

**Silvia Mazzaferro**

**Focalização e Estilo em Rubem Fonseca**



FOCALIZAÇÃO E ESTILO EM RUBEM FONSECA

Dissertação apresentada ao Instituto de  
Biociências, Letras e Ciências Exatas  
da Universidade Estadual Paulista "Jú-  
lio de Mesquita Filho", Campus de São  
José do Rio Preto, para a obtenção do  
título de Mestre em Letras (Área de Con-  
centração: Literatura Brasileira).

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

1984



293/84



## ÍNDICE

### INTRODUÇÃO

Meu profundo agradecimento

|                                    |   |
|------------------------------------|---|
| 1. Objetivos do trabalho . . . . . | 1 |
| 2. Conceitos operativos . . . . .  | 2 |
| 3. Corpus . . . . .                | 3 |
| Notas . . . . .                    | 8 |

Ao Professor Orientador desta dissertação,  
Doutor ANTONIO MANOEL DOS SANTOS SILVA, pe  
la empenhada orientação, apoio e incentivo  
que sempre me dedicou.

### I - RUBEM FONSECA E O CONTO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO . . . 10

|                                                           |    |
|-----------------------------------------------------------|----|
| 1. Tendências do conto brasileiro contemporâneo . . . . . | 10 |
| 2. Situação de Rubem Fonseca . . . . .                    | 28 |
| Notas . . . . .                                           | 40 |

Aos Professores

### II - DA FOCALIZAÇÃO EM TERCEIRA PESSOA À DRAMATIZAÇÃO . . . 46

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| 1. A onisciência . . . . .   | 46  |
| 2. A onisciência . . . . .   | 49  |
| 3. A onisciência . . . . .   | 53  |
| 4. A onisciência . . . . .   | 56  |
| 5. A onisciência . . . . .   | 59  |
| 6. A onisciência . . . . .   | 62  |
| 7. A onisciência . . . . .   | 65  |
| 8. A onisciência . . . . .   | 68  |
| 9. A onisciência . . . . .   | 71  |
| 10. A onisciência . . . . .  | 74  |
| 11. A onisciência . . . . .  | 77  |
| 12. A onisciência . . . . .  | 80  |
| 13. A onisciência . . . . .  | 83  |
| 14. A onisciência . . . . .  | 86  |
| 15. A onisciência . . . . .  | 89  |
| 16. A onisciência . . . . .  | 92  |
| 17. A onisciência . . . . .  | 95  |
| 18. A onisciência . . . . .  | 98  |
| 19. A onisciência . . . . .  | 101 |
| 20. A onisciência . . . . .  | 104 |
| 21. A onisciência . . . . .  | 107 |
| 22. A onisciência . . . . .  | 110 |
| 23. A onisciência . . . . .  | 113 |
| 24. A onisciência . . . . .  | 116 |
| 25. A onisciência . . . . .  | 119 |
| 26. A onisciência . . . . .  | 122 |
| 27. A onisciência . . . . .  | 125 |
| 28. A onisciência . . . . .  | 128 |
| 29. A onisciência . . . . .  | 131 |
| 30. A onisciência . . . . .  | 134 |
| 31. A onisciência . . . . .  | 137 |
| 32. A onisciência . . . . .  | 140 |
| 33. A onisciência . . . . .  | 143 |
| 34. A onisciência . . . . .  | 146 |
| 35. A onisciência . . . . .  | 149 |
| 36. A onisciência . . . . .  | 152 |
| 37. A onisciência . . . . .  | 155 |
| 38. A onisciência . . . . .  | 158 |
| 39. A onisciência . . . . .  | 161 |
| 40. A onisciência . . . . .  | 164 |
| 41. A onisciência . . . . .  | 167 |
| 42. A onisciência . . . . .  | 170 |
| 43. A onisciência . . . . .  | 173 |
| 44. A onisciência . . . . .  | 176 |
| 45. A onisciência . . . . .  | 179 |
| 46. A onisciência . . . . .  | 182 |
| 47. A onisciência . . . . .  | 185 |
| 48. A onisciência . . . . .  | 188 |
| 49. A onisciência . . . . .  | 191 |
| 50. A onisciência . . . . .  | 194 |
| 51. A onisciência . . . . .  | 197 |
| 52. A onisciência . . . . .  | 200 |
| 53. A onisciência . . . . .  | 203 |
| 54. A onisciência . . . . .  | 206 |
| 55. A onisciência . . . . .  | 209 |
| 56. A onisciência . . . . .  | 212 |
| 57. A onisciência . . . . .  | 215 |
| 58. A onisciência . . . . .  | 218 |
| 59. A onisciência . . . . .  | 221 |
| 60. A onisciência . . . . .  | 224 |
| 61. A onisciência . . . . .  | 227 |
| 62. A onisciência . . . . .  | 230 |
| 63. A onisciência . . . . .  | 233 |
| 64. A onisciência . . . . .  | 236 |
| 65. A onisciência . . . . .  | 239 |
| 66. A onisciência . . . . .  | 242 |
| 67. A onisciência . . . . .  | 245 |
| 68. A onisciência . . . . .  | 248 |
| 69. A onisciência . . . . .  | 251 |
| 70. A onisciência . . . . .  | 254 |
| 71. A onisciência . . . . .  | 257 |
| 72. A onisciência . . . . .  | 260 |
| 73. A onisciência . . . . .  | 263 |
| 74. A onisciência . . . . .  | 266 |
| 75. A onisciência . . . . .  | 269 |
| 76. A onisciência . . . . .  | 272 |
| 77. A onisciência . . . . .  | 275 |
| 78. A onisciência . . . . .  | 278 |
| 79. A onisciência . . . . .  | 281 |
| 80. A onisciência . . . . .  | 284 |
| 81. A onisciência . . . . .  | 287 |
| 82. A onisciência . . . . .  | 290 |
| 83. A onisciência . . . . .  | 293 |
| 84. A onisciência . . . . .  | 296 |
| 85. A onisciência . . . . .  | 299 |
| 86. A onisciência . . . . .  | 302 |
| 87. A onisciência . . . . .  | 305 |
| 88. A onisciência . . . . .  | 308 |
| 89. A onisciência . . . . .  | 311 |
| 90. A onisciência . . . . .  | 314 |
| 91. A onisciência . . . . .  | 317 |
| 92. A onisciência . . . . .  | 320 |
| 93. A onisciência . . . . .  | 323 |
| 94. A onisciência . . . . .  | 326 |
| 95. A onisciência . . . . .  | 329 |
| 96. A onisciência . . . . .  | 332 |
| 97. A onisciência . . . . .  | 335 |
| 98. A onisciência . . . . .  | 338 |
| 99. A onisciência . . . . .  | 341 |
| 100. A onisciência . . . . . | 344 |

