. 8).⁴¹⁰ E o universo da publicidade, por associação de idéias, leva ao agrupamento temático *trabalho*. Daí que no capítulo 3 somos levados ao primeiro emprego do protagonista. Ainda que outros assuntos compareçam, como o mar, as festas, o futebol, o enfoque laboral predomina e, embora também não seja aí que vejamos o herói ensaiar seus primeiros passos na propaganda, a imagem da agência abrindo e fechando o corte analéptico é significativa. Outro eixo temático é o Rio de Janeiro, que também está presente nas pontas desse segmento narrativo secundário. No capítulo 15, ao final dessa analepse, o protagonista está de volta a Curitiba, de onde não sairia mais.

Todavia, antes de retornarmos ao fluxo da história desse curitibano de regresso a sua cidade, a narrativa snegiana nos apronta outras das suas brincadeiras estilístico-temporais. No capítulo 16 somos introduzidos em uma estranha prolepse – na verdade, uma antecipação *imaginária* da “vida que podia ter sido e que não foi”, caso o protagonista tivesse permanecido no Rio. Relatado em

⁴⁰⁹ “É possível uma dupla combinação do narrador com o homem: de dentro deste, como horizonte, e de fora, como ambiente.” BAKHTIN, op. cit., p. 88.

⁴¹⁰ A despeito dessa advertência, o assunto “propaganda” perpassará boa parte das páginas de *Como eu se fiz por si mesmo*.

narração simultânea, na verdade um presente histórico, autodiegeticamente, como (quase) todo o livro,⁴¹¹ esse capítulo principia com um discurso transposto no qual – ficamos sabendo depois – se sumaria o teor de uma *sui generis* conversa “psicanalítica” com um inusitado personagem:

Não sei se seria a Rainha de Bagdá ou uma camponesa romena. Ou uma francesinha que apenas entrevi e que passava férias em Florença. Ou ainda uma moça de calendário, mais velha do que eu, olhos repuxados, e que guardei em adoração até ficar mais velho que ela. Ou, por último, uma estranha mulher que localizei numa foto de uma cidade que jamais conheci e que vi publicada na Folha de S. Paulo. Não sei com qual delas. Só sei que eu havia marcado um encontro com essa mulher e ela deveria me entregar um objeto (p. 93).

Depois, em discurso relatado, entram as falas do diálogo, caracterizando a narrativa cênica, entremeadas de trechos de discurso relatado – ou imediato? – do narrador/protagonista:

– Que objeto era esse? – pergunta o Outro.
 – Uma chave – respondo.
 – É evidente o simbolismo – ele conclui, professoral. – E o que você faria com essa chave? Penso um pouco antes de responder. O Outro tem um ar de superioridade intelectual que me irrita (p. 93).

Somente duas páginas depois é revelada a identidade do Outro.

Levanto-me da cadeira e paro ao lado dele. Lá está o mar, e eu estou aqui. Mas o mar não exerce sobre mim o efeito que exerce sobre o Outro. O mar não me acalma. Porque eu não estou aqui. Eu voltei para Curitiba. O Outro é quem eu teria sido se não voltasse. Por isso está mais gordo, um pouco mais velho que eu (p. 95).

Logo a seguir, essa prolepse imaginária se extingue e retornamos, junto com o protagonista, à Curitiba provinciana dos primeiros anos da década de 1960.⁴¹²

⁴¹¹ Como vimos a respeito de *Tempo sujo*, Jamil não se preocupa tanto com as “coerências” de modo e voz. Em *Como eu se fiz por si mesmo* ocorrem também paralepses, e ainda mais visíveis, já que um narrador autodiegético não teria condições de descrever cenas de que não participou (capítulo 35) e sobretudo pensamentos de outros personagens (cap. 37).

⁴¹² Essa não é a única prolepse “hipotética” do livro: no capítulo 8 há outra, na qual o narrador, trabalhando no serviço de engenharia do Exército, especula como teria sido a sua vida se tivesse seguido carreira militar: “Eu estava com dezesseis anos, logo faria o serviço militar, como estava lá dentro, lá continuaria, seria promovido a cabo, depois a terceiro-sargento, segundo, primeiro, me casaria, um dos oficiais seria meu padrinho, eu na prancheta projetando um depósito de munição e a notícia de que nasceria meu primeiro filho, eu no hospital, eu novamente na prancheta tratado com consideração pelos oficiais, minha mulher engordando exageradamente, eu promovido a sub-tenente, meu primeiro filho completando dezesseis anos, eu arrumando um emprego para ele, eu pagando montepio, eu me reformando no posto de 1º tenente ou capitão, eu tirando uma fotografia com as

Podemos pressupor, então, que a partir daí a narrativa seguirá o seu curso cronológico? Nada mais equivocado. Se do capítulo 15 ao 22 o discurso acompanha sem grandes inversões o fluxo temporal da história – e também aqui o eixo é laboral – no capítulo 23 nos deparamos com outra analepse, e desta vez com uma analepse externa.

No capítulo 12 o narrador/protagonista já nos havia avisado que começara a escrever (p. 66), – a princípio uma coluna social no jornal *O Dia*, a qual enchia “de tolas amenidades” (p.67). A partir daí, entre os primeiros êxitos e fracassos de sua carreira profissional, da qual o narrador faz questão de frisar os últimos,⁴¹³ somos aos poucos introduzidos em outro universo, outro horizonte, funcionando como contraponto ao anterior: o universo literário. Por intermédio de um colega de redação, o protagonista é iniciado na leitura de obras de maior envergadura intelectual. Diz ele:

Aurélio, inclusive, insinuou-me na leitura de alguns textos filosóficos, uns livrões parrudos assinados por Will Durant e com os quais tresnoitei minhas dúvidas e ansiedades. Foram noites de leitura febril, terminadas ao sol da manhã no jardim. Eu estava ávido de saber, lia tudo o que aparecia pela frente (p.68-69).

Seu pendor boêmio também se manifesta desde cedo. Com um grupo de amigos, perambula de boteco em boteco, pelas frias madrugadas da cidade. Entre os companheiros de então estava Moacyr Pereira, cuja morte viria a ser “um golpe rude, letal (...). Moacyr queria viver de literatura e considerava a função de redator na S. J. de Mello apenas um incidente passageiro” (p.114).⁴¹⁴

Esse amigo publicou apenas dois contos em livro, em uma antologia – *Contos de repente*, de 1965 – da qual Jamil Sene seria não somente editor, junto com mais dois colegas, como participante. Como Moacyr, o herói sonha então com uma carreira literária:

ambicionadas estrelas no ombro, eu indo para casa, eu casando uma filha (...), minha mulher jamais emagrecendo, só eu e ela em casa usando e abusando da assistência médica vitalícia, da pensão vitalícia, do tédio vitalício, da morte vitalícia (...)” (p. 42-43). Em *Tempo sujo*, p. 45, também encontramos uma prolepse imaginária.

⁴¹³ “Tenho um trunfo absoluto em minha vida: nunca precisei fazer força para deixar um emprego. Os caras sempre me despediam antes” (p. 106).

⁴¹⁴ Um Moacyr suicida e aficionado por literatura também aparece em *Tempo sujo*, op. cit., p. 49-50. Aliás, muitos personagens e lugares de *Tempo sujo* (como o bar Okey) retornam nesse romance, com os mesmos nomes ou não.

Ah, o terrível vício literário. Sempre consumindo mais dinheiro do que conseguiríamos ganhar. Mas havia a forte convicção de que o nosso destino era aquele – escrever, publicar, ser traduzido para várias línguas. (...) Mas isso não tardaria. *Contos de repente* corria o mundo. A febre da letra impressa impregnava nossos ossos. Era uma clara e anunciada predestinação – como escapar?

A confirmação veio logo depois: ganhei o primeiro lugar num concurso universitário de contos (p. 120).

Além disso, as experiências amorosas se fundem às literárias: “tenho uma namorada que também adora livros – e é entre livros que exercemos nossos decúbitos, a cama dividida com Clarice Lispector, Carlos Heitor Cony, Guimarães Rosa” (p.120-121).

Por conta disso – seus primeiros vôos literários –, o narrador se vê obrigado a introduzir uma outra retrospectiva. Se já estávamos em meados da década de 1960, recuamos abruptamente para a infância do personagem, aos seus quatro anos, período até então elidido na narrativa. A motivação é desvelar a origem do “fascínio pela letra impressa” (p. 124). Nessa perquirição, o leitor é levado pela mão do narrador a domínios temporais externos aos compreendidos pela extensão diegética da narrativa primária, que podemos, por dados intra e extra-textuais, subsumir entre 1939, nascimento do autor/protagonista, e princípios da década de 1980, época a que se estende o tempo da narração, como se verá mais tarde. Somos transportados, primeiramente, à história de seus avós maternos (se final do século XIX ou início do XX não é possível precisar apenas com os elementos intrínsecos ao discurso narrativo):

Sou neto de imigrantes (...). Do lado de minha mãe, um avô anarquista, construtor de pontes e altos muros; uma avó de origem camponesa, versada em generalidades domésticas e ávida leitora de folhetins. Saíram de sua pátria para Buenos Aires e de lá vieram para Curitiba com o primeiro filho nos braços. Aqui tiveram mais dez, aqui foram enterrados seus ossos (p. 124).

Eis uma anacronia de *alcance* e *amplitude* significativamente extensos, que começa *externa*, muito antes da “noite gelada de julho” do *incipit*, e termina *interna*, em algum momento impreciso entre 1939 (na verdade mais) e o decênio de 1980. Logo, segundo a terminologia genettiana, é uma analepse mista, e *completiva*, pois visa a completar informações não fornecidas anteriormente. Em seguida, nesse mesmo capítulo, assistimos ao pequeno Jamil, de quatro anos, servindo de condutor ao seu “rebelde avô Isidoro” (p.125), cujos vestígios de suas convicções anarquistas

eram as escapadelas que dava com o neto “pelas ruas de terra, tropeçando nos sulcos endurecidos que as rodas abriam quando chovia” (p. 124). Objeto de uma analepse paralela é o seu avô paterno, “Riskalka, um sírio de Homs,” de quem o narrador herdou toda sua “inaptidão para o lado comercial da existência” (p. 126). Essa retrospectiva, todavia, tem um alcance e uma amplitude bem menores que a anterior.

No entanto, essas analepses referentes aos seus avôs se encontram engastadas dentro de uma outra, esta evidentemente interna, embora completiva, como já adiantamos: o despertar embrionário da vocação literária: “*Meu fascínio pela letra impressa*, dizia, deve ter surgido nessa mesma casa em cujo portão meu avô Isidoro assestava sua cegueira” (p. 127).⁴¹⁵ O pai do protagonista – que “deixou sua inteligência vagar sem destino, colhendo aqui e ali algum conhecimento: livros religiosos, Seleções do Reader’s Digest, revista Eu Tudo” (p. 129) – montara em um galpão dos fundos uma pequena gráfica, onde, em um prelo manual, imprimia cartões de visita e um ou outro livro. O protagonista recorda:

Eu ficava por ali, a brincar com calços de madeira e aparas de cartolina, e foi ali que experimentei minha primeira sintaxe de espantos – como é que aqueles pedacinhos de ferro, alinhados um ao lado do outro, podiam desenhar no papel umas cobrinhas que as pessoas olhavam, olhavam, e sorriam satisfeitas?” (p. 128).

Além disso, ele lembra que o pai

Ganhava vez por outra um livro de assunto veterinário ou militar, impresso por ele próprio, com a dedicatória do autor. Quando cresci um pouco mais, não ainda para ler livros, meu pai os comprava para mim – o que lhe dava oportunidade de se entregar a um luxo que a si próprio negava. Assim, bem antes de rastrear com segurança uma linha impressa, extraindo-lhe o mágico e oculto sentido, eu já era dono de uma coleção de histórias de aventuras cuja sinopse, prazerosamente, meu pai me transmitia (p. 129).

Todavia, toda esta “ampla” analepse, ampla em seu alcance e em sua amplitude, estende-se pelo exíguo espaço de seis páginas no discurso narrativo, que é a extensão do capítulo 23. O breve capítulo que se segue, entretanto, ao invés de nos devolver ao tempo da história que se desenrolava no capítulo 21 (já que o 22

⁴¹⁵ Grifamos a expressão já citada na abertura do capítulo, retomada aqui em uma costura das duas pontas dessa narrativa analéptica secundária, entremeada, por sua vez, por outras duas de terceiro grau, evidentemente para situar na diegese a figura de seu avô Isidoro e por extensão a de todos os seus avôs.

não apresenta datação nenhuma), 1965/1966 (cf. p. 120: “excursões para a Copa do Mundo”), permanece nesse período mítico da infância: “Essa paisagem pobre, esquemática, proporcionou algumas das visões mais fascinantes da minha infância” (p.133). Somos lançados de volta ao desenrolar da história somente no capítulo 25, embora este capítulo, inteiramente digressivo (dedicado, por assim dizer, às agruras de se produzir literatura na província), só por tênues filamentos se una ao fio narrativo anterior (o lançamento de *Contos de repente*, como vimos, e os ingênuos sonhos de uma carreira literária).

A partir daí a história se desenvolve sem grandes saltos ou recuos temporais, mas caso se queira estabelecer com precisão a sua cronologia será preciso recorrer a dados extratextuais, o que nos afastaria de uma análise estritamente literária. A hilária cena da visita ao professor Aroldo Murá, que então morava “clandestinamente em um conjunto comercial do Edifício Asa” (p.137), as desventuras erótico-afetivas com uma militante comunista (cap. 27), o casamento e o tempo em que trabalhou na agência de publicidade de Victo Johnson (cap. 29), o período em que trabalhou no serviço social da prefeitura, à época do primeiro mandato municipal de Jaime Lerner (cap. 32), o “guruato” exercido sobre Cristovão Tezza, então um “adolescente pentelho, gravidozinho de literatura” (p. 178), a separação de Fábio Campana e Vera Siqueira (p. 181), a sarna contraída ao tempo em que morou na rua Teixeira Coelho, no Batel, quando então freqüentava a galeria de arte Acaiaca para poder coçar, sem levantar suspeitas, os glúteos infeccionados (cap. 36), enfim, em tudo isso e em muitas outras passagens, só é possível uma determinação temporal precisa se formos buscar auxílio fora do texto.

Para além dos grandes saltos e recuos, pequenas anacronias, com maior ou menor demarcação, pontuam a narrativa. Em muitas, a passagem temporal é suave, como na seguinte, muito ao ritmo da conversa coloquial:

Quando me casei, trabalhava na Victo Johnson Publicidade. Compunha um trio atacante com Nelson Silva e Desidério Pansera. Lembro que interrompi o expediente da tarde e fui rápido ao fórum. Desidério ficou me olhando com um ar de noivo, todo enternecido. (...) Victo tinha me presenteado com um salário extra pelo casamento, pude comprar um terno numa liquidação e reservar algum dinheiro para uma viagemzinha a Santa Catarina. Meu pai emprestaria seu DKW Vemag, numa prova inequívoca de que acreditava na reabilitação moral do filho. A última vez que usei o carro do seu Snege foi para transportar um peru-de-natal – e uma freada brusca e o desgraçado do peru assado levanta vô lá do banco de trás e colide violentamente com minhas costas. Espero não repetir a experiência com minha noiva (p. 155-156).

Perceba-se, neste excerto, a agilidade das mudanças dos tempos verbais. Depois de uma informação singulativa (“quando me casei”), duas notas de teor iterativo cuja amplitude é indefinida (“trabalhava na Victo Johnson... compunha um trio atacante...”). Em seguida, o retorno ao regime singulativo (“lembro que interrompi... Desidério ficou me olhando...”). Então, a primeira analepse (“Victo *tinha me presenteado...*”), marcada, no primeiro verbo, com o pretérito mais-que-perfeito. Após a notícia de que o pai emprestaria o DKW, a outra analepse (“a última vez que usei o carro do seu Snege...”), esta de alcance, embora também indeterminado, maior que a anterior. E a despeito de, neste segmento analéptico, estarmos no passado com respeito à narrativa primária – o dia do casamento –, o tempo verbal, passa, na segunda oração deste período, para o presente (“o desgraçado do peru assado *levanta* vôo lá do banco de trás e *colide* violentamente com minhas costas”) e neste tempo verbal – o da narração simultânea, o do presente histórico – permanece na frase seguinte, quando a narrativa retoma o tempo da história: “*Espero* não repetir a experiência com minha noiva.”

No entanto, há outras transposições temporais cujas marcas, longe de serem naturalizadas, são ostensivamente expostas, revelando que nem sempre, para esse operário do verbo, era necessário esconder os apetrechos e andaimes:

– Bonita, tua casa.

– Bonita e burguesa, provoquei.

Ela olhou, tocou, mexeu num cinzeiro e sentou-se. Sentei-me a seu lado, disposto a cavar o longo túnel de volta. Flashback: a tarde de muito vento, de nosso último encontro. Estamos parados sob os plátanos do Passeio Público. É outono, creio, pois há folhas no chão e meus olhos ardem.

“Para sempre?”, pergunto, a voz enrolada.

“Para sempre”, ela decide, no exato momento em que o sorvete deixa cair uma lágrima de chantili em sua echarpe.

– Estou fazendo macrobiótica.

– Hã? Sim, estou vendo, digo, embora meus olhos ainda acompanhassem sua figurinha se afastando junto ao lago (p. 144).

O que chama atenção nesse excerto, depois da brusca notação do corte temporal, é que o relato primário é narrado no pretérito, enquanto o analéptico, no

presente,⁴¹⁶ demonstrando que nem sempre os tempos verbais são suficientes para estabelecer a ordem dos eventos em uma dada narrativa. Além disso, destaque-se que as falas do primeiro são introduzidas por travessões, ao passo que as outras, entremeadas por aspas – e na última frase citada, em um jogo entre o tempo *ido* e o tempo *indo*, os tempos e os relatos, o primário e o secundário, agora quase sem ruptura, sem ruído, sem dissonância, como que se fundem.

Aliás, essa característica de Jamil Snege, de volta e meia debruçar-se sobre o próprio discurso, ora interpelando o narratário, como veremos, ora não ocultando a condição sígnica da linguagem e da narrativa, tem muito a ver, tematicamente, com o seu humor e a sua ironia – afinal, o prestidigitador que ao fim da mágica não se furta de revelar o truque não deixa de ser dotado de certa ironia.