Dra. Anna Maria Musiello

Dr. Ermínio Rodrigues

Dr. Guillermo de la Cruz Coronado

Dr. Lafayette Ibraim Salimon

Dr. Salvatore D'Onofrio

e, em especial,

Dra. Tieko Yamaguchi Miyazaki

pelo auxílio e estímulo.

## Í N D I C E

|                                                                                       | pág.   |
|---------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| <b>INTRODUÇÃO</b>                                                                     |        |
| 1. Objetivos do trabalho . . . . .                                                    | 1      |
| 2. Conceitos operatórios . . . . .                                                    | 2      |
| 3. <u>Corpus</u> . . . . .                                                            | 7      |
| Notas . . . . .                                                                       | 8      |
| <br>I - RUBEM FONSECA E O CONTO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO .                            | <br>10 |
| 1. Tendências do conto brasileiro contemporâneo .                                     | 10     |
| 2. Situação de Rubem Fonseca . . . . .                                                | 28     |
| Notas . . . . .                                                                       | 40     |
| <br>II- DA FOCALIZAÇÃO EM TERCEIRA PESSOA À DRAMATIZAÇÃO .                            | <br>46 |
| 1. A onisciência interpretativa plena — "O jogo<br>do morto" . . . . .                | 47     |
| 2. A onisciência neutra plena . . . . .                                               | 49     |
| * 2.1. "O pedido" . . . . .                                                           | 50     |
| 2.2. "Relato de ocorrência em que qualquer<br>semelhança não é mera coincidência" . . | 53     |
| 2.3. "O quarto selo (fragmento)" . . . . .                                            | 56     |
| 3. A onisciência neutra externa — "A coleira do<br>cão" . . . . .                     | 60     |

|        |                                                                        |     |
|--------|------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.     | Desaparição da voz narradora e dramatização                            | 68  |
| 4.1.   | "O encontro e o confronto" . . . . .                                   | 68  |
| * 4.2. | "Entrevista" . . . . .                                                 | 72  |
|        | Notas . . . . .                                                        | 74  |
| III-   | A OBJETIVIDADE NA FOCALIZAÇÃO EM PRIMEIRA PESSOA . . . . .             | 75  |
| 1.     | Um primeiro "eu": o narrador protago - nista . . . . .                 | 75  |
| 2.     | Um segundo "eu": o narrador observador..                               | 94  |
| * 2.1. | "O campeonato" . . . . .                                               | 94  |
| * 2.2. | "Intestino grosso" . . . . .                                           | 103 |
| 3.     | Um terceiro "eu": síntese do observa - dor e do protagonista . . . . . | 106 |
| 3.1.   | "Livro de ocorrências" . . . . .                                       | 106 |
| 3.2.   | "A caminho de Assunção" . . . . .                                      | 112 |
|        | Notas . . . . .                                                        | 116 |
| IV-    | MUTAÇÃO, FALSA MUTAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO .                              | 117 |
| * 1.   | Falsa mutação — "Dia dos namorados". .                                 | 117 |
| 2.     | Mutação . . . . .                                                      | 122 |
| 2.1.   | "O gravador" . . . . .                                                 | 122 |
| * 2.2. | "74 degraus" . . . . .                                                 | 136 |

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| 3. Experimentação . . . . .        | 146 |
| 3.1. "Os graus" . . . . .          | 146 |
| 3.2. "Lúcia McCartney" . . . . .   | 151 |
| Notas . . . . .                    | 159 |
| V - CONSIDERAÇÕES FINAIS . . . . . | 160 |
| BIBLIOGRAFIA . . . . .             | 164 |



## INTRODUÇÃO

### 1. Objetivos do trabalho

Este trabalho tem como objetivo o estudo dos contos de Rubem Fonseca e, mais precisamente, de dois aspectos que em seus textos curtos nos foram impressionando a cada nova leitura: primeiro, o fato deste autor elaborar um discurso — necessariamente subjetivo —<sup>1</sup> voltado para a objetividade (como se este pendor fosse sua vontade de estilo) e, segundo, seu modo pessoal de organizar o material diegético visando ao ato da comunicação literária, isto é, à transmissão ao leitor; em outras palavras, o aspecto que tecnicamente tem sido denominado de ponto de vista, foco narrativo ou focalização.

Focalização e estilo estão inseparavelmente imbricados no discurso deste atualíssimo escritor, de modo que estudar um dos dois aspectos obriga-nos ao estudo do outro. E como, formalmente, o universo narrativo de Rubem Fonseca está intimamente afetado pela focalização com que dá forma à matéria ficcional, propomo-nos demonstrar de que maneira este elemento de estrutura se situa no texto enquanto determinante ou determinado daquela busca da objetividade.

Esperamos com isso chegar, se não a estabelecer algumas linhas da poética narrativa do autor, pelo menos a fornecer informações válidas para abordagens mais complexas que fatalmente virão. Em qualquer caso, pretendemos deixar mais claramente



marcada a posição que este contista ocupa no contexto do conto brasileiro contemporâneo.

Para alcançar tais objetivos, procederemos a repetidas análises de textos, a começar pela identificação e caracterização do foco narrativo, para, depois, estabelecer a relação com as marcas de discurso nele implicadas. Na medida do possível faremos tentativas no sentido de determinar a presença do autor ou seu grau de distanciamento — não nos importa se intencional ou não — relativo ao mundo da diegese. E como essas análises pressupõem o trabalho com denominações conceitualmente variáveis conforme as teorias, vemo-nos aqui na obrigação de expô-las.

## 2- Conceitos operatórios

Como nosso estudo dá ênfase principalmente ao "foco narrativo", assunto pouco tratado em português<sup>2</sup>, será de grande utilidade para nós o trabalho de pesquisa teórica e análise prática desenvolvido por Ismael Ângelo Cintra em O Foco Narrativo na Ficção: Uma Leitura de Nove Novena, de Osman Lins<sup>3</sup>, ao qual recorreremos sempre que necessário. Entretanto, será o manual de Alfredo Leme Coelho de Carvalho, que nos pareceu dos mais esclarecedores e abrangentes (porque "analítico", "crítico" e "contrastivo") que escolheremos como texto básico de onde extraíremos a maioria dos conceitos com os quais operaremos nossa análise. Trata-se de Foco Narrativo e Fluxo da Consciência — Questões de Teoria Literária<sup>4</sup>.

Iniciemos com a definição do sentido das expressões "ponto de vista" ou "foco narrativo". Provinda da linguagem relativa à arte pictórica, a expressão "ponto de vista", "(...) a





mais antiga e, sem dúvida, a mais usada internacionalmente (...)" <sup>5</sup>, tem seu sentido definido pelo Dicionário de Caldas Aulete: "o (ponto) que o pintor escolhe para pôr os objetos em perspectiva; lugar alto, donde se descobre um largo horizonte ; (fig.) modo de ver ou entender um assunto ou uma questão" <sup>6</sup>.

Coelho de Carvalho remete-nos ao Grande Dicionário Webster, que define a expressão inglesa correspondente — "point of view" — como "posição particular (no espaço, tempo ou desenvolvimento) da qual se avalia ou de onde se considera alguma coisa", "maneira particular de se considerar ou avaliar algo", "atitude mental baseada na razão, ou opinião, a respeito de alguma coisa" <sup>7</sup>.

Na transposição desses sentidos genéricos para um mais particular à crítica de ficção, Cleanth Brooks e R.P. Warren aludem ao termo dizendo que "é usado de maneira menos precisa para indicar as atitudes e idéias básicas do autor", e, mais estritamente, com referência ao "narrador da história — à mente através da qual é apresentado o material da história" <sup>8</sup>.

Entretanto, Brooks e Warren, segundo Coelho de Carvalho, vieram a se utilizar de um novo termo, oriundo da Física, para expressar a mesma idéia: "foco". Na Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, foco é o "ponto para onde convergem, ou de onde divergem, os eixos de ondas sonoras ou luminosas que se refletem ou refratam" <sup>9</sup>. Como essas ondas se modificam, mais no caso da refração e menos no da reflexão, o termo "focus of narration", em português "foco narrativo", é o que parece "excelente" ao autor do manual que estamos seguindo, "(...) pois, além de sugerir o ponto de partida da visão, indica a inevitável marca que deixa o narrador no material da sua narrativa" <sup>10</sup>.



É este o conceito que estaremos expressando toda vez que operarmos com o termo "foco narrativo" em nosso estudo.

No que toca às classificações, o autor, partindo de um estudo "crítico e contrastivo" dos sistemas de Brooks e Warren, Norman Friedman, Jean Pouillon e Manuel Komroff, "quatro sistemas básicos"<sup>11</sup> e da análise de teorias "complementares" de Percy Lubbock, Henry James, Wolfgang Kayser, Franz Stanzel, Wayne C. Booth, Boris Tomachevski e Boris Uspenski, chega a um "quadro classificatório metódico" e a "uma nomenclatura mais precisa."<sup>12</sup>

Primeiramente, ele nos diz que a narrativa pode dar-se sob duas formas: cena e sumário. "Cena é a narrativa dos fatos na sua sequência temporal imediata, podendo incluir diálogos ou não."<sup>13</sup> "Sumário é a concentração em narrativa relativamente curta de fatos que ocorreram em períodos de tempos mais longos."<sup>14</sup>

A narrativa pode-se fazer em primeira pessoa, em terceira e até em segunda pessoa, tipo "raro e extravagante". Distinção fundamental: na narrativa em primeira pessoa, "o narrador é também personagem (com maior ou menor grau de participação nos acontecimentos), o que não ocorre na narrativa em terceira pessoa, em que o narrador é como uma figura invisível em relação aos participantes dos acontecimentos, sendo convencionalmente capaz de, sem estar presente, descrever os fatos que se passam, relacionando-os, se necessário, com eventos anteriores."<sup>15</sup> Menciona aqui o autor um "gênero misto", quando o narrador em terceira pessoa diz que soube dos fatos através de um ou mais personagens da história.

Casos de narrativa em terceira pessoa são apontados:



a) onisciência neutra externa, quando o narrador, não participante, revela conhecimento apenas dos fatos exteriores, tendendo a usar palavras de alheamento se eventualmente se referir à psique dos personagens; b) onisciência neutra plena (ou seja, externa e interna), quando o narrador não só descreve os fatos exteriores como também o que vai na mente dos personagens, abstendo-se de fazer comentários; c) onisciência interpretativa (geralmente externa e interna, podendo teoricamente ser apenas externa), quando o narrador não somente fornece ao leitor todas as informações sobre os acontecimentos, como também se permite fazer comentários sobre eles; d) onisciência imediata, quando o narrador, sem comentários, apresenta os pensamentos dos personagens de forma cênica, como se estivessem ocorrendo naquele momento; subdivide-se em simples e múltipla; será simples se somente for apresentada assim a consciência de um único personagem na qual se dramatizarão todos os acontecimentos; será múltipla se, alternadamente, no mesmo livro, forem apresentadas as consciências de mais de um personagem.

O autor nos diz ainda que nas narrativas em terceira pessoa, "autor" e "narrador" são termos equivalentes, entendendo-se aqui por autor "o autor na obra".

Passando aos casos de narrativa em primeira pessoa, Coelho de Carvalho delimita-os em termos de ação e tom.

Quanto ao grau de participação do narrador nos acontecimentos, ou seja, quanto à natureza do narrador com respeito à ação, tem-se o narrador protagonista e o narrador observador, com os próprios termos definindo seu sentido, como também admitindo posições intermediárias. O autor nos dá ainda um terceiro tipo, o registro casual, quando o narrador teoricamente se



anula.