Ademais, outras analepses, de alcance mais extenso, ainda haveriam de retornar quase ao final do romance, como se o pretérito, insuficientemente resolvido, exigisse nova cota de espaço no discurso narrativo. No capítulo 44, no qual se dá a já mencionada conversa póstuma com o pai, acontecimentos do passado são resgatados em breves retrospectões (aliás, a tensa relação de Jamil com o pai perpassa, ora surda, ora aguda, toda a extensão da narrativa):

Agora que meu pai se foi e estamos em paz, posso falar dele com mais liberdade. Uma figura, o meu velho.⁴¹⁷ A primeira vez que saiu meu nome impresso num jornal, apontando-me como o autor de uma coluna diária, o velho, além de negar seu aplauso, ainda me recriminou. Aquilo simplesmente o decepcionava. Eu deveria seguir uma carreira séria, responsável. E não seria com as águas de seu incentivo que eu deveria regar meu germinal sonho de escritor.

Outra vez, quando eu tinha dezesseis anos e cultivava belas olheiras, frutos de um irresistível pendor boêmio, meu pai me chamou e – quando eu supunha receber uma reprimenda por colocar em risco minha saúde – simplesmente me perguntou, grave, se eu sabia quanto custava um enterro.

Em vez de amado, passei a me sentir um cadáver ambulante, cujo sepultamento, sempre adiado, ameaçava constantemente as economias do velho (p. 255).

No capítulo 46, ao contrário da clássica conversa com o pai, é a não menos clássica conversa com o filho. Por associação de idéias, em poucas linhas se pula do presente da conversa ao passado da relação entre os dois:

Seu pai sofre dos rins? Ele teme que sim. Todos os pais sofrem de alguma coisa. Se não, por que essa bolsa debaixo dos olhos?

⁴¹⁶ Com exceção da última frase, na qual ocorre uma inversão, com o relato primário (“digo”) no presente e o analéptico (“acompanhassem”) no pretérito.

⁴¹⁷ Perceba-se aqui a deixa para a entrada da analepse.

Dormir tarde, você dirá.

Seu pai sempre dormiu tarde. Pouco antes de você nascer, ele supôs que passaria a dormir mais cedo. Ilusão. Passou a dormir mais tarde ainda. Era sob a luz da manhã que ele olhava para você, no berço, antes de ir para a cama (p. 264).

Daí, em outro pulo, passa-se para quando o pai saiu de casa, e, em seguida, chegamos a uma data específica: “Era o dia da neve, Daniel. 27 de julho de 1975” (p. 265).

As anacronias, porém, não param por aí. No final do último capítulo, em uma espécie de coda, retomando os principais movimentos da narrativa, vertiginosas analepses, como que *flashes* oníricos, retornam antes da definitiva sentença:

Sou eu esse garotinho feroz, pálido, de largas olheiras? Ele tem medo da chuva, vejam, mal o céu escurece corre a refugiar-se no interior da cebola.

Sai de lá um adolescente de aparência suburbana, olhar desafiador. Encara-me com insolência. Ele viu o mar, não é qualquer chuvinha que irá amedrontá-lo agora. Com um canivete grava suas iniciais no tampo de minha mesa. Sorriu para ele – o que na sua linguagem é um evidente sinal de fraqueza. O canivete apontado contra o meu peito, boca fechada, ele some.

(...)

A mulher tinha peitos pequenos, braços redondos. Seu corpo recendia a frutas postas a madurar numa gaveta. Provar daquilo, meu Deus, sem um salto, uma cambalhota? Começava a ficar adulto – a impassividade diante do prazer.

Místico aureolado, feroz perseguidor de putas, alquimista a recolher o ouro venéreo dos bordéis.

Esse que vem agora, terno de gabardina azul, é um príncipe de dentes cariados. O rei seu pai comprou-lhe o terno; a rainha sua mãe engomou-lhe a camisa; os sapatos ele mesmo fez questão de remendar. Noite de folga do cocheiro, resignou-se a ir ao baile a pé. Farsa quase perfeita: até um cuba livre [sic] arranhou quem lhe pagasse (p. 273-274).

A função dessas céleres analepses, além disso, é completiva: elas vêm *completar* informações não transmitidas ao longo da narrativa. Mas por que só agora? É como se, ao aproximar-se do fim desse “precário exercício da memória” (p. 127), quando a narração no presente não é mais retórica mas verdadeiramente simultânea, o narrador precisasse recapitular, em um último átimo, uma única página, uma última imagem, os principais estágios da vida desse herói que se (des)fez a si mesmo, antes da visita da “indefectível senhora – agulhão dos aflitos, colar dos afogados, vasoconstritora mucosa” (p. 274).

A narrativa snegiana, com efeito, é simultaneamente lacunar e circular (quando não labiríntica), como a memória involuntária, e, assim como no começo estava o fim (lembramos do tempo duplo do primeiro capítulo: o tempo da narrativa e

o tempo da narração), no final, no homem maduro e desencantado que encerra a redação de sua história, o menino, o adolescente e o jovem retornam em toda a sua patética pujança ante a vida que ora começava e agora está consumada, mas não *consumida*: se a *vida que foi* não der alento à *vida que vai*, qual é o porquê da memória? “Você também foi guri, recorda-nos Jamil, sabe que o mundo do faz-de-conta é uma possessão perdurável, só termina quando você termina, ou talvez nem aí.” Nesse sentido, a última frase do romance, em sua extrema concisão, aponta – na rítmica reiteração do pretérito imperfeito, antes de desaguar no irremediável do tempo cumprido – para esse tempo mítico, inacabado, inconcluso, mas sempre denso e fecundo, em que a história, em meio aos recônditos da memória, é perdida e reencontrada: “Havia um rei, havia um reino; eu me errei” (p. 274). Sim, lá o rei, o reino, perdidos talvez, mas sempre capazes de, *iterativos*, fermentar, fecundar o hoje; aqui o erro, o malogro, o fracasso *singular*.

3.3.3 O Múltiplo Singular e o Singular Múltiplo

Aliás, o ritmo iterativo da última frase é uma das marcas do romance, sobretudo em seu começo. Do capítulo 1 ao 15, cerca de 60% dos segmentos predominantemente narrativos (excluindo-se, evidentemente, e na medida do que é possível isolar, as passagens digressivas, relativamente freqüentes, e as descritivas, mais escassas⁴¹⁸) são compostos de discurso iterativo, isto é, quando se narra uma vez o que ocorreu mais de uma vez, enquanto os restantes 40% são regidos pelo singulativo, ou seja, quando se narra uma vez o que ocorreu uma vez. E se excluíssemos desse cômputo o capítulo 13, quase todo singulativo, teríamos uma proporção de aproximadamente 70% de narração iterativa. No capítulo 23, outro capítulo analéptico, como vimos, também há um predomínio do iterativo (quase 80%!). No montante geral do romance, por sua vez, o equilíbrio se restabelece: mais ou menos 50% para cada registro. Por outro lado, do capítulo 17 em diante, quando o protagonista se firma em Curitiba, o singulativo passa a prevalecer com algo em torno de 60%. De todo modo, uma característica se evidencia: *Como eu se fiz por si mesmo* é um narrativa com uma grande dimensão de relato iterativo, que ainda

⁴¹⁸ O capítulo 24, todo descritivo, é uma exceção. No entanto, a paisagem aqui descrita não é puramente exterior, antes sendo um reflexo da natureza interna – quase onírica – do protagonista.

aumenta nas passagens de proeminência analéptica.⁴¹⁹ Quanto mais antiga a lembrança, mais iterativa a memória.⁴²⁰

Um exemplo paradigmático da narrativa iterativa encontramos no seguinte fragmento:

A produtividade da Baiúca obedecia a um ciclo curioso. Pela manhã, ótima; até às 15 horas, excelente; a partir das 15 horas, queda total. Era a hora em que meu pai e seu sócio saíam para os contatos. Era a hora em que o trio operário – suado, sem camisa, desganhado – reconciliava-se com a alegria natural da espécie. Rádio no último volume, entregava-se a torneios de voz, dança, luta greco-romana, arremesso de faca. Espiava as vizinhas, espirrava óleo lubrificante nos alunos do colégio que havia ali perto, saudava com um gesto obsceno todas as mocinhas que passavam diante da porta, trocava braçadas de papel com um botiqueiro da esquina por sanduíches de mortadela e cerveja. (p. 51-52)

A *determinação* dessa série iterativa, isto é, seus limites diacrônicos, deve ser buscada alhures. Uma página antes, ficamos sabendo que a Baiúca era uma minúscula “indústria de transformação”, que comprava “resmas e bobinas de papel” e as convertia em blocos, memorandos e guardanapos de pastelaria (p. 50-51), montada pelo pai do protagonista e um sócio, após a aposentadoria do primeiro. Segundo o trecho dos capítulos imediatos (conforme a sinopse que esboçamos anteriormente), supomos que o protagonista esteja entre 16 e 18 anos. Portanto, a *determinação externa* desta série não é totalmente definida. O que já não acontece quanto a sua *determinação interna*. Efetivamente, o seu “ciclo curioso” é dividido em três seções: pela manhã, até às 15 horas e a partir das 15 horas. Quanto à *especificação*, ou seja, “o ritmo de ocorrência de suas unidades constitutivas”,⁴²¹ ainda que não explicitada no texto, presume-se que são todos os dias úteis. Em outras palavras, de segunda a sexta-feira, aquelas unidades constitutivas repetiam-se com relativa similaridade. A *extensão* dessas unidades também não é difícil de se

⁴¹⁹ Para uma avaliação rigorosa, seria interessante comparar essa proporção com a de outros romances. De fato, só se pode afirmar que determinada narrativa serve-se mais ou menos de determinada frequência temporal se a compararmos com outras. Também seria interessante cotejar essas frequências entre as diversas modalidades do gênero romanesco. Assim, poderíamos confirmar (ou não) a impressão de que narrativas policiais se servem mais do singulativo do que narrativas de cunho intimista, e assim por diante. A pesquisa também poderia se estender por gênero, época etc. Poderíamos, igualmente, confirmar se o iterativo é mais usado (ou não) por escritoras mulheres, em qual época ou lugar etc. Todavia, tudo isso é um trabalho hercúleo, para vários anos e grupos de pesquisa.

⁴²⁰ “Philippe Lejeune indica, con mucha razón, que el relato autobiográfico, desde Rousseau o Chateaubriand, recurre al iterativo más que el relato de ficción, sobre todo (como es natural) en la evocación de los recuerdos de infancia.” GENETTE, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998. p. 29. O livro de Lejeune é o supracitado *Le pacte autobiographique*, p.114.

⁴²¹ GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995. p. 127.

estabelecer, ainda que sem precisão: primeira unidade, a manhã inteira; segunda, do final da manhã até as 15 horas; última, das 15 até o término do expediente, provavelmente às 18 horas.

Também é interessante observar como se processa a passagem da frequência temporal de um registro para o outro. Vejamos a leveza com que Snege a manipula no seguinte excerto, o qual, aliás, tem por personagem nada menos que o Dalton Trevisan:

Crucificávamos o vampiro. Ele, em compensação, sugava-nos todos. Não poupava gota de sangue. Mais dizíamos, mais queria ouvir. *Uma única vez consegui arrancar-lhe uma confissão, enquanto cruzávamos a Praça Zacarias: famoso admirador de meninos perseguiu-lhe com olhares lúbricos quando tenro colegial. Mais não disse nem convinha perguntar.* Dalton só inqueria (p. 183, grifo nosso).

Em itálico está a passagem singulativa, introduzida significativamente por “uma única vez”, entre dois segmentos iterativos marcados pelo pretérito imperfeito.⁴²²

Mas não é somente nesse tempo verbal que se efetua, nesse romance, a narrativa iterativa. Como um relato em que a narração simultânea é amiúde requisitada, o iterativo também é acionado no presente do indicativo, produzindo um paradoxal efeito de sincronismo e continuidade:

Jamais procurei contrariar meus pais. Ao contrário, lá estou eu todo de branco, na corrente de uma tenda de umbanda. Seguro o cuitê de cachaça, canto os pontos, amparo o cavalo que corcoveia pelo terreiro. Os guias sopram baforadas de charuto na minha cara, recitam-me ladainhas, trocam amistosas colisões de ombros. Vibro a cabeça no congá, prostro-me no chão, bato no peito, contemplo com olhar devoto as imagens de santos e pretos velhos (p. 47).

Além disso, Jamil Snege logra obter um raro equilíbrio entre os dois tipos de frequência. Para efeitos didáticos, grifamos, na citação a seguir, as orações em que prevalece a narrativa iterativa, sempre cômicos de que em alguns instantes, por conta da evidente dubiedade, a marcação é temerária:

(...) Largo o terreiro e arranjo um violão.
Primeira e segunda de dó. Plén, plén, pum, plén, plén, pum. Uma valsinha piegas, composta especialmente para retardados musicais. O professor ri, diverte-se com a minha inabilidade. Unhas muito grandes, justifico. Corto as unhas, temendo o pior. Dito e feito: melhor com as

⁴²² Outros exemplos de alteração de frequência podem ser encontrados às páginas 21, 46, 142 e 152.

unhas grandes. *Ponho um lenço branco no pescoço, estilo Gardel, tento serestas, decoro a letra de algumas canções e vou em frente. As janelas não se abrem; fecham-se. As raparigas não aparecem nos balcões; somem e trancam-se nos banheiros para fingir que nada têm a ver com a cantoria. Os pais não agradecem nem protestam; já correu o boato de que costumamos atirar garrafas contra as sacadas. Fracasso total. Em compensação, bebo feito doido. Quebro o violão, mas sou salvo quando estou prestes a pôr fim à existência atirando-me de uma ponte do Passeio Público (p. 48-49).*

É evidente que ele larga o terreiro, arranja um violão, corta as unhas e é salvo quando tenta pular da ponte *uma única vez*. Por outro lado, o treino do violão, o riso do professor, o sair à noite com o lenço no pescoço, as janelas não se abrindo, a sensação de fracasso, o desafogo na bebida etc. ocorreram em mais de uma ocasião. Mas ambas as notações de frequência estão de tal maneira imbricadas e contaminando-se mutuamente que, na prática, é difícil destrinchá-las. Aliás, esta é uma das potencialidades do sumário – isto é, quando, em um dado segmento, o tempo da narrativa é menor que o tempo da história –, modalidade igualmente abundante nesse romance. Com efeito, o sumário, uma das formas da duração, amolda-se muito bem ao discurso iterativo, uma das formas da frequência, enquanto a cena, por seu turno, é preferencialmente exarada no singulativo. Afinidades narrativas.

Ainda outras amostras da mescla entre iterativo e singulativo vão aparecer. No capítulo 5, por exemplo, o amálgama não se dá apenas da junção desses dois tipos de discurso, mas também da apropriação parodística de outro códigos semióticos, sobretudo os do cinema. Não custa reproduzir aqui, por extenso, esse capítulo já anteriormente citado:

Olho por olho.

1. Close de um garoto de oito anos. Ele tem a boca cheia de sangue. Lábios, gengivas – massa informe. Os dentes soltos, pendurados, mexem-se quando ele chora. Brancos, longas raízes, alguns nem nascidos: brotam de repente em meio à carne esfacelada.
2. Close de um adolescente de catorze anos. Quase não sorri. Odeia quando lhe falam dos dentes. Como estavam, ficaram – tortos, superpostos, estranhas lascas na gengiva.
3. Sonhos. Uma espuma na Jamaica, peito peludo ao sol, porres de rum, brigas no cabaré de cortinas de contas. Morrer bêbado. Sempre de boca fechada.
4. Infecção, raspagem no osso, alvéolos arrebetados. Temor: dentes de ouro, refletindo os cacos de garrafa nas brigas do cabaré. Abandonou os mares do Sul pelas areias de Guaratuba. Agora, mais do que nunca, boca fechada.
5. Terno com colete de seda bordado, gravata, taco de sinuca na mão. Verdes mares pelo pano verde. Troca desvantajosa, admite. Boca aberta? Só caçapa.
6. Ele e o primo, disputando a donzela. Um bolero de cada um. Comenta no intervalo: O Bode vai ganhar – tem mais dente que eu.

7. Baile em Ibirubá, Rio Grande do Sul. Banho demorado, barba raspada com água quente. O dente da frente – um pivô – de repente no ralo da pia.
 8. Ó, vida. Quantas horas de vôo na cadeira do dentista? (p. 23-24).

Esse breve capítulo, siléptico (isto é, organizado tematicamente em torno do assunto *dentes*) e proléptico (avançando cronologicamente na diegese em relação aos capítulos seguintes, como já foi apontado), além de compreender uma significativa extensão temporal (mais ou menos dez anos) em uma brusca compressão discursiva (220 palavras), é um exemplo da versatilidade com que Jamil Snege manipula e incorpora variados gêneros discursivos ao gênero narrativo. Quanto propriamente à frequência temporal, os itens 1, 4, 6 e 7 referem-se a ações singulares: de fato, pelo que se depreende do texto, ele não quebrou os dentes, contraiu infecção, disputou a mesma donzela com o mesmo primo ou perdeu o pivô na pia em Ibirubá mais de uma vez. Por outro lado, os itens 2 e 3 tendem para o iterativo: com efeito, não foi só uma vez que ele não sorriu e odiou quando lhe falaram dos dentes; e os *sonhos* com a Jamaica, como atesta o plural, foram mais de um. Já o item 8 é claramente iterativo, ao passo que o 5 pode ser tanto o *flash* de um único jogo de sinuca, onde ele se deu conta da desvantagem da troca dos “verdes mares pelo pano verde”, ou então uma cena singulativa de significado iterativo: a representação sintética das inúmeras vezes em que, de taco na mão, ele refletiu sobre o quanto fora desvantajosa a troca efetuada.

Aliás, ao contrário do pseudo-iterativo apontado por Genette na narrativa proustiana, encontramos em Snege o *pseudo-singulativo*, isto é, quando determinado segmento representando eventos singulares – como em trechos do último exemplo – tem na verdade um valor iterativo. É o que vemos no capítulo seguinte:

O capitão era Douglas Fairbanks Jr. Aguardávamos apenas a subida da maré para zarpar. “Tudo pronto?”, gritou o capitão. Ninguém ouviu sua voz. O vento e o aguaceiro não deixavam. Mas sabíamos o que o capitão perguntara. Em resposta, assentimos com a cabeça. (...) A nau começou a singrar as águas, nossos narizes singravam o aguaceiro, o céu estrugia. Não tínhamos navegado ainda quinze metros quando avistamos o navio inimigo. Estava a duas braças de distância. Nem bem nossas proas se chocaram e Akim Tamiroff, todo ensopado, investiu de espada em punho. Ruth Warwick, amordaçada no porão, nem suspeitava que íamos salvá-la. Antes que a espada traiçoeira de Tamiroff atingisse o peito de nosso capitão, um trapo cruzou os ares e envolveu em cheio a cabeça do bandido. (...) A batalha prosseguia feroz. O talo de bananeira partiu-se, o trapo molhado virou um açoite terrível nas mãos do inimigo, uma lata de conserva pesada de água atingiu duramente minhas costelas. Mas vencemos. (...) Chovia bastante, e ainda tínhamos umas oito ou dez

batalhas pela frente, até que o bueiro conseguisse sorver toda a água represada na cancha de saibro (p. 25-26).