Quanto ao tom, a narrativa em primeira pessoa pode ser: a) objetiva, se o narrador não comenta os fatos; b) interpretativa, se o narrador comenta os fatos, ou os deforma, imprimindo-lhes conscientemente um colorido subjetivo; c) impressionista, se o narrador imprime aos fatos um colorido subjetivo espontâneo, caracterizado pela ausência de elaboração consciente.

Ainda na abordagem da narrativa em primeira pessoa, quatro pontos merecem o interesse do autor: o narrador pode, às vezes, fazer um esforço para dar aparências de veracidade à sua história; existem as possibilidades de identidade e de distância entre o narrador e o autor, nesse caso chamado de "autor implícito", termo criado por Wayne C. Booth "para indicar o 'segundo-ser' do autor, o autor tal como ele se mostra na própria obra, distinguindo-se de como é na vida real"<sup>16</sup>; pode ocorrer a figura do "narrador infiel"<sup>17</sup>, que mente deliberadamente ou que faz uma falsa idéia dos fatos que descreve, ou que tem de si mesmo um conceito diferente daquele que lhe é atribuído pelo autor implícito, ou que se distancia deste em um ou mais eixos de comparação; e pode-se dar o "shifting view-point", defendido num artigo por Manuel Komroff, e que Coelho de Carvalho traduz como "ponto de vista ou foco narrativo mutante"<sup>18</sup>, e que se cacteriza por variar numa mesma obra.

Finalizando seu quadro classificatório, o autor faz referência ao "narrador aperceptivo": aquele que, quer em narrativa de primeira pessoa, quer em narrativa de terceira pessoa, faz referências ao ato de narrar, que está praticando.

Intrinsecamente ligado ao problema da focalização,



aparece o das funções da linguagem. Quanto a esta parte, embasaremos nossos conceitos na linha teórica do mestre Roman Jakobson, definida em seu já célebre ensaio Linguística e Poética e que julgamos não necessário transcrever por pleno conhecimento da parte dos interessados em estudos de literatura.<sup>19</sup>

### 3. Corpus

Dos seis livros de contos de José Rubem Fonseca escolhemos para objeto de nosso estudo Feliz Ano Novo<sup>20</sup> e O Cobrador<sup>21</sup>, que contêm seus últimos contos, e O Homem de Fevereiro ou Março<sup>22</sup>, por constituir uma antologia feita pelo autor e contendo contos de Os Prisioneiros, A Coleira do Cão e Lúcia McCartney. Procuramos, através dessa opção, cobrir tanto suas tendências estilísticas iniciais como as mais recentes.



## NOTAS

- 1) Sobre a subjetividade do discurso, ver, de E. Benveniste, "El Hombre en la lengua", in Problemas de Linguística General, pp. 161-206; ver também, de J. Kristeva, "La fonction predicative et le sujet parlant", in Langue, Discours, Société, pp. 229-259.
- 2) Cf. Coelho de Carvalho em Foco Narrativo e Fluxo de Consciência — Questões de Teoria Literária; "Nota Preliminar".
- 3) Ismael Ângelo Cintra: O Foco Narrativo na Ficção: Uma Leitura de NOVE NOVENA, de Osman Lins. São Paulo, F.F.L.C.H. — USP, 1979 (Dissertação de Mestrado).
- 4) Alfredo Leme Coelho de Carvalho: Foco Narrativo e Fluxo de Consciência — Questões de Teoria Literária. São Paulo, Pioneira, 1981.
- 5) idem, ibidem, p.2.
- 6) Apud Alfredo Leme Coelho de Carvalho, op. cit., p.2.
- 7) Apud Alfredo Leme Coelho de Carvalho, op. cit., p.2.
- 8) Apud Alfredo Leme Coelho de Carvalho, op. cit., p.2.
- 9) Apud Alfredo Leme Coelho de Carvalho, op. cit., p.2.
- 10) Ver Alfredo Leme Coelho de Carvalho, op. cit., p.3.
- 11) ibidem, p.3
- 12) ibidem, pp.40-49.
- 13) ibidem, p.40.
- 14) ibidem, p.40.
- 15) ibidem, p.41.





- 16) ibidem, p.31.
- 17) "Narrador infiel" é a tradução preferida por Alfredo Leme Coelho de Carvalho, em vez de "narrador não fidedigno". Para a sua tradução, o autor do manual que estamos seguindo apresenta a seguinte razão: a diferença entre "infiel" e "unreliable", "para efeitos práticos, (...) não tem grande importância, uma vez que pela leitura da obra só sabemos que o narrador pode mentir ou equivocar-se depois de haver dado mostras ou indicações disso." p.31, nota 92.
- 18) Alfredo Leme Coelho de Carvalho, op. cit., pp.20 e 45.
- 19) Roman Jakobson: "Linguística e Poética". In Linguística e Comunicação. pp.118-162.
- 20) Rubem Fonseca: Feliz Ano Novo. Rio de Janeiro, Editora Arte-nova, [1975]. Este livro será referido com a sigla FAN; o número que se lhe seguir indicará a página.
- 21) Idem: O Cobrador. 2ª edição. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira S/A., 1979. Este livro será referido com a sigla COB; o número que se lhe seguir indicará a página.
- 22) Idem: O Homem de Fevereiro ou Março. Rio de Janeiro, Editora Artenova, [1973]. Este livro será referido com a sigla HFM; o número que se lhe seguir indicará a página.



## RUBEM FONSECA E O CONTO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Com poucas referências nas diversas histórias literárias brasileiras que tratam do conto contemporâneo<sup>1</sup> Rubem Fonseca, apesar do relativo sucesso junto ao público leitor<sup>2</sup>, ainda não conta com uma bibliografia crítica muito volumosa<sup>3</sup>. Por isso, vimo-nos na obrigação de realizar uma síntese do que já se escreveu sobre sua obra, a fim de situá-lo no contexto geral da literatura nacional e, em particular, do conto. Primeiramente, esboçaremos um resumo das tendências do conto brasileiro contemporâneo, para, depois de indicar as linhas de enquadramento estético do autor, apontar para a trajetória de sua narrativa desde a época em que estreou — foi em 1963 — até a de seu último livro de contos.