Somente depois dessa longa descrição damos-nos conta de que não estamos diante de um acontecimento singular, ocorrido uma única vez: “Eram assim as aventuras náuticas de minha infância” (p. 26). Esse recurso, só que de maneira mais sutil, torna a aparecer nos capítulos 17 e 18, onde cenas aparentemente singulares na verdade são séries sintéticas de acontecimentos múltiplos. Em Jamil, com efeito, não é o plural que vira singular, mas é o singular que se revela múltiplo.

3.3.4 “Leitor, Leitora”

Lendo Jamil Snege, sobretudo esse romance, é difícil não lembrarmos de que estamos diante de um *livro*, isto é, um objeto portador de um conjunto de signos lingüísticos e códigos discursivos ordenados intencionalmente por um autor. A interpelação ao narratário, a irrupção do tempo da narração no tempo da narrativa, o debruçar-se sobre o próprio discurso, as constantes digressões, as súbitas mudanças do registro estilístico: tudo isto nos recorda que entre a vida que nos é contada e a nossa percepção há uma cadeia de filtros e mediações.

Se por um lado o romance de Jamil Snege se integra à onda memorialista que (re)tomou de assalto a nossa literatura nos anos 1970-80, como uma das encarnações periódicas de nossa veia naturalista,⁴²³ por outro, dentro desse código, não poucas fraturas são por ele efetuadas. Como já salientamos em mais de uma ocasião, repugna à estética naturalista revelar os seus códigos, entre os quais se encontra aquele que prescreve a obliteração dos sinais da instância enunciativa: a narrativa deve fluir tão *naturalmente* como se ninguém a enunciasse e ela não fosse destinada a ninguém. Cada vez que o narrador de *Como eu se fiz por si mesmo* interpela o narratário, chama a atenção sobre o que está escrevendo ou emite comentários sobre o tempo dispendido nesse processo, o contrato *naturalizador* é rompido.

Efetivamente, em *Como eu se fiz por si mesmo*, o narratário é interpelado a todo momento, e com os mais variegados apodos. Em poucas linhas, ele passa de

⁴²³ SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

“incauto leitor” (p. 8) a “arguto leitor” (p. 8), para mais adiante ser chamado de “desfrutável leitor” (p. 9), “leitor maldoso” (p. 18), “conspícuo leitor” (p. 122), “lascivo leitor” (p. 123). O capítulo 8, por sua vez, começa com a sugestiva frase: “leitor, leitora”, e boa parte de seu conteúdo é endereçada ao narratário extradiegético:

Leitor, leitora.

Ouçã este terrível segredo.

Existe uma grande conspiração contra você. Uma conspiração de dimensões universais.

E a parte mais insidiosa dessa trama é fazer crer que não existe conspiração nenhuma.

Se você insiste, dizem que você sofre de visão conspiratória do mundo.

Um deliriozinho persecutório, afirmam, tentando minimizar (ou ridicularizar) a coisa.

Mas não se iluda. Querem reduzir você a pó de traque. E usarão de todos os truques para isso.

A grande conjura universal existe e dela participam as pessoas mais insuspeitas.

Mamã e papá, por exemplo. A vovó. Os parentes. Os professores. Os amigos da família.

Namorados e namoradas (p. 40).

Um pouco mais à frente, esse duplo narratário singular (leitor/leitora) transforma-se em um duplo ouvinte plural: “E isso começa bem cedinho, *meninos e meninas*” (p. 41; o grifo é nosso), e, de platéia extradiegética, quase que se converte em auditório intradiegético, como alunos de um discurso professoral (ainda que irônico) do narrador. E, ao fim dessa digressão, o interpelado como que se funde ao interpelante, e da segunda pessoa retornamos à primeira, na voz do enunciador do discurso: “O destino é nocivo à tribo. A carreira é nociva a *você*. / *Eu* era um rapaz burrinho mas já intuía isso.” (p. 42; grifo nosso)

Aliás, é sobretudo com este coloquial “você” que o narratário é invocado: “Se você acha que entreguei aquelas geringonças, você está muito enganado” (p. 14). “Você falava dentro da vida. Falava ao seu vizinho, ao seu patrão, ao seu pênis, à sua vagina” (p. 117), “Você está vendo um pedaço de jardim e um muro adiante” (p. 131). E muitas vezes, como no capítulo 24, do qual foi extraído o último exemplo, o narratário não é apenas um interlocutor passivo, um mero ouvinte, um simples espectador. Ele também, quase um personagem, interage. Pergunta: “Como?” (p. 131). Cooperar na “construção” da narrativa:

Agora, vamos fazer soprar o vento. Ouça. Um vento que vai se tornando cada vez mais forte. Uma torrente que se espalha por sobre as copas. Observe como o movimento das árvores não é coincidente,

Você fecha os olhos para não ver os coriscos e percebe que há uma tempestade auditiva, uma paisagem ainda mais aterradora (...). Você fecha os ouvidos para não ouvir essa procissão de uivos e descobre que há ainda outra tempestade na memória... (p. 132-133).

O narratário, porém, não somente reage ao narrador, indagando, imaginando, fechando olhos e ouvidos, mas também é instado a seguir de perto o desenrolar da trama: “Não acreditam? Pois acompanhem os próximos episódios desta vida exemplar.” (p. 121) Aliás, no início, ele já fora convidado, metalepticamente, a transpor o limiar da história: “Nada mais tolo e desinteressante do que um garoto impúbere caminhando à uma da tarde em direção à Praça Tiradentes. Mas, à falta de algo melhor, sigamo-lo, como diria Machado” (p. 9-10).

Não obstante a alteridade implicada no pronome “você”, em muitas passagens, como já adiantamos, não fica claro se ele é realmente dirigido ao receptor ou se é figura de retórica para referir-se a si, como amiúde na linguagem oral cotidiana:

Você já teve dezoito anos, cara?
É foda a gente ter dezoito anos. Você não é mais um adolescente. Você é um convalescente. Sua doença é a idade. Mas não pense que você vai curar-se, não. Você vai fazer dezenove, vinte, vai atingir a maioridade e vai continuar sifu (p. 61).

Há ocasiões, todavia, em que, por baixo da máscara do “você”, escancara-se claramente o *eu* do protagonista:

Quinze minutos depois, um copo de cerveja na mão, você está sozinho num canto, todas as garotas da festa estão dançando, não sobrou nada para você, só uns salgadinhos que uma velhota de óculos despeja no seu prato com o distanciamento habitual de quem todos os dias alimenta o cão da casa, você abana o rabo, depois se revolta (...) mas não late, não morde, porque seus músculos estão trêmulos, você está cansado, você nem jantou esta noite (p. 57-58).

Neste caso, o uso da terceira pessoa (“você”) tem apenas a intenção de uma maior identificação entre o narrador/protagonista e o leitor.

Mas afinal, quais são os traços desse leitor virtual? Em quem, e como, ele se encarna em determinados momentos da narrativa? A uma primeira leitura, somos como que soterrados debaixo de uma avalanche de nomes próprios. Ao par de nome familiares aos paranaenses, como Dom Pedro Fedalto, Paulo Leminski, Rafael Greca, Dalton Trevisan, Jaime Lerner, Dino Almeida e Roberto Requião, junto a outros de notoriedade nacional, como Ziraldo, Chico Buarque, Jece Valadão, Fafá de Belém, Hélio Costa, Rubem Fonseca e Ivan Lins, ou internacional, como David Ogilvy, Madre Teresa de Calcutá, Emerson Fittipaldi, Ronald Reagan, Woody Allen e

Somoza, desfia-se um série de nomes de amigos, colegas e conhecidos. A primeira impressão do leitor tende a ser de espanto diante da prodigiosa memória demonstrada por Jamil Snege: são mais de 500 antropônimos citados, muitos dos quais formados pelos nomes completos! Se alguns dos portadores desses nomes chegam a se constituir em personagens, como Aroldo Murá, Fábio Campana, Roberto Requião, Dalton Trevisan, Cristovão Tezza, Nego Pessoa e mais alguns poucos (e sempre de maneira tênue: o único personagem *in totum* do romance é o protagonista), grande parte não vai além da mera declinação de seus nomes ou apelidos. Em vista disso, o leitor *ideal* parece ser algum coetâneo do autor, compatriótico e companheiro de jornada geracional, capaz de lembrar dos mesmos nomes e dos mesmos causos: não seria afinal este o livro que ele prometeu escrever apenas para quem frequenta sua cama (p. 174)?

Como desde algum tempo a busca pela intencionalidade do autor foi descartada dos estudos literários,⁴²⁴ cabe-nos apenas aventar a hipótese de que essa inflação antroponimal tem como objeto o – aqui já numerosas vezes mencionado – efeito do real: ao leitor, mesmo o curitibano mais informado, na impossibilidade de conhecer todos os personagens citados, resta a impressão de estar diante, efetivamente, de uma autobiografia – que outro sentido haveria na enumeração de tantos nomes se eles não fossem de fato pessoas “reais” que passaram pela vida do autor? Folgue o leitor virtual: ele está liberado do encargo de uma memória digna de Funes, o Memorioso.

Mas se com frequência o narratário não tem sexo definido, podendo ser tanto *leitor* quanto *leitora*, como no começo do capítulo 8, outras vezes a impressão é a de que ele é quase sempre masculino, assemelhando-se aos personagens andromórficos que contracenam com o protagonista: “Você também já foi guri” (p. 15), diz o narrador a certa altura. Há passagens, porém, em que esse narratário mutante assume feições mais definidas. E nomes. No capítulo 25, por exemplo, são 52 (!) escritores paranaenses os destinatários dessa espécie de libelo sobre as azáfamas do vício literário:

Isto é pra você, João Manuel Simões. Pra você, pra besta do Sossélla, pro trouxa do Reinoldo Atem, pra coitada da Lygia Lopes dos Santos, pra lunática de Bia de Luna.

⁴²⁴ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 65-68.

Pra cambada toda: Hamilton Faria, Domingos Pellegrini Jr., Antonio Medawar, Manoel Hayger, Dirck Almeida, Alice Ruiz, Newton Stadler de Souza, Valêncio Xavier (p. 134).

Depois de prosseguir no arrolamento dos ficcionistas e poetas do Paraná, e de descrever o ônus que é ser escritor na província – pois afinal de contas, por ossos do ofício, “desiludem-se, amofinam-se, têm crises de úlcera, de amenorréia, de dispnéia, hemorróidam-se” (p. 136) –, ele arremata, como que deixando aberto o elenco dos destinatários: “Pra todos vocês, vivos ou mortos, desaparecidos ou desgarrados, pra vocês todos, seus pulhas, dedico a bosta deste livro” (p.134-136).

Nos capítulos 43 e 46, todavia, em um estágio mais avançado da passagem de nível entre o extra e o intradieético, o narratário encarna-se em *personas* individuais com traços já mais delineados. Uma não tem nome, e é do sexo feminino, em um dos trechos de maior densidade lírica da obra. Outra é Daniel, filho de Jamil. Vamos às citações:

Falávamos? Não lembro uma só palavra.

O tempo sulcava seus vincos e bastava-nos o sussurro vegetal dos cinamomos. Nenhuma cordilheira (lembras?) tolhia a vasta lassidão das esplanadas, onde a vista se derretia num perder de sol.

Ondulava e voltava, agreste sempre refeito, repetente caminho repetido no espelho de teus olhos. (Tua boca, certa manhã, despertou tingida por um presságio; fiz que não vi; e te beijei.) Até que um dia, era de tarde, a praça tornou-se turva de lágrimas. O sol ainda quis acender teu olhar. Em vão. Teu corpo ficou. Meu corpo seguiu outros corpos, mas sem o vinho que inebriava, sem o langor e o liquescer.

Hoje, mudo tronco de cinamomo, te adivinho rotunda senhora a dar de comer a porcos, assaltada de filhos, o ventre cansado de tantas espigas que a terra faz germinar.

Mas quando, nas grandes cidades, entre pórticos, caminhando penetro no oco de alguma catedral, meus olhos sujos param e contemplam.

É aí que ressorges, inesperada menina de tranças de vento, pois são os teus olhos que faíscam nos vitrais (p. 249-250).

Daniel,

seu pai está de saco cheio.

O livro de seu pai está meio empacado.

Seu pai teme ter escrito umas cento e poucas páginas de besteiras – se você pudesse ver seu pai neste momento, escrevendo, veria um sujeito de saco cheio, cansado, com vontade de largar tudo e ir para a praia (p. 264).

Leitor indefinido, definido, com nome, sem nome, singular, plural, masculino, feminino: não importa – o que o narrador de *Como eu se fiz por si mesmo* não quer é perder o contato com o seu narratário. A função narratorial, como a definimos anteriormente, portanto, é uma das funções do narrador dominantes nessa narrativa.

3.3.5 O Tempo do Desperdício

Mas não é somente o constante apelo ao narratário que nos recorda de que estamos diante de um construto vérbico-narrativo. O narrador snegiano, como no último fragmento acima, volta-se continuamente sobre o seu discurso, não nos deixando esquecer também que é ele, em última instância, o produtor desse construto, e essa produção cobra o seu óbolo em tempo, trabalho e solidão. *Como eu si fiz mesmo* não é somente a história de uma vida malograda, mas também, de certa forma, a história do malogro, segundo os sombrios humores de seu narrador, da história desta história. Na “carta” ao filho, mais adiante do excerto já citado, lemos:

Agora seu pai está sozinho, escrevendo. Ele já se colocou repetidas vezes a pergunta: vale a pena? Há qualquer coisa digna de ser transcrita da vida para o papel? No fundo, seu pai acha que não. Escrever é um grande egoísmo. Uma experiência que se recusa a entrar no mundo (p. 265-266).

Antes mesmo da metade do livro, ele já nos asseverava:

Sou um cidadão absolutamente sem importância. O que busco não sei. Óbvio: se soubesse o que iria escrever, simplesmente não estaria escrevendo. Talvez algumas cápsulas de inconsciência, vazios que procuro preencher para tornar o grande vazio um pouco mais coerente (p. 127).

Aliás, preocupações metalingüísticas e metanarrativas (a par das metafísicas) pontuam praticamente todo o romance, transmitindo-lhe por vezes como que a hesitação do narrador, o qual conduz não somente a história entre idas e vindas, avanços e recuos, mas também a narrativa (os grifos são nossos):

Ah, *esqueço de dizer*: era dezembro, vésperas de Natal – daí a quantidade de triciclos, pianos e trens elétricos que eu deveria entregar (p. 13).

Comecei este capítulo falando da descoberta de uma nova maneira de freqüentar os ambientes para os quais minha extração social não me convidava (p. 66).

(...) são vinhos (capitosos, *deveria escrever*) (p. 101).

Se *passo a escrever* agora no mesmo estilo do velho sofá, faço-o para reverenciar sua lembrança (p. 109).

Deixo de narrá-lo porque jurei omitir qualquer referência à minha vida amorosa *neste livro*. É tão somente [este livro] um currículo profissional. Seco, insípido às vezes, mas sempre voltado para a edificação do caráter do leitor. Um Bildungsroman, como dizem os alemães (p. 121).

Ato contínuo, levanta-se ameaçador, encara-me, solta um rugido gemente (ou um gemido rugente, não sei)... (p. 140).

Vivi muito tempo no interior, você sabe? Não sei, evidentemente. A *função fática* dessas falsas perguntas de fim de frase me confundem (p. 209).

Há um sanduíche de presunto de ontem na mesa da cozinha e se não estiver muito verde comê-lo-ei, com *mesóclise* e tudo (p. 244).

Que irresistível atração tem o coffee-shop (*ou seria a*) do Hotel Colonial para atrair tanta gente, todas as noites? (p. 258).

Junto a essas tergiversações metadiscursivas, assoma outra característica, assemelhada: *a não-obliteração do tempo da narração*. Como toda autobiografia, *Como eu se fiz por si mesmo* é narrado depois da ocorrência dos acontecimentos representados na narrativa. Na terminologia genettiana, diríamos tratar-se de um caso de *narração ulterior*. O narrador, “na virada dos quarenta” (p. 159), conta a sua história – no caso, desde a noite de seu nascimento até o momento em que se encontra vivendo (e escrevendo). No entanto, ao atentarmos nos tempos verbais de seu relato, constataremos, ao lado do pretérito, o uso abundante do presente: “Jaime Lerner assume, sou nomeado novo diretor do Serviço Social. Araré Cordeiro fica inconsolável. É vitalício no cargo, não admite ser substituído” (p. 167). Com efeito, parte significativa do romance se desenrola sob o regime da narração simultânea, ou presente histórico, como pretende Carlos Reis. Esse recurso, como ficou dito anteriormente, tem por objetivo, por meio da elisão da distância entre o tempo de quem narra e o tempo do narrado, o incremento do efeito de dramaticidade da história. Porém, à medida que a narrativa avança, encontram-se os dois tempos, e narrador e protagonista, antes separados pela maturidade de um e a juventude de outro, amalgamam-se na “crise da meia-idade” (p. 242 e 245). A partir de então, a narrativa, que antes condensava, em poucas páginas de discurso, muitos anos de história, assume agora o tom das monótonas anotações de um diário em que nada ou muito pouco acontece. Nos primeiros 15 capítulos, por exemplo, 20 anos de vida estão concentrados em 85 páginas. Isso representa, grosseiramente, 4,25 páginas por ano. Aproximando-se o final do livro, o narrador, que já nos advertira que estava na “virada dos quarenta” (p. 159), repassa-nos algumas coordenadas temporais nas quais o podemos finalmente localizar: quarto dia da guerra Irã-Iraque (p. 226), isto é, 25 de setembro de 1980, e, duas páginas adiante: “É sexta-feira, 26 de setembro de 1980.” Mais à frente, a seguinte observação, entre parênteses: “(Intervalo. Sábado em branco. Recomeço a escrever no domingo.)” (p. 229). A partir daí, por cerca de três páginas, ele se põe a descrever, ou melhor, a

transcrever o que estaria assistindo na televisão da casa de sua mãe: o programa *Fantástico*, da Rede Globo (ele, um bem-sucedido publicitário, não tem televisor em casa, e está de olho, nos intervalos comerciais, em uma nova peça produzida para um cliente):

Assuntos eletrizantes: a mulher deve ou não avisar o futuro marido de que não é mais virgem? Opina uma deputada, um jurista e Jece Valadão. Termina o quadro com Juca Chaves cantando uma cançãozinha chata sobre o machismo. Corta para Fafá de Belém, com seus úberes de seis milhões de ml, interpretando Milton Nascimento acompanhada por um coro de falsas baianas. Para que ninguém fique com gosto de leite na boca, o próximo tema é o de um juiz do interior que proibiu o registro de nomes com K, Y e W. Depoimentos de Ignácio de Loyola Brandão e uma professora de lingüística (p. 229-230).

E assim prossegue por quase três páginas. Por conseguinte, ao longo desse capítulo, são oito páginas para quatro dias, ou seja, uma média de duas páginas por dia. Mas se formos computar apenas a parte destinada às três horas, aproximadamente, de duração do *Fantástico*, teríamos algo como uma página por hora (o que, convenhamos, ainda estaríamos muito longe de uma isocronia).

Desse modo, quando o tempo da narrativa se aproxima do tempo da narração, o presente histórico não é mais recurso *retórico*, mas verdadeiramente narração simultânea, embora já não exista muito a narrar, salvo os acontecimentos anódinos do dia-a-dia: a programação da tevê (capítulo 40), a gravação de um comercial (capítulo 41), um domingo em casa (capítulo 42), a lista de livros lidos, os achaques físicos, somatizações da meia-idade, como as hemorróidas, que ele, como o fizera com a sarna, não tem o menor pudor em disfarçar, mas, ao contrário, explora com mordaz auto-ironia:

Janeiro em plena crise.
 (...)

 Pau murcho, gases intestinais, cu arreventado.
 Pelo menos tenho um cu metafísico – ele reflete todas as angústias do meu ser, dói, sofre, freme e palpita, igual a letra de hino patriótico. Caso raro, esse meu cu.
 (...)

 Caprichos. Sou um falso hemorroideano. Sazonal, psicossomático. Tudo o que se inicia na cabeça me estoura no rabo. (...)

 Bom astral, rabo legal (p. 269-270).

E aqui chegamos ao término do romance, provavelmente em janeiro de 1981, quando, consubstanciados, findam história, narrativa e narração.

Quanto ao tempo, ou melhor, *quanto à apreensão do tempo nessa narrativa*, há ainda um aspecto a ser salientado. Mais ou menos a partir da metade do relato, como vimos, o registro singulativo passa a predominar sobre o iterativo, as analepses e as prolepses, por sua vez, diminuem em tamanho e quantidade, e a narração simultânea prevalece sobre a narração ulterior. Não obstante todos esses procedimentos, que tenderiam a imprimir uma maior agilidade à narrativa, o *ritmo*, paradoxalmente, cai. Uma leitura temática apontaria imediatamente para o tom melancólico e desesperançado que cresce e se impõe à medida que a história se aproxima do fim – o que não deixa de ser verdade. Mas, ao par disso, uma análise narratológica assinala que esse efeito não se dá sem uma visível desaceleração da história com respeito à narrativa. A sensação de “lentidão” não é consequência apenas do tema – que coisa mais tediosa pode haver que a descrição do *Fantástico?* – mas também da fórmula: *menor proporção de conteúdo diegético e tempo de história com maior espaço de discurso narrativo*.⁴²⁵

Todavia, como afirmamos, o que também chama a atenção nessas páginas finais é a não-obliteração do tempo da narração, ou melhor, *a não-obliteração do tempo dispendido na narração*. Esse tempo que se gasta para contar uma história, ou, no caso, para escrever uma história, não é dissimulado pelo narrador:

Venho até a máquina de escrever, na qual se encontra uma folha em branco, à exceção do número 129, escrito a caneta no alto. Já escrevi 128 páginas. Um índice muito bom, eu que sempre escrevi pouco. Parece que meu livro chegará a 150 páginas, pouco mais. Às vezes parece que passarei de duzentas. Outras esmoreço. O assunto não adquire brilho, emoção; não consigo converter minhas experiências em literatura. (...) E assim termino a página 129 e pulo para a 130.

(...)

Um das coisas que os escritores nunca fazem é indicar as pausas que cumprem ao escrever. Isto me ocorre porque parei de escrever exatamente aqui (*), sendo que esse sinal gráfico é o primeiro que deposito hoje na lauda de n.º 130. Portanto, este hoje já não é o hoje de ontem, o dia de plena vagabundagem – azul, frio, ensolarado (p. 226-228).

Há muitas coisas para se fazer numa noite de verão, e eu talvez esteja fazendo a menos útil de todas.

Estou insatisfeito? É óbvio. Avanço para o que julgo ser o final deste meu livro e o resultado obtido até agora não me seduz (p. 267).

(...) Cinco dias me parecem uma eternidade diante de uma máquina de escrever. Não sou do ofício.

Este meu livro, agora. Perpasso suas duzentas e poucas páginas com a sensação de um tempo inexoravelmente perdido. Desperdício, a literatura (p. 271).

⁴²⁵ Esse resultado, entenda-se, não é necessariamente automático: menos história e mais narrativa, associados a outros encaminhamentos temáticos, podem produzir outros efeitos, como por exemplo o de lirismo.

De fato, o narrador snegiano, além de não ter menor pudor de confessar suas dúvidas a respeito da validade de sua obra, não faz a mínima questão de esconder que a enunciação do discurso narrativo contém um ônus: impõem-se não somente o tempo da história (cerca de 40 anos, a idade do protagonista) e o tempo da narrativa (medido, nesse caso, em páginas – 267 –, ou em linhas, cerca de seis mil) como o tempo que o narrador consome para narrar, para redigir, para escrever suas memórias. Este tempo, anotado e mencionado aqui e ali, não pode ser, neste caso particular, inteiramente mensurado,⁴²⁶ mas sabemos que existe, que se arrasta, e que o enunciador não somente tem consciência dele como quer nos tornar partícipes dessa mesma (dolorosa) consciência.

Este “desperdício”, todavia, será resgatado em outra ordem, ainda que à revelia das disposições axiológicas do narrador.

3.3.6 “Perdoem a Digressão”

Outra das características de *Como eu se fiz por si mesmo* que acentuam o discurso em detrimento da história é a sua forte propensão digressiva. Com efeito, narradores homodiegéticos têm uma forte queda para as intrujices. Talvez o fato de não se obliterar o eu do enunciador sirva de álibi para suas intervenções na narrativa sempre que julgarem oportuno (ou mesmo inoportuno, conforme o ponto de vista): comentários e intrusões soam mais naturais em narradores presentes como personagens na história – quem mais autorizado a tecer considerações do que o autor autobiográfico?

Afigura-se-nos, agora, uma ótima chance para definirmos *digressão*, já que na primeira parte deste trabalho, ao seguirmos de perto Genette, não o pudemos fazer, pelo fato de o teórico francês não se ter debruçado convenientemente sobre

⁴²⁶ O livro é concluído, aparentemente, em janeiro de 1981 (compreenda-se: o livro “intradiegético”, não necessariamente o livro empírico, este que temos em mãos e cuja imprensa traz-nos como data de edição o ano de 1994). Além disso, como vimos, em setembro do ano anterior já se encontrava nos últimos capítulos (p. 226-229). Em uma entrevista, o autor diz que o livro foi escrito em 1980 e ficou 14 anos na gaveta. SNEGE, Jamil. À espera do mar redondo, op. cit., p. 12.

ela. Na impossibilidade, portanto, de nos servirmos de seu auxílio, valemo-nos de seu sucedâneo português:

(...) a *digressão* pode ser entendida, antes de tudo, como elemento de certo modo marginal e ancilar em relação à narrativa propriamente dita em que se inscreve. De fato, fala-se em *digressão* sempre que a dinâmica da narrativa é interrompida para que o narrador formule asserções, comentários ou reflexões normalmente de teor genérico e transcendendo o concreto dos eventos relatados.⁴²⁷

Efetivamente, em *Como eu se fiz por si mesmo*, chamam-nos a atenção as numerosas passagens em que o narrador deixa em suspenso a história para fazer os mais variados comentários. Cerca de um terço dos capítulos são abertos por digressões, servindo elas muitas vezes como introdução vicinal ao assunto:

Que fazer, ó naufrago, pelas ruas secas de Curitiba, aí onde não existem conchas nem o fragor de uma onda a varrer o tédio dos domingos?
Trabalhar.
Minha nova atividade relacionava-se com a erva-mate (p. 32).

O êxtase ou a queda? Ambos. Menos a felicidade. Esta entedia. É pobre e engorda. Embota. Escapar da felicidade talvez seja o supremo dan [sic] na arte de viver. Tenho tentado não ser feliz e às vezes consigo. Paz de espírito, serenidade, dinheiro no banco, amor – isso mata qualquer um. Antes o conflito. A sarna para se coçar.
A minha começou na rua Teixeira Coelho, no Batel (p. 195).⁴²⁸

Outras vezes são os extratos digressivos que encerram os capítulos. Assim, depois de falar do diálogo íntimo que entreteve em determinado estágio de sua vida com os seus fantasmas, o narrador conclui o capítulo com a seguinte observação:

Aprendi com essa experiência que os demônios e os anjos são fabricados da mesma matéria. Uma vontade turva e perversa molda-a pavorosa; uma vontade clara e amorosa modela-a divina. Ambas são necessárias e sem o encontro de suas tramas não existiria essa malha de sombra e luz que sustém nossas vidas (p. 203).

Ou então, eis a peroração com que se finaliza o capítulo dedicado à conversa póstuma com o pai:

⁴²⁷ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina Macário. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 237.

⁴²⁸ Os capítulos que começam com segmentos digressivos são: 7, 8, 9, 10, 11, 19, 20, 22, 25, 28, 36, 38, 42, 43. Em algumas dessas aberturas, precisa-se entender a digressão em seu sentido mais lato, como veremos adiante.

A morte de meu pai deixou-me com um pé bailando sobre o abismo. Ela existe, concluí. Vem devagar ou bruscamente, vem com reiterados avisos ou sem aviso algum. Mas não falha. Ilógica, imponderável, essa branca senhora se insinua, abrange, abarca. Brande suas navalhas. Abrevia. O corpo que nos abandona é seu bastidor tecido, seu risco bordado – sempre igual. Fio de vida finalmente tramado. Arremate final (p. 256).⁴²⁹

Ademais, as digressões vêm freqüentemente disseminadas, entremeadas ao longo do discurso, algumas vezes de tal modo emaranhadas ao narrativo propriamente dito que se torna difícil isolá-las:

Uma das delícias de estar com sarna é freqüentar bons lugares. Eu me deleitava com isso. Mas requer certa técnica. Primeiro é imperioso dissimular o cheiro dos sulfetos; eles podem denunciá-lo. Segundo, a coceira; você deve cruzar os braços de modo que as mãos se apoiem nos antebraços com naturalidade; aí, é só pressionar as unhas e agredir os ácaros lá nas suas galerias; uma contração muscular imperceptível e você os deixa atordoados por uns quatro ou cinco minutos. Um pouco mais difícil é quando a coceira migra para as pernas e glúteos. Mas um leve e insuspeito gesto de arrumar a roupa ou verificar se o talão de cheques continua no bolso traseiro resolve satisfatoriamente o problema (p. 197).

A uma primeira vista, parece que estamos diante de uma típica passagem digressiva: é o narrador explanando as artimanhas com que é possível dissimular em público a coceira produzida pela escabiose. Em um segundo momento, porém, pode-se conjecturar que é uma maneira retórica de se descrever a si mesmo sob os efeitos da sarna – servindo-se novamente da terceira pessoa (“você”) para falar de si. Essa segunda interpretação afigura-se a mais plausível, por força da frase que vem em seguida: “Agora que expliquei as técnicas, direi onde eu as empregava com muito êxito” (p. 197).

Digressões no início, digressões no fim, digressões no meio: o excesso de digressões parece incomodar um pouco o próprio narrador. No capítulo 10, depois de 22 linhas discorrendo sobre o deus Shiva, ele abruptamente corta: “Mas deixemos de falsa erudição” (p. 55), retomando o fio da narração. Avizinhandose o final do livro, quando, proporcionalmente, amiúdam-se as digressões (como se, ao mesmo tempo em que diminui o volume do que se tem para contar, aumentasse a imperativo de falar), ele reconhece, após um desfiar de reflexões em tom desalentado, que “essas divagações em torno do dinheiro também são típicas da

⁴²⁹ Os capítulos que terminam com digressões são menos numerosos: 28, 29, 36 e 44. Caso se estenda o conceito de digressão, podem-se incluir mais dois ou três capítulos.

crise da meia-idade” (p. 245). Mas é sobretudo quando arrazoava sobre ácaros e vernissages que ele se penitencia: “Perdoem a digressão” (p. 198).

Enfim, em uma contabilidade – igualmente não isenta de imprecisões – podemos afirmar que dos 47 capítulos do romance, quatro são totalmente digressivos (11, 20, 25 e 38) e em cerca de sete a digressão é o registro predominante ou significativamente considerável (8, 28, 36, 39, 42, 46 e 47). Todavia, em termos gerais, e ressaltando-se novamente as possíveis flutuações avaliatórias, podemos dizer que, em 267 páginas, aproximadamente 30 – apenas – são exclusivamente digressivas. Ou, para sermos mais exatos: das cerca de seis mil linhas de *Como eu se fiz por si mesmo*, não mais que 800 são ocupadas pela modalidade de discurso a que se dá comumente o nome de *digressão*, algo em torno de 13,4 % do total. Nada muito expressivo, afinal.

Eis um exemplo de como a estatística pode desautorizar as impressões de leitura. Ou, então, de como a estatística, deixada a si mesma, induz a equívocos de análise. Pois, acompanhando Carlos Reis, observamos que o conceito de digressão pode ser ampliado:

Numa acepção menos restrita, admite-se que a *digressão* revista outras feições, além da de comentário. Se se insistir na sua condição de elemento funcionalmente marginal em relação à história que domina a narrativa, entender-se-á como *digressão* todo o discurso que se afasta desse eixo dominante.⁴³⁰

Se abrimos mão, portanto, de uma definição *stricto sensu* de digressão, veremos que a proporção de material digressivo aumenta visivelmente. Desse modo, o capítulo 43, já referido, dedicado à “menina de tranças de vento”, cujo discurso, de cunho altamente lírico, tem um viés narrativo, e o 46, aquele da “carta” a Daniel, que também possui extratos narrativos, podem incluir-se quase integralmente sob o rótulo. Mais: sob este ângulo, parte considerável dos capítulos pode ser classificada de digressiva, pois não raro se afastam daquilo que seria a história central – a qual, aliás, cada vez que se avança na narrativa, fica mais difícil de se delinear. Se até mais ou menos o capítulo 33 podemos acompanhar as vicissitudes do protagonista em sua infância, adolescência e primeiros passos na vida profissional e literária, a partir daí os capítulos parecem vir desconectados,

⁴³⁰ REIS; LOPES, op. cit., p. 238.

quase independentes, como os de número 37, 38, 43 e 46. Desse modo, as fronteiras entre o marginal e o axial, o ancilar e o principal se dissolvem, ao preço de o digressivo invadir e contaminar todo o restante. Quando não há um núcleo, tudo é secundário; quando a história se dilui, tudo é digressão.

Nesse sentido, esse romance de Jamil Snege é mais um testemunho de uma tendência já apontada por Genette na ficção contemporânea: o discurso que toma o lugar da história, a trama que empalidece a fábula, o texto que rarefaz o enredo. “Tudo se passa aqui como se a literatura tivesse esgotado ou ultrapassado os recursos de seu modo representativo, e quisesse refletir sobre o murmúrio indefinido de seu próprio discurso.”⁴³¹ Os apelos à instância narratória, o constante voltar-se da linguagem sobre si mesma e a propensão digressiva são os sinais de que a história de uma vida não é de todo transparente. Mais que lembrança, é elaboração. Mais que contexto, é tessitura. Mais que memória, é matéria. A vida perdida redime-se, aqui, portanto, como linguagem, como discurso. Se o jogo do tempo reproduz os escaninhos da memória, o triunfo do discurso resgata os descaminhos do vivido.

3.3.7 Conversa de bar: não há fim

A partir de um olhar sobre alguns aspectos da organização temporal de *Como eu se fiz por si mesmo*, uma narrativa enfeixada entre uma abertura e um fecho cronológicos, é possível perceber o quanto o balanço da memória desconstrói a ordem cronológica e instaura um tempo quase acrônico, onde a história progride a custo entre idas e vindas e onde os núcleos são mais agrupados por travejamentos temáticos, como vimos, do que pela estrita ordem dos acontecimentos na diegese: a memória tem um ritmo que a própria história desconhece. Nisso, aliás, não há nenhuma novidade na narrativa snegiana, salvo a aguçada habilidade para dosar seus recursos. Nessa sua narrativa, em que a memória, mais que em outras, é chamada a desempenhar um papel de guia, uma prosa a princípio linear, aberta com o relato do nascimento do narrador e concluída ao tempo em que ele, “na virada dos quarenta”, propõe-se a narrar sua história, descobrimos o quanto o jogo das anacronias contribui para cerzir um outro tempo, em que, a despeito de fatos e

⁴³¹ GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. p. 274. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 255-274.

dados precisos, como casamentos, falecimentos e os informes de um “currículo” profissional, embaralham-se datas e dissolvem-se marcos, de tal maneira que boa parte dos capítulos do romance ganham autonomia a ponto de poderem funcionar como contos, crônicas ou poemas em prosa.⁴³²

Com efeito, na dança do tempo perdido e reencontrado, até os gêneros dançam, fundem-se e se confundem. A grandeza de Jamil Snege está, nesse caso, não somente em contar uma história em que determinados aspectos do humano são ressaltados com lirismo, amargura ou ironia, mas em *saber* contá-la. Mais que à aventura da memória alforriada, assistimos, nessa e em suas outras narrativas, à “aventura da linguagem”, para nos servimos novamente de nossa epígrafe barthesiana. Todavia, essa linguagem, longe de haver se libertado de todo referencial, como sonhavam os estruturalistas e hoje sabemos ser uma quimera, é o suporte onde dançam tempo e narrativa, memória e história, cópia e invenção, um mosaico onde mundo e província, indivíduo e sociedade se interseccionam, um painel que aos nossos olhos se transmuta em caleidoscópio, e cujas identidades representadas, outrora sólidos e coesos personagens, tornam-se fragmentos em busca da organização de outro mosaico. Mas a análise dessa mutação não cabe mais à narratologia. Aqui, ela, depois de haver apontado as engrenagens ocultas do artefato narrativo – tudo é construção, nada é natural –, recolhe-se e sai de cena, dando espaço a outros discursos.