1. Tendências do conto brasileiro contemporâneo

Das obras de conjunto dedicadas ao conto brasileiro contemporâneo, duas, mais que quaisquer outras<sup>4</sup>, nos servem para o levantamento das variações ou tendências assumidas por esta forma específica. Ambas possuem quase o mesmo título: Conto Brasileiro Contemporâneo, de Antonio Carlos Hohlfeldt, e O Conto Brasileiro Contemporâneo, de Alfredo Bosi<sup>5</sup>. Daquele nos interessa o livro todo e, deste, que é antologia, mais nos impor-



ta o prefácio, ou seja, a complexa e aguda introdução.

Antonio Carlos Hohlfeldt, para chegar à contemporaneidade, faz inicialmente um retrospecto da evolução teórico-histórica do gênero, seguindo um critério historiográfico. Estabelece, dentro dessa perspectiva, três seqüências: a) os pioneiros, momento que vai das primeiras produções em jornais e de A Noite na Taverna, de Álvares de Azevedo, centrando-se em Machado de Assis; b) os pré-modernistas, período que o autor prefere classificar como de transição; c) os modernistas, momento assinalado pela presença de Mário de Andrade e Alcântara Machado.

Após essa primeira generalização, já nos limites da época contemporânea, Antonio Hohlfeldt altera o ritmo de sua exposição. Caracteriza a geração de 30, ainda modernista, como essencialmente romancística, e a de 45, como voltada basicamente para a poesia. Quanto ao conto, afirma ele,

"espécie de substrato, continuou sendo praticado com tranqüilidade, e nestas duas décadas surgiram, esparsamente, os livros que, vistos da perspectiva de hoje, configurariam sua revolução, sobretudo a partir de Clarice Lispector, Samuel Rawet, João Guimarães Rosa e Murilo Rubião, abrindo cada qual um veio riquíssimo de exploração, que nos anos subseqüentes seriam ampliados e aprofundados por eles mesmos ou pelos que se seguiriam"<sup>6</sup>.

Estendendo-se pelos anos 30, 40 e 50, essa busca de caminhos e sua afirmação, a narrativa breve irá encontrar sua grande explosão nos anos 60, que o autor caracteriza como a



grande década do conto. Hohlfeldt chega a sugerir uma classificação temporal:

(...)"uma primeira geração abrangendo o final dos anos 40 e toda a década seguinte, e, depois sucessivamente, as gerações de 60 e 70, cada qual com características específicas, a última das quais marcadamente mineira, mas com forte presença também dos escritores gaúchos"<sup>7</sup>.

Comentando as inúmeras dificuldades das classificações, o autor opta por agrupamentos que mantenham "certa unidade de tendências e preocupações", agrupamentos que nos darão um panorama dos caminhos que o conto atual toma em sua evolução diante da realidade de um mundo tão diferenciado e multiforme. Por isso mesmo, também as tendências são múltiplas, e os grupos detectados pelo autor apresentam as mais significativas delas, delineando os caminhos do conto atual. Tais agrupamentos são : o conto rural, o conto alegórico, o conto psicológico, o conto de atmosfera, o conto de costumes e o conto sócio-documental.

No primeiro grupo, Hohlfeldt reúne autores cuja produção se prende ao espaço rural ou se volta reflexivamente sobre ele, apesar de aí reconhecer tipos de linguagem totalmente diferentes: Bernardo Élis, Guimarães Rosa, José J. Veiga, Moreira Campos, Guido Wilmar Sassi, Jorge Medauar e Caio Porfírio Carneiro.

No grupo do conto alegórico, reúne contistas em cujas narrativas serão sempre encontrados dois elementos comuns : a alegoria em suas múltiplas variantes e "a ironia como um de



seus principais instrumentos literários"<sup>8</sup>. Entram nesse grupo Murilo Rubião, Péricles Prado, Moacir Scliar, Roberto Drummond e Víctor Giudice.

3) Para caracterizar o conto psicológico, o autor aponta, a par de inúmeras variações entre as quais chega a citar a do conto de flagrante (proposto por Assis Brasil), uma tendência básica: a preocupação predominante com as personagens em sua interioridade. Tal critério lhe facilita incluir no grupo o escritor judeu-polonês radicado no Brasil, Samuel Rawet, cuja obra, Contos do Emigrante (1956) foi apontada por Assis Brasil "como marco da renovação da literatura na contística"<sup>9</sup>, e, além deste, a paulista Lygia Fagundes Teles, o maranhense Josué Montello, os mineiros Manoel Lobato, Mário Garcia de Paiva e Ivan Ângelo, a carioca Nélida Piñon, a baiana Sônia Coutinho, Tânia Faillace e o catarinense Emanuel Medeiros Vieira.

4) Dificuldades maiores enfrenta Antonio Hohlfeldt ao caracterizar o conto de atmosfera e diferenciá-lo do conto psicológico, a fim de justificar previamente tanto o agrupamento próximo quanto o anterior. Primeiro ele confessa que, por desenvolver-se em torno de personagens e através da psicologia destes, o conto de atmosfera pode confundir-se com o conto psicológico. Para Hohlfeldt o que distingue o conto de atmosfera é

"(...) uma atmosfera, um clima, uma espécie de 'aura' que envolve a narrativa, tornando-a quase inconfundível: não importa qual personagem que aí surja, ela terminará envolvida por esta mesma atmosfera"<sup>10</sup>.

A caracterização escorregadia permite ao autor, com

a ajuda de uma afirmação demasiado redutora ("neste caso estão aqueles escritores a escreverem sempre o mesmo conto, porque na verdade estão a escrever a si mesmos")<sup>11</sup>, incluir no mesmo grupo contistas como Clarice Lispector, José Edson Gomes, Salim Miguel, Sérgio Farraco, Caio Fernando Abreu, Autran Dourado, Hélio Pólvara, também crítico literário, Sérgio Sant'Anna, Osman Lins, também ensaísta.