E por falar em *natural*, há ainda uma última ponderação a fazer. Depois desse breve olhar sobre *Como eu se fiz por se mesmo*, ressalta-se uma contradição. Por um lado o discurso de Jamil Snege soa verdadeiramente *natural*: linguagem coloquial, sintaxe simples, gírias, palavrões. Daí talvez o seu sucesso, a despeito das condições precárias de distribuição de sua obra. Parece que o estamos ouvindo falar, rodeado de amigos, pontificando, contando piadas, em uma mesa de bar locupletada de bolachas de chope, quem sabe o bar Okey, em uma típica madrugada curitibana: lá fora está frio, cai uma indefectível garoa e, envolvendo a tudo, a nítida sensação do “espaço estreito da província” (p. 175). A sua volta estão seus amigos – Fábio Campana, Wilson Bueno, Cristovão Tezza – que riem de seus

⁴³² Não por acaso, muitos excertos ou capítulos inteiros desse romance retornaram, anos mais tarde, mais ou menos reformulados, em crônicas no jornal paranaense *Gazeta do Povo*. Para um cotejo desse trânsito, cf. ALMEIDA, Camila Gino. *Um cronista da cidade: Curitiba no jornal sob o olhar de Jamil Snege 1997-2003*. Curitiba, 2006. 334 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. p. 185-188.

causos e não escondem uma ponta de admiração. Por outro lado, no nível da construção narrativa, ocorre uma espécie de *desnaturalização*. Se a linguagem é coloquial e a sintaxe é simples, não o é o léxico, rico, inusitado, com imagens surpreendentes, ora escatológicas, ora de um pungente lirismo que guinda o prosador à categoria de poeta. Além disso, as etiquetas da boa ficção naturalista – clareza, linearidade, ordem –, não poucas vezes são infringidas, subvertidas, invertidas. Não, não há uma necessária síntese dialética entre os dois níveis, antes um diálogo, sempre tenso, sempre teso, sempre incompleto. Melhor assim.

3.4 UM AMOR SERÔDIO

Depois de *Tempo sujo* e *Como eu se fiz por si mesmo*, dois aspectos nos chamam a atenção em *Viver é prejudicial à saúde*. Um está no tema e outro no tratamento. Não que o assunto dessa pequena novela seja muito diferente do que o abordado nas duas narrativas anteriores. Afinal, um homem de meia-idade (agora, presumivelmente mais velho), em crise, às voltas com problemas – muitas vezes imaginários – de saúde, nós já vimos em *Como eu se fiz por si mesmo*. E não só: outros traços desse protagonista inominado nos recordam o Otavinho e o “Jamil” dos livros anteriores. Se aquele era jornalista e este publicitário, o protagonista agora é arquiteto (uma atividade, convenhamos, sempre mais “próxima” das áreas do espírito do que engenharia ou agronomia). E se esse, porventura, não alimenta ou manifesta veleidades literárias, como seus dois antecessores, não deixa de se considerar um intelectual: “Não existe nada de mais anacrônico no mundo de hoje do que um intelectual de modestas posses. Sólida formação, consciência crítica, vida interior, solidariedade para com o próximo – por favor, botem esse cara pra fora, espanquem o chato.”⁴³³ Ademais, como o Jamil personagem e o Jamil autor foram empresários, o arquiteto também é, só que, em vez de uma agência de publicidade, ele é sócio de uma empresa de arquitetura. Ademais, humor, sarcasmo, ironia, sobretudo voltados contra si mesmo – tudo isso encontramos também aqui, como de resto em toda a obra de Jamil Snege.

O que nos chama a atenção na temática de *Viver é prejudicial à saúde* é uma sutil alteração da combinação dos ingredientes da culinária snegiana. A amargura e o sarcasmo são agora contrabalançados por doses mais generosas (e orgânicas) de lirismo. O final desalentado do romance autobiográfico e os laivos de difusa esperança teleológica da amarga novela juvenil são substituídos aqui por um quase *happy end*. Dizemos *quase* porque a história se interrompe, como rezam as regras da boa novela segundo Eikhenbaum,⁴³⁴ no instante culminante. Ou melhor: um pouco antes. Além disso, esse “ponto culminante” tem a ver com o amor – um amor maduro, outonal, serôdio, mas amor. Sim, esse assunto, interdito em *Como eu se fiz por si mesmo*, talvez para evitar aborrecimentos com os personagens “reais”, e

⁴³³ Da mesma forma que com os livros anteriores, a partir de agora, ao nos referirmos a este livro, faremos apenas indicando o número da página entre parênteses, logo após a transcrição.

⁴³⁴ TODOROV, op. cit., p. 18.

contornado em *Tempo sujo*, é a pedra de toque dessa noveleta. Tratado de maneira delicada, sem pieguice e sempre com humor, embora apareça somente nos instantes finais, ele já se deixa anunciar desde o começo da narrativa. São os chamados *esboços*:

Meus testículos jamais estiveram expostos a temperaturas elevadas. Nem mesmo no sentido metafórico. Altas temperaturas sugerem paixões abrasadoras. Há tempos que meus testículos vêm sendo cozinhados em banho-maria (p. 10).

Já gastei a minha cota de mulheres, já amei e desamei, fui amado e desamado, mas de repente um arroubo juvenil brota lá de dentro e eu me sinto tolo, núbil e apaixonado. Por nenhuma mulher em particular, mas por qualquer mulher – contanto que me olhe com uns olhos redondos de ternura, me fale com uma voz macia, pergunte se dormi bem, se me alimentei, se senti falta dela (p. 23).

Ao contrário do sexo. Não há sexo em *Viver é prejudicial à saúde*, salvo se incluirmos nessa categoria uma discreta cena de masturbação à beira da estrada, mais um instrumento de alívio psíquico do que um gesto de autoerotismo:

Viajo com as nádegas da garota pespegadas no meu cérebro, quantos quilos haveria ali de carne rija e viçosa, um animal novo pisoteando a charco ensangüentado, vou subindo a serra e minha respiração se acelera, vou reduzindo a marcha e embicando no acostamento do mirante, a coluna de fumo é um fiapo esgarçado lá embaixo, uma árvore, meu deus-porco [alusão ao suíno atropelado na noite anterior], uma árvore na qual me encosto, as nádegas da menina pespegadas no meu cérebro, minha mão sôfrega trabalha rápido e executa o seu ofício (p. 58).

É como se a cota de putas, cabarés e gonorréias tivesse se esgotado nas narrativas anteriores.

3. 4. 1 Narrador e Narração: o Aqui é Agora

Quanto ao tratamento, objeto principal de nosso interesse, constatamos, da mesma forma, matizes novos. É verdade que também aqui encontramos duas marcas insofismáveis da narrativa snegiana: o narrador autodiegético e a narração simultânea. O primeiro, ora escancarado, como o pedem os relatos autobiográficos, ora eventualmente sob a máscara de um narrador ausente, é o fio condutor das outras duas narrativas. Aqui, do mesmo modo: esse pequeno arquiteto, desiludido e cansado, é quem conta a história, a *sua* história. Mas, em comparação aos outros

dois livros, há alguns pontos novos: ao contrário da profusão de *Tempo sujo* e *Como eu se fiz por si mesmo*, os personagens agora são poucos: Joana, a secretária; o sócio Harry; a filha; Marcelo, o genro obstetra; o prefeito de Paranaguá; Lucimara, a secretária do prefeito; a mulher misteriosa conhecida em Bariloche. E embora não recebam muito espaço para desenvolvimento, esses coadjuvantes acabam se revelando de muito maior musculatura actancial do que os seus congêneres das histórias anteriores.

Como também já vimos, a narração simultânea (e sua variante ou desvio, o presente histórico) é uma das constantes dos narradores snegianos. Em *Viver é prejudicial a saúde*, porém, ela é o registro dominante, praticamente absoluto. Toda a narrativa é narrada no presente, e nesse caso não é um presente *histórico*, mas um presente real. Vejamos o seu *incipit*, o qual aliás já dá o tom da hipocondria e insegurança em que se arrasta o narrador/protagonista:

Estou aqui, diante do espelho, examinando as mamas.

Tenho belas mamas – e nunca havia notado. Pequenas, semelhantes às de uma garota de doze anos.

Agora que as apalpo e tenho-as no côncavo da mão, sinto uma súbita ternura por minhas maminhas. Curioso: passar tantos anos sem percebê-las, sem notá-las, simplesmente porque elas não se encaixam na minha auto-imagem.

(...)

Estou quase feliz com minhas mamas – embora deva proceder periodicamente a uma autopalpação para verificar se:

1) não existem nódulos atrás dos mamilos;

2) não há qualquer retração da pele ao redor das auréolas;

3) não ocorre descarga papilar, ou seja, saída de secreção sanguinolenta.

Qualquer dúvida, devo recorrer ao médico. O doutor Mourão informa que quando o diagnóstico é feito na fase inicial, as chances de sobrevivência saltam de 80% a 90% nos dez primeiros anos de terapia. Mas adverte: seja qual for o tratamento adotado, a mastectomia é inevitável (p. 8).

Soma-se a isso a quase completa ausência de anacronias. Dentre os analisados até agora, é o relato mais linear de Jamil Snege. Não há saltos temporais, avanços, tropeços, recuos, indeterminações. As anisocronias – as alterações de velocidade – são mínimas. As analepses são raríssimas – e geralmente curtas, não mais que algumas linhas, como no exemplo seguinte (aliás, uma das retrospectões mais “extensas”): “Depois que me divorciei, minhas relações com o casal Harry resumem-se a ocasionais encontros no escritório. Sua mulher costumava conversar comigo sobre filodendros. De repente, filodendros adquiriu

uma conotação demasiadamente licenciosa” (p. 22). Salvo em uma ou outra menção, como esta, nada sabemos de seu passado: sua infância, sua adolescência, seus casamentos são-nos inteiramente estranhos. As elipses, por seu turno, são breves (um dia, algumas horas). Sumários e cenas alternam-se com naturalidade, dando-se preferência aos primeiros. A relação entre o tempo da narrativa e o tempo da história não sofre alterações de monta. Vejamos a única analepse que exige um óbolo maior de extensão discursiva para fornecer as informações de uma elipse anterior:

Um dia de cão. Pensei haver matado um homem. Durante horas me torturou essa idéia. Como foi? A maldita reunião com o prefeito. A tal praça. Dar continuidade aos projetos em curso. Harry, querendo prolongar minha agonia, propôs e eu burramente aceitei – ir aos poucos me desligando do escritório. É o que se chama dar sopa ao azar. Peguei o carro às cinco da tarde. Ao invés de atravessar a cidade para tomar a BR, resolvo fazer um longo contorno e descer pela estrada velha até o litoral. Ainda guardo uns laivos de cicuta na alma. Preciso de paz, contemplação (p. 46).

É uma analepse – para declinar o nome inteiro – interna homodiegética completiva. Isto é: dentro dos limites temporais da narrativa, dentro da linha central da história, o relato retrocede para completar o omitido a respeito desse “dia de cão”: o colisão com um porco. Assim, o alcance e a amplitude dessa anacronia não excede algumas horas. Mas percebe-se que tão logo a retrospectão é marcada pelo uso do pretérito perfeito (“pensei... me torturou... aceitei... peguei”), o tempo verbal – mesmo referindo-se a acontecimentos passados em relação ao tempo da narração – retorna ao presente, nesse caso sim o presente histórico: “resolvo... ainda guardo... preciso de paz...”

Outra característica que chama atenção nessa novela é a contenção das digressões. Não que o narrador tenha posto um fecho na boca. Como os outros, este é também um narrador loquaz: ele não somente narra e descreve, como não se furta a exprimir, a cada momento, suas opiniões, receios, temores – sobretudo quanto a problemas de saúde. É o medo de câncer de mama, como vimos, câncer de próstata, incontinência urinária (p. 33), a insegurança quanto ao tamanho do pênis (p.19-21), os problemas decorrentes da idade:

Minha filha vai se casar, Harry, talvez me dê netos de verdade. Posso ainda ser um avô inconveniente, sem fortuna, desses que as crianças toleram até aos dez anos. Depois, Harry, asilo, cadeira de rodas, mijar nas calças – ou você acha que seremos patriarcas veneráveis, farol e guia das gerações mais jovens? (p. 32).

Mas dessa vez as digressões não se afastam muito dos temas da narrativa: não há longas explanações sobre Shiva ou a injustiça do mundo. Uma noite de insônia é o gancho para mais uma seção de rumações sobre a vida, a morte, o amor, a idade:

Se não tivesse me fatigado de Deus, poderia pilotar o barco da minha insônia em bem-aventurança até a margem da manhã seguinte. Se não tivesse me fatigado do amor, dos tédios e silêncios que o pontuam, eu poderia embeber meus sentidos no torpor de um outro corpo. Se não tivesse me fatigado da idéia da morte, eu me agarraria com fervor à vida que sobrevive ao pequeno morrer de cada dia. A lucidez é o mais cáustico dos venenos. E não há espírito que resista à lenta deterioração do corpo. Um homem de meia-idade, nu e sozinho no bojo da noite, sem uma contrição ou um orgasmo, recusando a introspecção que só conduz a ruínas, é um feto desidratado exposto na mesa de autópsia do mundo. Precisa se agarrar ao útero mais próximo, pegar carona na vida que passa ao lado, fincar seu bico de molusco faminto na plenitude de sua presa. Minha filha é minha presa, Harry é minha presa, alguns amigos sobre os quais lanço meus tentáculos com um misto de afeto e repugnância, sim, sou o torvo, o torpe, o que maneja unhas infectadas, embaralhando palavras e navalhas, escondendo na manga a lâmina enferrujada, o ferrão, a baba pegajosa do pequeno monstro solitário (p. 43-44).

Como a narração é simultânea, acaba-se o hiato entre o tempo da narração e o tempo da história: aquilo que se conta é aquilo que se vive. Não há mais o narrador maduro de um lado e o protagonista em amadurecimento do outro, o sujeito que narra e o objeto que é narrado. Por conseguinte, a digressão do narrador é agora o discurso imediato do herói. Dessa forma, toda a novela assume o tom, realçado em alguns momentos, de um grande monólogo interior. É como se tivéssemos acesso à mente do personagem, e aquilo que ele faz, vê, fala, pensa, fosse-nos transmitido diretamente. De fato, à diferença de *Tempo sujo* e *Como eu se fiz por si mesmo*, nessa novela não há menção ao tempo da narração, ao tempo *gasto* para narrar, ao meio de que se serve para essa narração. Não há um “livro” entre nós e o narrador/protagonista. Aliás, em momento algum ele não faz alusão a um narratário extradiegético. Não há destinatário a suas elucubrações, salvo eventualmente um narratário intradiegético, como Harry – assim como, não raro, quando pensamos, escolhemos do nosso rol de conhecidos um interlocutor para os nossos (des)arrazoados mentais. A história, portanto, flui como um fluxo de pensamentos, e esse fluxo em alguns instantes contamina a narrativa, de modo que

os períodos se acavalam, os pontos são substituídos por vírgulas, as pausas por ondas, os fragmentos por *duração*:

Pago e saio carregando duas sacolas de plástico, o amigo porco se divide em dois na balança dos meus braços, dou ainda uma última olhada para a cabeça alvacenta, para a voracidade paralisada nos dentes amarelos, às pernas respingadas de sangue seco da garota com a faca, uma última olhada, deposito as sacolas no chão do carro, a carne dentro é quente, o cheiro é grosso e pesado (57-58).

3.4.2 A Dependência do Outro

Esse é finalmente outro diferencial de *Viver é prejudicial à saúde* com respeito às narrativas anteriormente abordadas: a frase rápida, breve, cortante é substituída muitas vezes pelo período ondulante, sinuoso. Do mesmo modo, o tom desencantado, satírico, amargo de grande parte de *Tempo sujo* e *Como eu se fiz por si mesmo* é convertido aqui – sobretudo no final – em um tom terno, suave, elegíaco. Eis com que notas graves e patéticas se encerra a narrativa:

Hoje estamos realizando, pela primeira vez, a prova da piscina. Significa que vamos nos revelar os pequenos estragos que o tempo esculpiu em nossos corpos já maduros. Ela, mais nova que eu, uns sete ou oito anos; eu, mais velho que ela, uns dez ou doze anos, a julgar pela maneira como imagino que ela me veja. Mas não importa. Não preciso esconder nada dela. Ao contrário: exibo minhas pernas finas, a pele descorada, esses pêlos longos e duros que de uns tempos para cá começaram a nascer nos meus ombros. Gostaria que ela soubesse que três dos dentes com que lhe sorrio são removíveis e laváveis. Ela, por seu turno, me exhibe no alto da coxa uma depressão lateral de pele luzidia, que suponho o resultado de uma cirurgia de colo de fêmur. E na perna oposta, logo acima do joelho, uma pequena rede de varizes que ela faz questão de massagear com ostensivo empenho. Depois empina os seios e se examina, reprovando um excesso que eu aprovo, como aprovo tudo dela.

Já estamos irremediavelmente condenados um ao outro (p. 76-77).

Aqui não há mais nada que faça lembrar os quixotescos anseios de remissão coletiva da novela juvenil nem tampouco a confissão de malogro existencial do romance autobiográfico. A redenção é mais modesta, privada, e a confissão menos trágica: o reconhecimento, no outono da vida, quando já não há muito a esperar, da dependência do outro.

Se *Tempo sujo* e *Como eu se fiz por si mesmo* são obras de grande desigualdade interna, tanto no tom quanto no tratamento, nessa pequena novela da

maturidade Jamil Snege parece ter atingido finalmente um alto grau de precisão, densidade e domínio de seus recursos. A narrativa se curva não mais às idiossincrasias do narrador, mas sim às exigências da diegese. É verdade que isso a aproxima do formato clássico. Mas é verdade também que não encontramos nada de excessivo, acessório, gratuito em sua densa carnadura.