5/ Nascida com o regionalismo, a tendência sócio-documental na ficção brasileira, tem sua origem remota marcada pelo exotismo e pelo pitoresco para somente depois se vestir com :

"(...) a coloração de denúncia social tão necessária em uma pátria subdesenvolvida e precariamente posta em seus próprios pés, devido às grandes distâncias que medeiam suas classes sociais."<sup>12</sup>

Segundo Hohlfeldt são as seguintes as constantes que caracterizam o grupo:

"a preocupação em dar ou ser a palavra das classes mantidas à força na subalternidade da estrutura social; a preocupação — significativa neste contexto — com a infância ; a dialogação como principal característica estilística e, enfim como o título do capítulo o indica, mais do que quaisquer outros, a possibilidade de uso do material ficcional como matéria-prima para a reflexão sociológica."<sup>13</sup>



Agrupam-se aí Herberto Sales, Ricardo Ramos, Edilberto Coutinho, Jefferson Ribeiro de Andrade, Domingos Pellegrini Júnior, Wander Piroli, João Antônio, Luiz Vilela e Ignácio de Loyola Brandão.

Deixamos para o final a abordagem do conto de costumes, pois é nele que o autor inclui o nome de Rubem Fonseca junto a Dalton Trevisan, Otto Lara Resende, Márcia Denser, Marcos Rey, João Condé, Hermilo Borba Filho, Deonísio da Silva e Flávio José Cardoso. Hohlfeldt diz que se poderia colocar uma boa parte desses autores no grupo sócio-documental e, alguns, nos demais grupos, porém reuniu-os neste concentrando-se no que lhe pareceu ser a intenção maior de cada um deles, a qual ele resume numa única expressão: "moralismo humanista, com todas as ilações que dela quisermos retirar."<sup>14</sup>

Rubem Fonseca, estreando com Os Prisioneiros (1963) reúne seis títulos dedicados à narrativa breve, o último deles sendo O Cobrador, de 1979. Situa-se, portanto, inteiramente no período brilhante do conto brasileiro, considerado por Hohlfeldt como sendo o das décadas de 60 e 70.

O fato de sua estréia haver-se dado numa fase histórica de radicalizações políticas e ideológicas, entre a época do desenvolvimentismo provocado pelo governo de Juscelino Kubitschek e o golpe estatal de 1964, não se apresenta para Hohlfeldt como mera coincidência. Tanto para ele, quanto para Wendel Santos, a obra literária de Rubem Fonseca não somente se liga à situação brasileira como se compromete com a existência brasileira.<sup>15</sup>

Pode-se afirmar que as pressões históricas que, segundo Alfredo Bosi, deram à poesia "a direção da objetividade"<sup>16</sup>,



também se notam nesse contista de modo exemplar. É o que outros críticos corroboram.

→ Para Hêlio Pólvara, o homem sobre o qual Rubem Fonseca centraliza sua atenção é um

"(...) homem universalmente projetado nas suas dores, angústias e buscas, mas o homem atual, desta época e destes tempos, sempre um ser contraditóriamente civilizado, um produto da vida coletiva e das formas de cultura massificada e, portanto, um pequeno universo intelectualmente condicionado".<sup>17</sup>

Por sua vez, Alfredo Bosi registra:

"Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo, é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os 'inocentes do Leblon' continuam atulhando praias, apartamentos e boates, e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto".<sup>18</sup>

Deonísio da Silva, comentando estilisticamente a narrativa de Rubem Fonseca, escreve que ele



"(...) não inventou a violência. Ela está por aí. O que ele inventou foi um modo violento de narrar essa violência que lhe serviu de matéria-prima".<sup>19</sup>

Hohlfeldt, que acolhe essas apreciações, completas afirmando que existem várias formas de violência e dela não há escape: ou a sofremos ou a praticamos, em auto defesa. Mais explícito, Deonísio da Silva já dissera:

"(...) apesar da pesada carga de violência que envolve a atmosfera dos contos, ela nem sempre era manifesta, sendo necessário buscá-la em estruturas mais profundas do texto. A violência vista até mesmo na estrutura superficial chamamos violência real, e àquela envolta em tramas mais profundas denominamos violência simbólica. A primeira constitui-se numa violência declarada, numa declaração explícita de apelo à violência como única forma de resolução de conflitos; e a segunda esconde-se na forma de uma violência subjacente, capaz de dissimular-se na opacidade própria ao texto literário".<sup>20</sup>

Muito relevante, pois focaliza mais de perto o discurso de Rubem Fonseca, é o comentário de Fábio Lucas, talvez o crítico mais atento à obra desse contista:

"(...) Os ambientes descritos por Rubem Fonseca são dotados de impressionante realismo, pois se apoiam numa linguagem induzida de ca

da experiência, de tal sorte que o vocabulário, rigorosamente escolhido, forma os pilares do levantamento da narrativa. Sendo os contos de Rubem Fonseca contos de ação, o autor arma a situação dramática em lances rápidos. Os diálogos, os monólogos, a descrição das cenas e dos objetos, tudo é funcional, tudo leva ao clímax e leva a uma situação inevitável".<sup>21</sup>

Outra observação que se correlaciona com o "impressionante realismo" de Rubem Fonseca é a de Hélio Pólvora. Nota ele que Rubem Fonseca:

"procura despir os paramentos literários . (...) O conto deixa de ser narrativo, criado ou recriado; a ausência de um narrador, que normalmente é o escritor ou a personagem em que este se disfarça, confere à peça uma autonomia de criação espontânea, de coisa acontecida, de verdade desabrochada no curso de um cotidiano. Quase aliterário, Rubem Fonseca consegue aproximar-se da verdade sem adornos, tocá-la e exprimi-la em sua manifestação mais desataviada".<sup>22</sup>

Seguindo essa linha de pensamento, Hohlfeldt completa:

"A comunicação torna-se direta, súbita, não admite achados de engenhosidade, que alguns alegam ser influência de escritores norteamericanos, mas que, na verdade, é a única maneira de 'traduzir' o universo representado".<sup>23</sup>



Hohlfeldt comenta ainda o problema do "moralismo", que num livro recente Deonísio da Silva recusa<sup>24</sup>, quando traz à baila a observação de Silviano Santiago. Este diz que o moralista se manifesta na medida em que

"de preferência a oferecer remédios, Fonseca optou por exhibir as falhas humanas tal como um cientista apresentaria uma fístula infestada de vermes"<sup>25</sup>.