3.5 O ENCONTRO DOS CONTOS

Jamil Snege foi sobretudo contista. Até o lançamento de *Como eu se fiz por si mesmo*, em 1994, não havia em seu rol de narrativas, além de contos, mais do que uma novela curta. Ao contrário, para um escritor de produção esparsa, ele já contabilizava dois livros de contos (*A mulher aranha* e *Ficção onívora*) e um cujos textos eram em boa parte contos: *O jardim, a tempestade*. Além disso, já participara de duas antologias coletivas (*Contos de repente* e *Assim escrevem os paranaenses*) e, no mesmo ano de 1994, ainda dividiria mais uma: *O encontro das águas*. Isso, sem falar que depois de seu romance, ainda uma nova seleta de narrativas curtas viria a lume: *Os verões da grande leitoa branca*. Não podemos esquecer, também, que muitas de suas crônicas de jornal são na verdade contos, a ponto de algumas delas virem a fazer parte da sua última coletânea.

Assim, um olhar narratológico sobre a sua obra não poderia deixar de se deter sobre esta parcela considerável de sua produção literária. Ainda que o montante não seja muito expressivo – 39 contos publicados em livro –, esse nosso olhar não será muito mais que panorâmico.

3.5 1. O Fantástico e o Grotesco

Sob o ponto de vista temático, a primeira coisa que salta à vista nos seus contos, em comparação às narrativas já abordadas, é a irrupção do fantástico. Seus dois primeiros contos já são um testemunho dessa vocação. Na narrativa “As luzes”, por exemplo, é retratado um estado de consciência onde as fronteiras do real estão sensivelmente dissolvidas. Eis a sua abertura:

Tentou em vão agarrar-se a um objeto luminoso de forma imprecisa; a queda parecia prolongar-se por centenas de anos, então percebeu que ficara sem as mãos. A tremenda esplendor do objeto encheu seus olhos de luzes, a semicegueira seria estigma constante. Embaixo a terra balançava, pequena, depois foi crescendo, divisava os mares de cor vermelha.⁴³⁵

E essa atmosfera onírica, que nos faz lembrar o ambiente de absurdo em que se debatem os personagens de Samuel Beckett, perdura ao longo de todo o conto.

Na segunda participação de Jamil nessa coletânea, a loucura parece já ter se instalado solidamente na realidade. É a história do encontro do narrador com uma menina que, em uma praça de Curitiba sem estação ferroviária nenhuma, aguarda um trem:

Às vezes um rumor qualquer sobressaltava minha companheira, ou (sic) que olhava para o alto, preocupada. Eu sabia que acompanhava o grande relógio à nossa frente, a gare gigantesca; ela sentia a neblina revoltear à passagem das composições, via pessoas sentadas esperando, outras descendo, as malas, os pesados casacos e aqueles apitos longos e agudos pondo os monstros em movimento.⁴³⁶

Como vimos, o Jamil novelista e romancista é significativamente enraizado no real, às vezes beirando o documental. Em seus contos, porém, ao par desse pé fincado na realidade circundante, o outro pé pende sobre o vazio do onírico e da insânia. No conto que dá nome ao livro *A mulher aranha*, é a fixação edipiana pela cabeça “decepada” da mãe reproduzida em uma atração circense que serve de mote à história.⁴³⁷ Em “Os poderes de Adam”, o protagonista, sentado em um bar ordinário, à espera de uma misteriosa prostituta negra, descreve o estranho poder que esse ser subumano – cujo corpo não passa de “um flutuar de vísceras e órgãos aprisionados num colchão d’água”⁴³⁸ – exerce sobre ele, levando ao crime e à violência gratuita. O absurdo invade inclusive as situações mais cotidianas, como no conto “Minha mulher ficando careca”, em que um princípio de calvície da esposa do narrador é acompanhado de uma estranha metamorfose: a mulher vai adquirindo

⁴³⁵ SNEGE, Jamil. As luzes. p. 23. In: FARAH, Elias. *Contos de repente*. Curitiba: Delfos Editora, 1965. p. 23-25.

⁴³⁶ SNEGE, Jamil. O expresso. p. 102. In: FARAH, Elias. *Contos de repente*. Curitiba: Delfos Editora, 1965. p. 99-102.

⁴³⁷ SNEGE, Jamil. *Os verões da grande leitoa branca*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2000. p. 7-12. Esse conto foi publicado originalmente no livro homônimo.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 59.

pouco a pouco caracteres masculinos, até se transformar de Louise em Luigi.⁴³⁹
 Como não se recordar, diante de “As bolas”, daquele personagem de Cortázar que vomitava coelhinhos?⁴⁴⁰

Começou a parir as bolas – seis, sete – sempre de madrugada.
 Idênticas na viscosidade, na trama de suas ranhuras.
 Sem dor nem pânico – deslizam para fora, fáceis e frias, lubrificando a própria passagem com a geléia que exudam.⁴⁴¹

Aliás, a própria Curitiba – cenário “realista” de suas narrativas mais extensas – torna-se, em um de seus contos, uma cidade irreal:

Sonho que estou retornando a Curitiba, depois de uma longa ausência. É um dia de céu coberto, horário indefinível, uns clarões de anunciada tempestade eletrificam as nuvens. Devo ter desembarcado na rodoviária porque já avisto o centro. Digo ao taxista meu destino e vou tentando reconhecer a cidade através das ruas movimentadas. Identifico um ou outro edifício, uma praça, monumentos. Mas, estranhamente, as distâncias ficaram maiores, as imagens se desdobram, é como se intercalassem uma outra Curitiba – monstruosa réplica de si mesma – na velha Curitiba que eu deveria conhecer.⁴⁴²

O grotesco, o bizarro, o insólito, presentes em alguns detalhes de suas novelas e de seu romance – o atropelamento do porco, a sarna, as hemorróidas, as flatulências –, comparecem com maior intensidade nos contos:

Só de madrugada há paz – isso quando não me agride com suas adenóides.
 E se acorda, é para entronizar suas nádegas no vaso sanitário.
 Usa rins, bexiga, esfíncteres com uma precisão diabólica. E não raro arremata com um flato – torpe, fátuo – seu ruidoso gorgolejar.⁴⁴³

Considere, pois, que já não temos a tolerância que os jovens demonstram diante dos odores, humores e fluidos de seus parceiros. Considere, ainda, a lentidão de nosso metabolismo e a flacidez de nosso abdômen. Pois bem!, o que estou querendo confessar à senhora é que tenho tal volume de matéria gasosa nas tripas que, em respeito ao decoro e pelo conforto íntimo que isto me propicia, só a solidão me convém. Seria torturante ter de evadir-me do leito, especialmente em noites de inverno, para acudir à terrível tempestade acústica que se me anunciaria no ventre. O reverso seria ainda pior: ó senhora, a tão ultrajante e devastadora fuzilaria... nem pensar!⁴⁴⁴

⁴³⁹ Ibid., p. 79-82.

⁴⁴⁰ CORTÁZAR, Júlio. “Carta a uma senhorita em Paris.” In: _____. *Bestiário*. São Paulo: Edibolso, 1977. p. 15-24.

⁴⁴¹ SNEGE, Jamil. *O jardim, a tempestade*. Edição do autor, 1989. p. 26.

⁴⁴² SNEGE, *Os verões...*, p. 13-14.

⁴⁴³ SNEGE, *O jardim...*, p. 29.

⁴⁴⁴ SNEGE, *Os verões...*, p. 104-105.

De resto, libertos da servidão autobiográfica, os personagens de seus contos circulam por uma geografia muito mais ampla que o “espaço estreito da província”⁴⁴⁵ (aliás, são raros os personagens “intelectuais” que nos podem recordar o autor empírico). No enalço deles, vamos a Bremen, na Alemanha;⁴⁴⁶ a “uma ilha do arquipélago de Fiji”,⁴⁴⁷ no Pacífico; a um prostíbulo no Bronx, em Nova York,⁴⁴⁸ a uma penitenciária de Hunstville, no Texas;⁴⁴⁹ ao palácio de Buckingham, na Grã-Bretanha;⁴⁵⁰ ou – mais próximo – Morretes⁴⁵¹ e Paranaguá.⁴⁵² Também navegamos no tempo, às vezes literalmente, como no conto “Viagem à Torre de Babel”,⁴⁵³ em que 12 alunos de inglês são transportados do ano de 1826, em Morretes, até o ano 2247 antes da Era Cristã. Às vezes, o fantástico leva a um tempo em que os ponteiros do relógio já não têm muita serventia, como no belíssimo conto “O jardim das coníferas”:

Os homens parecem encantados pelo vento, comprazem-se, sentem-se felizes de uma felicidade expandida para dentro e fora de si próprios. A vida torna-se então uma sucessão de imagens e cada momento é a eternidade em si mesma. Eles não buscam prazer ou êxtase. Estes pertencem ao tempo exterior, são mais uma questão de ponteiros e calendários, um crédito que se obtém ao despertar de cada dia. Para eles existe uma outra ordem de felicidade – submissa, contínua, ditada pelo ritmo quase imperceptível no seu labor subterrâneo. Felicidade de aparar a grama, porque a grama não pára de crescer. Felicidade de mexer com a terra, porque a terra dissolve os ossos dos reis e os transforma em flores de aspecto duvidoso. Felicidade de provar o fruto que sazona ao sol, cuja carne ácida e áspera reproduz a estranheza do mundo no momento de sua concepção. Felicidade: vento sobre os pinheiros, misturando-se à nostalgia de constatar que o fulgor de nossos olhos decaiu sensivelmente esta manhã.⁴⁵⁴

Como vimos, em suas narrativas mais longas convivem o lírico e o escatológico, o pungente e o bizarro, alternando-se com relativa velocidade. Nos contos, ao contrário, parece haver uma divisão de tarefas: em alguns se concentram as notas de um realismo grosseiro, em outros os tons do mais puro lirismo.

⁴⁴⁵ SNEGE, *Como eu se fiz...*, p. 175.

⁴⁴⁶ SNEGE, *Os verões...*, p. 19-22

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁵⁰ SNEGE, Jamil. *Ficção onívora*. Curitiba: Grupo 1 Editora, 1978. p. 6-8.

⁴⁵¹ SABINO, Fernando et al. *O encontro das águas*. Curitiba: Travessa dos Editores, 1994. p. 15-19.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 61-63.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 15-19.

⁴⁵⁴ SNEGE, *O jardim...*, p. 78-79.

3.5.2 Eu: Aqui, Agora

Se na obra de Jamil Snege, entre os contos de um lado e as narrativas mais longas de outro, há visíveis diferenças temáticas, o mesmo não se pode afirmar sobre os procedimentos formais. É verdade que nos contos ocorre uma sensível diminuição de passagens digressivas, como é de se esperar em narrativas cuja extensão mais enxuta exige uma conseqüente redução de matéria adiposa. Não obstante essa nota, de certa forma previsível, percebemos uma mesma orientação por alguns procedimentos narrativos. Cremos que já demonstramos, nas obras até aqui analisadas, a predileção snegiana pelo narrador homodiegético e pela narração simultânea. Se em *Tempo sujo* havia um narrador heterodiegético, associado a uma focalização interna variável, com momentos de irrupção de um narrador autodiegético, nas outras duas narrativas este detém o domínio absoluto. A despeito da distância entre o tempo da narração e o tempo da narrativa, percebemos o quanto a narração simultânea é acionada em *Como eu se fiz por si mesmo*. também em *Tempo sujo*, ela é significativamente presente, ao passo que *Viver é prejudicial à saúde* é totalmente exarado nesse tempo narracional. E os contos?

Num *corpus* de 39 narrativas breves,⁴⁵⁵ constatamos 20 em que o narrador é homodiegético e 19 em que é heterodiegético.⁴⁵⁶ Aqui há um equilíbrio, comprovando ademais o quanto os narradores e protagonistas dos contos são mais diversificados que os das narrativas mais extensas. Não há um narrador e/ou protagonista publicitário ou escritor; e só um com “veleidades” intelectuais, que nos faz lembrar de leve o Otavinho de *Tempo sujo*.⁴⁵⁷ Desses 20 narradores homodiegéticos, pelo menos 17 são autodiegéticos, isto, é protagonistas de suas

⁴⁵⁵ Nesse cômputo, estão inclusos todos os contos de *Os verões da grande leitoa branca*, *A mulher aranha* e *Ficção onívora* (excetuando-se a contagem em duplicado daqueles que, publicados nestes dois últimos, aparecem também naquele). De *Ficção onívora*, porém, excluímos “Como estimular as zonas erógenas do editor”, “Caudilho real” e “Da cor azul dos pavões de Babilônia”, por se afastarem de modo significativo do gênero narrativo. Incluímos, outrossim, além daqueles já presentes em *Os verões...*, três textos de *O jardim, a tempestade*: “As bolas”, “Prego no céu da boca” e “O jardim das coníferas”. Acrescentamos ainda os dois contos de Jamil Snege publicados em *Contos de repente* e dois de *O encontro das águas* (o terceiro trabalho dele dessa coletânea, não incluso, é um texto idêntico ao capítulo 23 de *Como eu se fiz por si mesmo*). Como se vê, a produção snegiana, mesmo em se tratando de contos, é escassa: cerca de um conto por ano. Ela só se intensifica quando ele começa a escrever crônicas para o jornal. No entanto, não fomos procurar “contos” nesse material – embora com certeza encontraríamos muitos –, devido ao ingente trabalho que isso representaria, excetuando as “crônicas” que viraram contos ao serem incluídas em *Os verões da grande leitoa branca*.

⁴⁵⁶ Se restringirmos este *corpus* a apenas o último livro de contos de Jamil Snege, a proporção é maior: 15 narradores homodiegéticos e 7 heterodiegéticos.

⁴⁵⁷ Trata-se do conto “Um dia sujo de mel”. In: SNEGE, *A mulher aranha...*, p. 27-31.

histórias. Dos três restantes, pelo menos um é *apenas* testemunha, concentrando-se no que se passa no outro personagem. É o já citado conto “Minha mulher ficando careca”, no qual o narrador se restringe a contar o que assiste da transformação da esposa, o personagem focalizado.⁴⁵⁸ Os outros dois, ao mesmo tempo que narram, como testemunhas, a história de outrem, falam de si, contam fragmentos de suas histórias, integram-nas à história do personagem focalizado, na qual mais do que meros observadores externos são também co-protagonistas – o que demonstra que entre o narrador autodiegético (narrador protagonista) e o narrador homodiegético (narrador testemunha) não há mais que gradações.⁴⁵⁹ Nos contos “Os poderes de Adam”,⁴⁶⁰ também já mencionado, e “Os verões da grande leitoa branca”,⁴⁶¹ os narradores tanto se voltam sobre esse enigmático Adam, o primeiro, e a odiosa sogra, o segundo, quanto também falam de si. Vejamos um excerto deste último:

E assim sucederam-se os fins-de-semana e os feriados – o sítio passou a ser o recreio da parentela, o palácio de verão da Grande Leitoa Branca. Todos ganharam ares saudáveis, as crianças principalmente, horas e horas metidas na piscina. Uma única pessoa piorava a olhos vistos; voltou-me a gastrite, a enxaqueca; uma depressão torturante afastava-me para os lugares mais ermos do sítio.⁴⁶²

Mas é na narração simultânea que se dá a maior aproximação entre os expedientes narrativos dos contos e das narrativas maiores. Do nosso *corpus* selecionado, 23 contos servem-se predominantemente desse recurso contra 16 que se utilizam da – mais tradicional – narração ulterior.⁴⁶³ Como já vimos, essa isocronia entre tempo da narração e tempo da história resulta num efeito de intensificação da dramaticidade. É o que acontece no conto “No chão sou mais eu”.⁴⁶⁴ A narrativa, cuja história é uma luta de “vale-tudo”, inicia-se em narração ulterior:

Você já viu a sua cara crescer? Pois eu já estava levando porrada em cima de porrada. O cara vinha com tudo – chute, cabeçada, joelhada. Entravam todas. Nunca estive tão mal de

⁴⁵⁸ SNEGE, *Os verões...*, p. 79-82.

⁴⁵⁹ Com o que Genette concorda, embora não encontre exemplos de narradores “fronteiriços”: *Nuevo discurso del relato*. Madri: Cátedra, 1998. p. 70-71.

⁴⁶⁰ SNEGE, *Os verões...*, p. 7-12.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 121-131.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 126-127.

⁴⁶³ Se novamente ficarmos no último volume de contos de Jamil Snege, a proporção é ainda maior (o que confirma a hipótese de que com o tempo a narração simultânea e o narrador autodiegético foram se tornando dominantes na narrativa snegiana): 15 contra 7.

⁴⁶⁴ SNEGE, *Os verões...*, p. 83-87.

reflexo. Protegia o queixo, levava no olho. Cobria o olho, o pontapé explodia na minha coxa. Duas ou três vezes me dobrei, vontade de vomitar.⁴⁶⁵

Quando o narrador/protagonista começa a virar o jogo, a narração vem para o presente:

Meu adversário está no chão; acertei a sua frente. A turma do jiu-jitsu grita meu nome, eu tento um sorriso com minha cara de panetone, o sorriso desaparece entre os calombos, eu me atiro sobre o sujeito, que ainda está tonto, e começo a trabalhar. Agora sou o senhor da luta.⁴⁶⁶

É verdade que essa simultaneidade é retórica: o presente da narração é o presente histórico. A primeira frase do conto – a interpelação ao narratário – dá a entender que o narrador conta a história depois de ela já ter acontecido. Em todo caso, é interessante notar o quanto a passagem dos verbos do pretérito para o presente, acompanhando a mudança da relação de forças dos lutadores, aumenta a carga de dramaticidade.

A narração simultânea também pode estar a serviço de uma maior *subjetivação* do discurso, como no conto já também mencionado “Sob um céu de tempestade”: “Conheço bem essa expressão, o pânico que lateja na superfície de seus olhos. É bem antigo o medo que tenho da chuva.”⁴⁶⁷ Por outro lado, na narrativa “Sorriso nos lábios”, um narrador heterodiegético se alia à narração ulterior para ampliar o efeito de objetividade pretendido:

As últimas horas de Carl E. Jones, executado com uma injeção letal na penitenciária de Hunstville, Texas, na última quarta-feira, transcorreram mais ou menos assim:

5 horas – foi despertado 45 minutos antes que o habitual. Revoltado, recusou o desjejum (pão preto, fatias de bacon, café com creme e mingau de aveia) e voltou a dormir.

6 horas – recebeu muda de roupa limpa, mas não quis tomar banho. Limitou-se a enxaguar o rosto com água fria e pentear os cabelos.

(...)

18h 55m – o pastor falou à imprensa que o condenado entregou-se a Jesus e expirou com um sorriso nos lábios. O diretor do laboratório declarou que esses esgares são comuns, uma espécie de espasmo nervoso depois que a droga espalha-se pela corrente sanguínea.⁴⁶⁸

Vimos, também, a preferência de Jamil Snege pela focalização interna.

Mesmo quando se tratava de narradores homodiegéticos, eles tinham a tendência

⁴⁶⁵ Ibid., p. 83.

⁴⁶⁶ Ibid., p. 86.

⁴⁶⁷ Ibid., p. 17.

⁴⁶⁸ Ibid., p. 50-52.

de “penetrar” na mente alheia e revelar-nos os seus pensamentos ocultos – infração denominada de paralepse por Genette e que em Jamil Snege chega a se transformar em regra. E agora, como se processa a focalização nos contos? Depois de uma breve verificação, é possível afirmar que a inclinação pela focalização interna permanece constante. Não nos deteremos aqui nos contos com narradores homodiegéticos, nos quais o foco da narração recai evidentemente sobre o narrador/ personagem – e sabendo que estes representam a maior parte das narrativas breves, este regime de focalização já larga com uma ampla margem de vantagem. Nos demais contos, por sua vez, nos quais o narrador conta uma história da qual não participa, reencontramos o clássico narrador analista, aquele que sabe tudo e não precisa justificar a origem de seus conhecimentos privilegiados. Com exceção do último conto citado, vejamos o *incipit* das outras narrativas heterodiegéticas de *Os verões da grande leitoa branca*, quando geralmente se demarca a posição do narrador em relação à história que ele se põe a contar:

Os habitantes de Gori, uma ilhota do arquipélago de Fiji, sofrem de uma estranha doença que não lhes permite distinguir os vivos dos mortos.

Assim, é comum rapazes dormirem com damas inglesas que desembarcaram em 1804, homens serem chamados ao serviço do capitão Cook, mulheres passarem noites de orgia a bordo de barcos naufragados.⁴⁶⁹

Ele amava os livros.

Ela amava as flores.

Conheceram-se. Ele lhe levava flores, ela lhe comprou um livro – apaixonaram-se.

Os livros esquecidos, as flores minguando nos vasos, entregaram-se a uma paixão voraz de esperas e entregas em delírio.⁴⁷⁰

Ela não podia ter filhos.

Ele assumiu de bom grado o papel de bebezão da casa.

Roupinha cheirosa, banho com esponja macia, a geladeira forrada de quitutes multicores.

Adormecia no maternal regaço, cançãozinha de ninar acariciando o ouvido. Exigia *peignoir* de seda, decotado, que pudesse sentir no rosto a tepidez dos seios dela.⁴⁷¹

Difícil foi esconder a bicicleta. Acabou achando um espaço no porão, atrás do tampo de uma mesa desmontada. Seus filhos já não entravam ali, a mulher tampouco – despejo de cacarias, lustres e móveis quebrados, garrafas, jornais velhos. Reluzente, coberta por um pano, a bicicleta prometia-lhe aventuras inusitadas no seu poeirento esconderijo.⁴⁷²

⁴⁶⁹ Ibid., p. 23.

⁴⁷⁰ Ibid., p. 67.

⁴⁷¹ Ibid., p. 69.

⁴⁷² Ibid., p. 71.

Aqui, como se vê, assoma o narrador extra e heterodiegético, associado a uma focalização externa “onisciente” que às vezes mergulha no interior da mente de um ou mais personagens – ou seja, o clássico narrador analista, como preferimos chamá-lo, com a única diferença de que nesses contos ele se limita a descrever o que sabe, poupando-se de fazer comentários.

O conto “Sorriso nos lábios”, que narra as últimas horas de um condenado à morte, seria diferente? De fato, esse conto, por força de suas opções narrativas, conforme dá a entender o excerto acima transcrito, parece restringir-se à focalização externa, assim como a narrativa jornalística (e a historiográfica), na qual esse relato visivelmente se inspira,⁴⁷³ se contenta com a reprodução do discurso exterior, nada tendo a dizer sobre o discurso interior não declarado. No entanto, há dois momentos em que este foco de narração parece infringido nesse conto:

8h 27m – aceitou um refrigerante e um pedaço de torta de maçã, que a ex-namorada trouxera numa bolsa térmica. Sempre odiou torta de maçã, mas não quis decepcionar a moça.

(...)

Até às 18 horas – aguardou com ansiedade o resultado do recurso apresentado ao Supremo Tribunal, pedindo o indulto da pena. O pastor ainda atendeu a uma chamada telefônica, mas era apenas sua esposa avisando que não havia mais pasta de amendoim em casa.⁴⁷⁴

Um observador externo – digamos, um jornalista cobrindo a execução – não teria condições de descobrir o conteúdo do telefonema para o pastor e muito menos a ojeriza do condenado a tortas de maçã e o seu desejo de não magoar a ex-namorada. Aqui, portanto, a focalização externa se quebra – e com ela o efeito de objetividade – e irrompe o narrador analista e sua capacidade de apreensão além do olhar de qualquer testemunha.

Assim, se nos contos, o narrador snegiano, bastante circunscrito ao círculo da autodiegese, não raro desliza para outros pontos de vista, convertendo-se muitas vezes em narrador heterodiegético,⁴⁷⁵ a focalização interna dominante nas suas

⁴⁷³ Esse conto, publicado anteriormente como crônica, foi inspirado, tanto no tema quanto na forma, em uma notícia de jornal, como demonstra ALMEIDA, op. cit., p. 269-273.

⁴⁷⁴ SNEGE, *Os verões...*, p. 50-52.

⁴⁷⁵ Todavia, a heterodiegese não chega a se converter em alteridade: todos os narradores de Jamil são masculinos e se movem em um microcosmo bastante androcêntrico. Duas exceções: “*Délivrance*”, cujo narrador é feminino (não incluso, aqui, no cômputo geral dos contos por beirar mais o gênero lírico que o narrativo) e o “*Jardim das coníferas*”, cujo narrador extra e heterodiegético conta com rara sensibilidade uma história de homoerotismo masculino. SNEGE, *O jardim...*, p. 31-32; 71-82.

narrativas mais extensas continua a dar o tom. A exceção mais evidente – quiçá a única – talvez seja o conto “Bebete”, todo composto por fragmentos de diálogo, com a omissão de qualquer sinal da instância narradora (narração, descrição, comentários etc.).⁴⁷⁶

Focalização interna, narração simultânea e narrador autodiegético (este em menor frequência) – eis os procedimentos narrativos que conferem uma unidade formal aos contos, às novelas e ao romance de Jamil Snege, de resto tão diversificados nos temas e tratamentos.⁴⁷⁷ A isso poderíamos acrescentar o extremoso cuidado com a textualização do discurso, qualidade esta visível não só em suas narrativas mas em todos os seus textos: mais que um grande contador de histórias, Jamil é um ágil artífice das palavras. Embora ele nunca tenha se identificado como poeta,⁴⁷⁸ por trás do prosador seguro de seus recursos está sem dúvidas alguma o vate, por trás de sua azáfama textual está o sestro, por trás do homem que ganhou a vida como publicitário e sempre foi avesso a se publicar no grande circuito editorial está o menino fascinado ante a sua “primeira sintaxe de espantos”.⁴⁷⁹ Enfim, por trás da urdidura do discurso narrativo, está a aventura da linguagem em sua fonte primeva, antes (e depois) da diferenciação dos gêneros literários, aquém (e além) dos cânones, das regras, das normas. Mas para isso precisaríamos de outros aportes teóricos, mais tempo, mais espaço – enfim, precisaríamos de outra dissertação. Como canja, deixamos aqui o texto homônimo – poema? crônica? conto? – do livro *O jardim, a tempestade*:

Minha filha é um animal rústico, espécie de lebre ossuda e selvagem.
 Não tem ternura, só cartilagens.
 O impacto de seu corpo lembra o de um saco de correio atirado de um trem.
 Tem sete anos e a idade imemorial da Terra. Ao seu redor sempre pululam girassóis e uns estranhos céus de tempestade.
 É aparentada com os líquens, as algas, os polens, as angiospermas.
 Suja ou banhada, cheira igual;
 sua pele repele a água como as penas de pato e as asas de mariposa.
 Aproxima-se de mim como se eu fosse um grande e degenerado tubérculo; experimenta minha rótula, meu gasnete – e seu hálito leporino congela meus gestos.
 Aninha-se entre minhas pernas até que um fruto ou um gafanhoto atraia seu olhar pardo; dispara num átimo e num átimo retorna, chocando sua cabeça contra as raízes tuberosas de meus dedos.

⁴⁷⁶ SNEGE, *A mulher aranha...*, p. 43-49.

⁴⁷⁷ A interpelação ao narratário, outra característica anteriormente apontada na narrativa de Jamil Snege, é escassa nos contos.

⁴⁷⁸ Disse Jamil numa entrevista: “Gosto muito de poesia, mas sempre tive pudor muito grande de me considerar poeta.” SNEGE, *cigarra de várias cascas...*, p. 14.

⁴⁷⁹ SNEGE, *Como eu se fiz...*, p.128.

Não faz perguntas nem comete maldades; apenas passeia seu corpo seco por entre o jardim, e a erva cede à sua passagem como se fosse o vento.
 Minha filha preenche meus dias como o fazem os corvos, as formigas, as tempestades.
 É grande meu jardim. Em quinze anos, jamais consegui atravessá-lo na minha cadeira de rodas.⁴⁸⁰

3.6 CONSIDERAÇÕES, AFINAL – II

Não existe literatura paranaense – começamos por dizer no início deste capítulo. O que existe são escritores paranaenses. Não é um universo muito numeroso. Nem suas estrelas têm muito brilho além de suas fronteiras. No entanto, nessa rarefeita constelação de pontos luminosos, Jamil Snege é uma das estrelas de maior grandeza. É verdade que sua obra – por conta evidentemente de sua opção por fazer circular seus livros à margem do mercado editorial – ainda espera por uma recepção que esteja a altura de seu brilho. Escritores das novas gerações, como já vimos, e não só no Paraná, testemunham sua importância – e esta dissertação, mais que um requisito para a obtenção de um grau acadêmico, pretende ser também uma homenagem. Se um dia existir uma literatura paranaense, no sentido de um sistema literário plenamente constituído, Jamil Snege terá o seu nome inscrito em sua árvore geneológica, sobretudo naquele entroncamento em que a prosa de ficção urbana se encontra com a modernidade. Entre um Newton Sampaio, em uma ponta, passando pelo indefectível Dalton Trevisan, até atingir, na outra ponta, os novos escritores que despontam neste início de milênio, Jamil Antônio Snege, o Turco, tem o seu nome assegurado.

Este nosso trabalho, entretanto, não se deteve em tentar traçar as linhas de contigüidade e ascendência entre os escritores paranaenses das últimas décadas e demarcar aí o lugar e o papel de Jamil Snege. Esta é outra pesquisa que urge fazer. Nosso estudo, como se viu, se debruçou, após esmiuçar a parafernália instrumental da narratologia genettiana, sobre os procedimentos narrativos com que esse escritor produziu a sua obra. E depois de um olhar – ainda que ligeiro – sobre os recursos e expedientes de que ele lançou mão, chegou a hora de esboçar algumas conclusões – ou melhor, de alinhar as considerações que não pudemos deixar de emitir à medida que analisávamos as suas narrativas.

⁴⁸⁰ SNEGE, *O jardim...*, p. 49-50.

Depois de uma participação com dois textos em uma antologia coletiva, a estréia individual de Jamil se deu com *Tempo sujo*. O humor, a ironia e o lirismo – três notas que a partir daí caracterizariam o acorde snegiano – já estão todos aí. A inflexão autobiográfica também. Mas ao contrário do viés de memórias *privadas* que predomina em *Como eu se fiz por si mesmo*, esta novela traz as marcas de uma geração flagrada em pleno choque epocal. A revolução dos costumes e o conservadorismo da província, o regime ditatorial e os anseios de ruptura social são simultaneamente capturados no jogo de vozes e *flashes* de uma narrativa nervosa. A alternância dos narradores homo e heterodiegético, a focalização interna variável, associada aos capítulos curtos, alguns não mais que cenas de atos e falas dos personagens, outros de digressões do narrador/protagonista, refletem a fratura e as fissuras de um tempo caracterizado desde o título como *sujo*.

Na sua narrativa de maior folêgo, *Como eu se fiz por si mesmo*, essa visada geracional é substituída por um enfoque pessoal. Não é mais o instantâneo de um grupo de jovens intelectuais, e sim o retrato – ou melhor, o auto-retrato – de um homem já na metade do caminho da vida. Lá, alguns meses; aqui, quarenta anos. Lá o testemunho, no calor da hora, dos anseios e medos de uma geração golpeada; aqui, a confissão individual de um homem na crise da meia-idade. É natural que o narrador heterodiegético e a focalização variável dê lugar agora ao narrador autodiegético e à focalização interna fixa (embora, como vimos, com algumas infrações). O humor, a ironia e o lirismo são os mesmos, com a diferença de que as tinturas vagamente messiânicas do primeiro dão lugar agora às cores mais sombrias do indivíduo descrente nos “sistemas e nas soluções coletivas”.⁴⁸¹ Como é próprio dos relatos conduzidos pela memória, o tempo aqui se perde em circunlóquios analépticos, a datação temporal e a linearidade exigidas de uma biografia quase que se esmaecem completamente numa costura de capítulos que se avizinham da acronia. O iterativo ameaça solapar a prevalência do singulativo e a digressão parece dominar o proscênio do discurso narrativo – no qual, conseqüentemente, a narrativa como que se deixa absorver pelo discurso. No jogo do tempo dança tudo, não só os sonhos e memórias juvenis, mas também os gêneros discursivos. Não é a memória que salva a história do que se foi, é a linguagem que resgata, o discurso

⁴⁸¹ Conforme diz Fábio Campana na orelha de *Como eu se fiz por si mesmo*.

que redime – ainda que esta esperança seja em Jamil sempre vaga, pálida, sub-reptícia.

A redenção vem de outra fonte em *Viver é prejudicial à saúde*, última novela de Jamil Snege. Nesta, o tempo assume a urgência do *continuum* da consciência. A narração simultânea, expediente já bastante empregado nas narrativas anteriores, assume o controle do relato. Já não há um narrador que “narra” uma história – seja esta as desventuras de uma geração ou a aventura de uma vida. Agora, a história “narra-se” pelo fluxo de pensamentos do protagonista: quase não há mediação, não há um Otavinho escrevendo um romance ou um Jamil redigindo suas memórias. O discurso, quase alforriado em alguns momentos do livro anterior, volta a se submeter à história, a antiga suserana das narrativas. É uma história de amor, outonal, temporão, menos crédulo e ingênuo, mas nem por isso menos amor. Depois do sacrifício simbólico do porco, a ruptura com um passado inautêntico, a abertura à hipótese do outro. O humor, a ironia e o lirismo, como sempre, estão presentes – mas dessa vez é este quem dá o tom aos outros dois.

Trinta e nove narrativas breves em 38 anos (mesmo se somarmos aos outros textos que não se enquadram perfeitamente dentro dos moldes narrativos): não podemos afirmar que Jamil Snege seja um contista muito prolífero. Em todo caso, foi como tal que ele estreou, como tal que ele primeiramente chamou a atenção e como tal que ele continuou produzindo até o último ano de sua vida. Em seus contos, reencontramos alguns dos seus principais traços temáticos e formais. Todavia, além do humor, da ironia e do lirismo, são o grotesco e o fantástico que se avolumam aqui – revelando os estranhos laços que unem o conto a esses elementos. No plano dos procedimentos, mais que os narradores autodiegéticos, é a narração simultânea a marca mais visível – como se, com o passar do tempo, a Jamil interessasse cada vez mais preencher os vãos entre o tempo do narrar e o tempo do narrado.

No entanto, o que mais unifica a produção snegiana, em todos os gêneros pelos quais ele incursionou e em todo o período ao longo do qual escreveu, é o esmero com a linguagem, o cuidado com o discurso. Por trás das artimanhas do Turco, de seus truques e segredos, está, mais do que malícia ou habilidade, uma qualidade cuja origem é de outra ordem: não só o apreço pela palavra, a paixão pela linguagem – o que por si só já é de grande valia – mas o temor reverencial perante o mistério que palpita sob a epiderme das palavras:

Fiquei à mercê dos signos. Não eram mais as coisas que me apavoravam; a ingênua maçã da Branca de Neve transformara-se numa tóxica e letal entidade bifronte, num demônio acústico de significado ambíguo que se associava – pelos labirintos de sintagmas e paradigmas – a outros seres tão terríficos quanto ele. As palavras. Que é o escrever senão uma tentativa vã, desesperada, de exorcizar esses demônios e arrancar deles um sentido?⁴⁸²

Alguns sinais – dos quais apenas uma parcela foi rastreada por nós – nos levam a crer que as raízes de Jamil Snege o irmanam aos grandes criadores, ainda que nem sempre os seus frutos tenham madurado a contento.

Sim, esta é uma impressão que nos fica, depois de termos nos debruçado detidamente sobre a sua obra. O próprio Jamil parecia estar consciente dessa limitação, cuja base estava não numa insuficiência de potencial criador mas antes em alguns fatores externos, que impediam o seu pleno desenvolvimento. Homem de origens modestas, Jamil Snege, como vimos no seu romance de memórias, cedo teve que procurar com o que ganhar a vida – e foi na publicidade que encontrou uma ocupação a qual, ao mesmo tempo que lhe granjeava o pão cotidiano, permitia-lhe usar os seus talentos. Mas a publicidade, é sabido, cobra um óbolo nada leve, não só em energia mas também em tempo. Eis a razão por que a sua obra, ao fim e ao cabo, é relativamente exígua. Eis a razão também por que sentimos, às vezes, que de sua pena muito mais poderia ter nascido. Em uma crônica, ele nos conta que certa vez, em um jornal, ele lançou o desafio de “escrever, no prazo de um ano, um romance ou novela tão bom quanto de qualquer García Márquez – desde que alguma entidade me oferecesse uma bolsa que permitisse minha sobrevivência durante aquele período.”⁴⁸³ Conclusão: tirante dois amigos, ninguém – muito menos uma entidade – demonstrou o mínimo interesse pela sua proposta. A Jamil, portanto, não restou outra alternativa senão continuar servindo-se de sua habilidade com as palavras para ganhar a vida na propaganda: “Pago para escrever o que quero com o que ganho para escrever o que não quero.”⁴⁸⁴ Perdeu a literatura, perdemos nós – pois, além dos magros livros que o Turco deixou, teríamos quem sabe outros aos quais ele poderia ter consagrado mais de seu tempo e talento.