Como a comparação de Silviano Santiago lembra o naturalismo, Hohlfeldt se apressa em advertir para que não rotulemos Rubem Fonseca de neo-naturalista. Para o autor de Conto Brasileiro Contemporâneo

"Não há qualquer perspectiva de determinismo social nesta literatura. O escritor sabe exatamente de onde vem o problema, identifica claramente suas causas e por isso mesmo vale-se, por exemplo, dentre tantos outros elementos possíveis, do palavrão (...)"<sup>26</sup>

Alfredo Bosi, na sua já referida introdução (que ele intitula "Situação e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo"), assinala logo de início o caráter intenso e surpreendentemente plástico que a narrativa breve tem assumido contemporaneamente. O seu "quase" prefixal é sintomático:

"Ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-

drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem"<sup>27</sup>.

Diz ainda o autor que esse caráter de plasticidade tem dificultado os objetivos de teóricos da literatura que de sejam "encaixar a forma-conto no interior de um quadro fixo de gênero". Diz também que

"(...) se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção"<sup>28</sup>.

Em seguida, Bosi passa a apontar mais especificamente os caminhos percorridos pelos contistas atuais, estabelecendo, para tanto, uma data-limite, flexível por certo: depois de caladas "as vozes fortes do Modernismo ou dos seus arredores : Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Aníbal Machado, João Alphonsus"<sup>29</sup>. A partir daí, fornece-nos uma visão das tendências do conto brasileiro contemporâneo, separando as duas perspectivas: temática e formal.

Quanto à invenção temática, Bosi considera como palavra-chave o vocábulo plural "situações". Como primeira vertente contemporânea do conto indica as "situações históricas vistas na sua tipicidade extrema", com a projeção da violência, redutível para ele à exploração do homem pelo homem e que se observa tanto no campo ("A Enxada", Bernardo Élis), quanto nas relações familiares da classe média urbana (contos de Dalton Trevisan).



Outra linha temática assinalada por Alfredo Bosi são:

"(...) as lesões de vários graus que a sociedade de classes (como também a sociedade de consumo e a massificação) não cessa de produzir no tecido moral do anti-herói contemporâneo(...)"<sup>30</sup>

Tais lesões produzem, segundo ele, tanto os pequenos como os altos marginais das narrativas de João Antonio, Rubem Fonseca ou Ricardo Ramos.

A terceira linha poderia ser definida como a das tensões da temporalidade e abrange, em gama variada, o conflito da consciência com o presente, a relação dramática com o passado perdido, com a vontade de recuperação ou o sentimento de perda irreparável. Nessa linha são incluídos os nomes de Lygia Fagundes Telles, Autran Dourado e Osman Lins.

Outra vertente temática seria representada por Guimarães Rosa, que foi mestre em exprimir a "dimensão metafísica e, num certo sentido, atemporal, das realidades vitais(...)"<sup>31</sup>.

Linha também perseguida pela narrativa breve contemporânea é a que está no âmago da invenção temática de Clarice Lispector: "descobrir, se não reinventar, o caminho que vai do eu narrativo aos objetos"<sup>32</sup>.

Alfredo Bosi encerra seu levantamento das vertentes temáticas do conto contemporâneo, referindo-se a Murilo Rubião e a José J. Veiga, e falando em:

"(...) mistério tematizado e, até certo ponto, feito de propósito para produzir perfis de estranheza, como o que se dá no conto anfibio, meio documento, meio fantasia, de José J. Veiga, mineradores ambos dos veios insólitos da experiência"<sup>33</sup>.

Se durante o estudo das vertentes temáticas já constatamos a grande riqueza e a intensa variedade que o conto brasileiro assume contemporaneamente, quando passamos para a abordagem da forma, o enfoque fica bem mais complexo. Percebemos que Alfredo Bosi quase que analisa cada autor individualmente, deixando-nos em situação bastante difícil se tentamos uma síntese. Contudo, é possível, entre tanta variedade, captar as constantes mais significativas.

De início o autor afirma que é quando se enfocam os trabalhos de expressão da contística atual que se revela o quanto foi profícua a intensa experiência estética do movimento modernista. Distingue ele, entre os primeiros produtos das vanguardas de 1920/1930, quer futuristas, quer expressionistas, os nomes de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e, em parte, Alcântara Machado; vê firmar-se depois de 30 um realismo novo e depurado que se prova lendo "a crônica límpida" de Rubem Braga, "a prosa nua" de Graciliano Ramos, e dos textos de José Lins do Rego, de Jorge Amado, de Érico Veríssimo, de Marques Rebelo, de Aníbal Machado, de João Alphonsus e de Dionélio Machado. Considera modelares, na concisão sintática e no rigor vocabular, os escritores Rubem Braga, Graciliano Ramos e Marques Rebelo, localizando nesse segundo Modernismo, o primeiro quadro de referência estilística do conto brasileiro atual:



"Creio que é no tronco dessa escrita, 'moderna' em senso lato, que se enxertam os modos de dizer e de narrar mais correntes do conto contemporâneo"<sup>34</sup>.

Dialético e atento, o autor indica outro quadro de referências: a literatura estrangeira mais divulgada a partir de 1940: Katherine Mansfield, Virginia Woolf, André Gide e Mauriac (que teriam influenciado o conto intimista respectivamente quanto a "certos modos alusivos" e "ao gosto da análise moral"), Poe, Kafka e Borges (que sugerem caminhos para a prosa fantástica e metafísica), acrescentando-se ainda a forte influência do teatro de Pirandello em Murilo Rubião. Ressonância americana de Hemingway, Steinbeck, Faulkner é posta em relação com a "pungência cruel de Dalton Trevisan". A respeito de Rubem Fonseca assinala:

"E (...) muito brutalismo 'yankee' na concepção de linguagem de Rubem Fonseca e dos seus seguidores mais recentes"<sup>35</sup>.