⁴⁸² SNEGE, *Como eu se fiz...*, p. 130.

⁴⁸³ SNEGE, *Como tornar-se...*, p. 72-74.

⁴⁸⁴ SNEGE, *Como eu se fiz...*, p. 130.

Além disso, uma das forças do texto snegiano é justamente a sua maior fraqueza: o seu viés autobiográfico. Uma força porque isso garante que, por trás do discurso, muito mais do que mera elaboração textual, pulsa a riqueza da vida. Fraqueza porque isso o limitou a um universo de experiências relativamente restrito. O Otavinho de *Tempo sujo* lembra muito o Jamil antes dos 30 anos; o “Jamil” de *Como eu se fiz por si mesmo* é o Jamil na crise da meia idade; e o arquiteto de *Viver é prejudicial à saúde* tem as características do Jamil quase sexagenário. De certa forma, Jamil Snege participou, junto com muitos de sua geração, desse “cárcere do eu”, como Flora Sussekind definiu a “prosa com dicção autobiográfica que dominou o panorama literário brasileiro de fins dos anos 70 e início da década de 80.”⁴⁸⁵ Embora *Como eu se fiz por si mesmo* tenha sido publicado no decênio seguinte, ele é devedor, como em menor medida boa parte de suas narrativas, dessa tendência. Literatura não é só *dicção* – saber como dizer–, mas também *ficção*, inventar o que dizer. A narrativa de Jamil Snege, se por um lado é rica na qualidade da dicção, por outro fica nos devendo um pouco na diversidade da invenção.

⁴⁸⁵ SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. p. 93.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de repassarmos a narratologia de Gérard Genette e de aplicarmos alguns de seus princípios à obra de Jamil Snege, resta ainda uma questão a ser dirimida: em que sentido a aparelhagem oferecida foi de fato proveitosa para a análise do *corpus* estabelecido? Em outras palavras: o sistema genettiano, apresentado na primeira parte de nosso trabalho, foi verdadeiramente útil para o desvelamento de alguns dos procedimentos narrativos da obra de Jamil ou de outra maneira poderíamos chegar a conclusões semelhantes?

Ao final do percurso pode parecer sem propósito a pergunta se o mapa que nos guiou foi de verdadeira valia. Com efeito, há muitos caminhos nos bosques da ficção e da narrativa. É possível se perder e se achar muitas vezes. A mesma obra, como já falamos no começo deste trabalho, poderia ter sido percorrida por uma infinidade de outros caminhos. Escolhemos um, sem deixar de lançar olhares à socapa a outros pelos quais também poderíamos ter seguido – aliás, a narratologia não é um campo estanque sem comunicação com outros. Em todo caso, a narratologia, e de modo especial a narratologia de procedência genettiana, auxiliou-nos a manter a atenção fixa nos aspectos mais estritamente narrativos das obras de Jamil Snege. Além disso, forneceu-nos um instrumental técnico e preciso para a análise desses procedimentos. Toda análise, para não correr o risco de soar hermética ou gratuita, tem que passar por etapas elementares nas quais não raro tem-se a impressão de se estar a discorrer sobre o óbvio. Por mais que esse estágio, para os leitores mais experimentados, possa se afigurar desnecessário, corre-se o risco, ao suprimi-lo, de que muitas das conclusões pareçam arbitrárias. Preferimos, ao invés disso, correr outro risco: o do didatismo.

Houve um risco, entretanto, que não pudemos contornar. Muitas de nossas asserções careceram de comprovações mais amplas. Não se culpe a narratologia por isso, muito menos Genette. O problema é que a comprovação de determinadas assertivas exigiria um trabalho estatístico impossível de ser realizado por uma só pessoa. Quando declaramos a preferência de Jamil Snege, por exemplo, pelo uso do narrador autodiegético ou da narração simultânea, seria preciso demonstrar isso não só pelo número de ocorrências dentro de sua obra como também pelo cotejo desse resultado com a estatística dessa frequência em outros escritores. Quem se

serve mais da narração simultânea: Jamil Snege ou Dalton Trevisan? O grau de utilização de narradores autodiegéticos em Jamil Snege é maior ou menor que o dos escritores de sua geração? Estas e outras respostas – que tornariam ainda mais evidentes determinadas idiossincrasias narrativas – só seriam possíveis com o esforço de muitas pessoas ou grupos de pesquisa.

De resto, repetimos aqui o que já afirmamos mais de uma vez ao longo do trabalho: a narratologia genettiana é um dos instrumentos mais precisos ao alcance do crítico contemporâneo para o estudo dos procedimentos formais das narrativas. Qualquer outra coisa que se lhe exija não será de sua alçada. Análise do conteúdo, do diálogo que determinada narrativa estabelece com o mundo fogem a sua alçada. É verdade que ao longo do percurso não fechamos os olhos a essas relações nem ignoramos o conteúdo das narrativas, como o leitor terá percebido, talvez pelo fato de que, ao contrário de Proust, Jamil Snege é pouco conhecido e seria muito estranho debruçar-se sobre a estrutura de suas narrativas sem que o leitor fizesse a mínima idéia de seu conteúdo. Um último comentário, e com ele concluimos estas considerações: criou-se, ao longo desta dissertação, um interessante contraste entre a sisudez do método genettiano e a descontração do discurso de Jamil Snege. Não somente a vida e a literatura são feitas de paradoxos e contradições. A análise literária também.

REFERÊNCIAS

OBRAS E TEXTOS DE JAMIL SNEGE

- CAMPANA, Fábio (*et. al.*). *Confabulário*. Curitiba: Imprensa oficial, 1998. p. 29-36.
- FARAH, Elias (*et. al.*). *Contos de repente*. Curitiba: Delfos Editora, 1965. p. 23-25 e 99-102.
- PELLEGRINI JR., Domingos (*et al.*). *Assim escrevem os paranaenses*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977. p. 43-45.
- SABINO, Fernando (*et.al.*). *Encontro das águas*. Curitiba: Travessa dos Editores, 1994. p. 15-19, 61-63 e 95-99.
- SNEGE, Jamil. À espera do mar redondo. *Revista Cult*, São Paulo, ano 6, n. 62, p.8-13, out. 2002. entrevista a Ricardo Sabbag.
- _____. *A mulher aranha*. Curitiba: Editora Hoje, 1972. (Série cadernos de ficção; v.1).
- _____. *As confissões de Jean-Jacques Rousseau*. Curitiba: Edição do autor, 1982.
- _____. *Como eu se fiz por si mesmo*. Curitiba: Travessa dos Editores, 1994.
- _____. *Como tornar-se invisível em Curitiba*. Curitiba: Criar Edições, 2000.
- _____. Entre o jardim e a tempestade. *Et Cetera*, Curitiba, n. zero, P. 170-181 verão de 2003. Entrevista a Jussara Salazar, Carlos Alberto Pessoa e Fábio Campana.
- _____. *Ficção onívora*. Curitiba: Grupo 1 Editora, 1978.
- _____. Jamil Snege, cigarra de várias cascas. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 10 abr. 1988. Entrevista. Almanaque, p.11-15.
- _____. *Minha mãe se veste para morrer* (conto). In: *Et Cetera*, Curitiba, n. 1, p. 110-115, outono de 2003.
- _____. *O jardim, a tempestade*. Curitiba: Edição do autor, 1989.
- _____. *Os verões da grande leitoa branca*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2000.
- _____. *Paraná: memória e momento*. São Paulo, 1980. (Museu de Arte de São Paulo). Catálogo de exposição.
- _____. *Para uma sociologia das práticas simbólicas*. Curitiba: Edição Beta/Multiprint, 1985.

_____. *Senhor*. Curitiba: Beta Publicidade, 1989.

_____. *Tempo sujo*. Curitiba: Escala, 1968.

_____. A Turca dos peitos caídos. *Idéias (suplemento especial)*, Curitiba, 10 jul. 2006. Entrevista a Dary Júnior, James Alberti e Luciano Lacerda.

_____. *Viver é prejudicial à saúde*. Curitiba: Ed. do Autor, 1998.

REFERÊNCIAS GERAIS

ALMEIDA, Camila Gino. *Um cronista da cidade: Curitiba no jornal sob o olhar de Jamil Snege 1997-2003*. Curitiba, 2006. 334 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 19 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Global, 1985.

ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

AQUINO, Marçal. Sábado. p. 96. In: _____. *Famílias terrivelmente felizes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 14. ed. São Paulo: Ática, 1983.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. (VOLOCHINOV, Valentin N.) *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 11 ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BALZAC, Honoré de. *Eugênia Grandet*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

BANDEIRA, Manuel. Pneumatórax. In: _____. *Estrela da vida inteira*. 9. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

BARBOSA, Carlos. *A dama do Velho Chico*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2002.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BARTH, John. Tales Within Tales Within Tales. *Antaeus*, out. 1981.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p.19-60.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. O discurso da História. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 145-157.

BEAUVOIR, Simone. *A mulher desiludida*. Rio de Janeiro / São Paulo: O Globo / Folha de S. Paulo, 2003.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística geral*. São Paulo: Nacional/Edusp, 1976.

BLIN, Georges. *Sthendal et les problemas du roman*. Paris: José Corti, 1953.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula: teste de uma gramática narrativa aplicada aos contos de Guimarães Rosa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BOOTH, Wayne Clayson. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

_____. Distance et point de vue. In: *Poétique du récit*. BARTHES, Roland et al. Paris: Seuil, 1977. p. 85-113.

BORDIEU, Pierre. *Lês régles de l'art: genèse et structre du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976

BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de perdição*. São Paulo: Editora Três, 1984

BREMOND, Claude. *Logique du récit*. Paris: Seuil, 1973.

BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. *Understanding fiction*. Nova York: F. S. Crofts, 1943.

BUARQUE, Chico. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Planeta DeAgostini, 2003.

CAMPANATO JÚNIOR, João Adalberto. Sobre narratologia: entrevista com Carlos Reis. *Terra roxa e outras terras*, Londrina, v. 4, p 3-8, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. São Paulo: USP/Itatiaia, 1975.

CARRASCO, Hugo. *Introducción al estudio del narratorio*. Disponível em: <http://www.humanidades.uach.cl/documentos-linguisticos/docannexe.php/id=434>>. Acesso em: 8 jan. 2007.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CHATMAN, Seymour. *Storia e discorso: la struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Parma: Pratiche Editrice, 1981.

CHKLOVSKI, Vítor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 39-56.

COHN, Dorrit. *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COUTINHO, Afrânio. Prefácio à edição brasileira: a crítica da ficção. In: SCHOLÉS, Robert; KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill, 1977.

CONY, Carlos Heitor. *A tarde da sua ausência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

CORTÁZAR, Julio. *Final de jogo*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

_____. *Bestiário*. São Paulo: Edibolso, 1977.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

DOYLE, Arthur Conan. *O cão dos Baskerville*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

DUARTE, Isabel Margarida Ribeiro de Oliveira. *O relato de discurso na ficção narrativa: contribuição para a análise da construção polifônica de Os Maias de Eça de Queiroz*. [S. l.]: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FENIANOS, Eduardo Emílio. *Almanaque kur'yt'yba*. Curitiba: Univer Cidade, 1999.

FIELDING, Henry. *Tom Jones*. São Paulo: Nova Cultural, 2003

FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985

_____. *A educação sentimental*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

_____. *Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Ediouro [s/d].

FLUDERNIK, Monika. *The fictions of language and the language of fiction: the linguistics representation of speech and consciousness*. Londres: Routledge, 1993.

FONSECA, Rubem. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2004.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction: the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip (ed.). *The theory of the novel*. Nova York: The Free Press, 1967.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Lisboa: Portugália, 1965.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vejga, 1995

_____. Fronteiras da narrativa. In: *Análise estrutural da narrativa*. BARTHES, Roland et al. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 255-274.

_____. *Nuevo discurso del relato*. Madri: Cátedra, 1998.

_____. *Figuras*. São Paulo: Perspectivas, 1972.

GREIMAS, Algirdas Julien. J. *Semântica estrutural*. 2. ed. São Paulo: Cultrix/Edusp. 1976.

HAMMETT, Dashiell. *A chave de vidro*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

HAMON, Philippe. O que é uma descrição? In: ROSSUM-GUYON, Françoise van; HAMON, Philippe; SALLANAVE, Danièle. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1976. p. 61-83.

HERCULANO, Alexandre. *O monge de Císter ou a época de Dom João I*. Amadora: Bertrand, 1977.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

JAKOBSON, Roman _____. *Linguística e comunicação*. 19 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

JOLLES, Andre. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JAMES, Henry. *A arte do romance*. São paulo: Globo, 2003.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. São Paulo: Abril Cultural, 1971

KAYSER, Wolfgang. Qui raconte le roman? In: BARTHES et al. *Poétique*. Paris: Seuil, 1976.)

KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill, 1977.

KIEFER, Charles. *Valsa para Bruno Stein*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

LANDOW, George (org.). *Teoria del hipertexto*. Barcelona: Paidós, 1997.

LEAL, F. *Nos rastros do rastreador: Antonio Candido. Sobre a crítica literária brasileira*. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/cribrasi.html>>

LEECH, Geoffrey; SHORT, Michael. *Style in fiction: a linguistic to English fictional prose*. Londres: Longman, 1995.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LEITE, Lígia Chiappini Morais. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LIESTOL, Gunnar. Wittgenstein, Genette y la narrativa del lector en hipertexto. In: LANDOW, George (org.). *Teoria del hipertexto*. Barcelona: Paidós, 1997. p. 107-145.

LINS, Osman. *Avalovara*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

LISPECTOR, Clarice. Amor. In: _____. *Laços de família: contos*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. A partida do trem. In: _____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

_____. Narrar ou descrever. In: KONDER, Leandro. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.

MACHINSKI, Júlio Bernardo. *Como ele se fez por si mesmo: Jamil Sene*. Florianópolis, 2005. 144 f. Dissertação (Mestrado em Literatura brasileira) – Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

McHALE, Brian. Free indirect discourse: a survey of recent accounts. In: *PTL: a journal of descriptive poetics and theory of literature*. n. 3. p. 149-287.

MELO, Patrícia. *Valsa negra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

METZ, Christian. A grande sintagmática do filme narrativo. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 201-208.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1975.

NETO, Miguel Sanches. *Chove sobra a minha infância*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Quem escreve o romance?* Disponível em: < <http://www.migelsanches.com.br/v1textos.php>>. Acesso em: 8 nov. 2006.

_____. Refazendo o gasto giro do amor. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 24 ago. 1998. Caderno G. p. 4, coluna 1.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2003.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIÑÓN, Néida. *A casa da paixão*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

PLATÃO. *A república*. 3.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRINCE, Gerald. Introduction à l'étude du narrataire. *Poétique*, Paris, n. 14. abr. 1973.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1984.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1971.

QUEIROZ, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Abril Cultural, 1982

REGO, José Lins do. *Fogo morto*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

REIS, Carlos. *Técnicas de análise textual: introdução à leitura crítica do texto literário*. 3. ed. revista. Coimbra: Almedina, 1981.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina Macário. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

REYES, Graciela. *Polifonia textual: la citación en el relato literario*. Madri: Gredos, 1984.

_____. *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*. Madri: Arco Libros, 1993.

_____. *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*. Madri: Arco Libros, 1994.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. t. 1. Campinas; Papyrus, 1995.

ROTH, Philip. *O complexo de Portnoy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ROSSUM-GUYON, Françoise van; HAMON, Philippe; SALLANAVE, Danièle. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcadia, 1976.

SALLANAVE, Daniele. Sobre o “monólogo interior”: leitura de uma teoria. In: ROSSUM-GUYON, Françoise van; HAMON, Philippe; SALLANAVE, Danièle. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcadia, 1976. p.113-137.

SANDRINI, Paulo. *Códice d'incríveis objetos & histórias de lebensraum*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.

_____. *O estranho hábito de dormir em pé*. Curitiba: Travessa dos Editores. 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1990.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*.(Livro XI, capítulo 14.) 9. ed. Porto: Apostolado da imprensa, 1977.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 4. ed. Lisboa: Caminho, 1983.

SEIXO, Maria Alzira. Continuado de um número anterior. In: GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995. p. 7-16.

_____. Romance, narrativa e texto: notas para a definição de um percurso. In: ROSSUM-GUYON, Françoise Van; HAMON, Philippe; SALLANAVE, Danièle. *Categorias da narrativa*. Lisboa: arcadia, 1976.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. O romance: história e sistema de um gênero literário. In: _____. *Teoria da literatura*. 8. ed. Lisboa: Almedina, 1999. v. 1. p. 671-786.

SOURIAU, Etienne. *As duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo: Ática, 1993.

SPALDING, Marcelo. Os Cem menores contos brasileiros do século XX e a *narratividade da micronarrativa contemporânea*. Rio de Janeiro: X Congresso Internacional abralic, 2006. Disponível em <www.marcelospalding.com/veredas/textos_detalhes.asp?id=257>.

SPILLANE, Mickey. *One lonely night*. Nova York: Dutton, 1959

STANZEL, Franz K. *Narrative situations in the novel*: Bloomington / London: Indiana University Press, 1971.)

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. revista. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. *Tal Brasil, qual romance? uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 209-254.

_____. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Lisboa: Edições 70, 1989.

TODOROV, Tzvetan. DUCROT, Oswald. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

TOMACHEVSKI, Boris. A temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 169-204.

TREVISAN, Dalton. *Capitu sou eu*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

LLOSA, Mario Vargas. *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

VICENTIN, Albertina. *A narrativa de Hugo Carvalho Ramos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

WINCK, Otto Leopoldo. 1968 em Curitiba: um olhar sobre *Tempo sujo*, novela de Jamil Snege. p. 2. In: II EPPEL – Encontro Paranaense Pós-graduado em Estudos Literários, 2005, Curitiba. *Trabalhos completos*. Curitiba: UFPR, 2005. p. 1-13. 1 CD-ROM.

WHITE, Hayden V. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1995.

ZOLA, Émile. *Germinal*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.