Até esse ponto, Bosi tratara das fontes. A partir daí passa às tendências formais do conto contemporâneo, dizendo que o experimento verbal, intenso em Terceiras Estórias (Tutaméia) e Estas Estórias, últimas produções em que Guimarães Rosa parece lembrar "a mais complexa tradição maneirista"<sup>36</sup>, é apenas discreto. Isso não implica, para ele, considerar o restante da narrativa breve brasileira sob um prisma maniqueísta, lingüisticamente conservador. Prefere então colocar numa linha formal mais próxima do "despojamento neo-realista, ou de

uma sóbria e tensa auto-análise, do que de livres expansões neo barrocas"<sup>37</sup>, contos que revelam:

"(...) experiências díspares como Laços de Família de Clarice Lispector, Nove Novena de Osman Lins, O Ex-Mágico de Murilo Rubião, O Retrato na Gaveta de Otto Lara Resende, O Cemitério de Elefantes de Dalton Trevisan, Lúcia McCartney de Rubem Fonseca, Os Cavalinhos de Platiplanto de J.J. Veiga, Caminhos e Descaminhos de Bernardo Élis, Solidão Solitude de Autran Dourado, Histórias de Desencontro de Lygia Fagundes Telles, As Vozes do Morto de Moreira Campos, Contos do Imigrante de Samuel Rawet, O Carnaval dos Animais de Moacyr Scliar, Malagueta, Perus e Bacanaço de João Antônio..."<sup>38</sup>

Alfredo Bosi fala de "uma espécie de segunda natureza formal"<sup>39</sup> ao caracterizar a narrativa de Otto Lara Resende, de Lygia Fagundes Telles, de Moreira Campos, de Dalton Trevisan, de Bernardo Élis e de Osman Lins. Esta segunda natureza teria, segundo ele, sua qualidade básica no "gosto ácido do essencial (voltado sempre à comunicação clara)"<sup>40</sup>. Os modelos desse estilo seriam, na literatura brasileira mais recente, Graciliano Ramos, Marques Rebelo, Rubem Braga; junto com eles haveria os estrangeiros já citados e "atrás de todos, os mestres de todos, Tchekov, Maupassant, Eça de Queirós, Machado de Assis"<sup>41</sup>.

Outra tendência, segundo Bosi, da atual narrativa breve é característica que reúne vários autores mineiros, lem-





brando um parnasianismo sem excesso. Os traços que Bosi levanta nesses autores lembram uma escola de apuro lingüístico: gosto da correção gramatical, sintaxe elegante e limpa, fraseio vernáculo mais ortodoxo. Os autores que se encaixam nesse modo de escrever bem são Otto Lara Resende, Murilo Rubião, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Autran Dourado, Luiz Vilela e Sérgio Sant'Anna. Nestes dois últimos, Bosi detecta ainda a presença do coloquial.

Mais uma das muitas formas de expressão da contística atual é, para Bosi, o intimismo. Este se nota em Lygia Fagundes Telles, Otto Lara Resende, Autran Dourado, e chega aos limites da forma do diário, prendendo-se "às memórias de um eu ainda móvel e lábil de adolescente"<sup>42</sup>.

Bem diferente já se mostra a narrativa de Rubem Fonseca, que Alfredo Bosi adjetiva como "brutalista" e como tendência atualíssima do conto, originada nos anos 60 e ganhando já perspectiva de escola:

"A dicção (...) é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído"<sup>43</sup>.

Nessa linha formal, Alfredo Bosi situa

"algumas páginas de Luiz Vilela, de Sérgio Sant'Anna, de Manoel Lobato, de Wander Piroli, de contistas que escrevem para o Suplemento Literário do 'Minas Gerais', de Moacyr Scliar e de outros escritores gaúchos ligados à Editora Movimento, sem falar em alguns textos quase crônicas do semanário carioca O Pasquim"<sup>44</sup>.



Repetindo mais uma vez o autor:

"Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo 'yankee'. Daí os seus aspectos antiliterários que se querem, até, populares, mas que não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta internacional".<sup>45</sup>

Pondo como contraste a prosa de Lygia Fagundes Telles e a de José J. Veiga, Alfredo Bosi trata da linha formal cujo exemplo melhor se encontra em Osman Lins de Nove Novena. Características desse livro levam-no a usar termos tirados da geometria ou a vocábulos que lembram construção e meticulosidade, rigor e técnica, especulação da linguagem. A introspecção de segundo grau e esse caráter especulativo Bosi também vê em Clarice Lispector, em alguns textos de Samuel Rawet e de Nélide Piñon. De Clarice Lispector destaca:

"A prosa de Clarice faz-se aos poucos, move-se junto com os seus exercícios de percepção, e tacteia, e não pode nem quer evitar o lacunoso, ou o difuso, pois o seu projeto de base é trazer as coisas à consciência, a consciência a si mesma. O que resulta em um andamento penoso, ingrato, onde o vagamente banal alterna com revelações súbitas, mas decisivas".<sup>46</sup>





Finalmente, Alfredo Bosi dá relevo especial para José J. Veiga e Murilo Rubião, escritores mais persistentes na exploração do fantástico. Sobre o primeiro chama a atenção para o realismo sóbrio, que consegue dar forma a situações de estranheza e a alegorias; do segundo afirma:

"O seu estilo não está longe do padrão alcançado por outros escritores mineiros (Ciro dos Anjos, Autran Dourado, Otto Lara Resende) no que todos têm em comum: as andanças da memória, as paradas frequentes para a análise subjetiva dos acontecimentos e o talhe vernáculo da frase. As metamorfoses, embora muitas e grandes, acabam-se neutralizando desde que manejadas por uma prosa que sabe dominá-las do alto, à luz de uma consciência meridiana".<sup>47</sup>

Depois de reiterar suas afirmações sobre o caráter poliédrico do conto brasileiro contemporâneo no sentido de que reflete as múltiplas situações da nossa vida, Alfredo Bosi vincula a linguagem dessa forma narrativa a padrões modernos, porém não modernistas. Modernos porque a linguagem de nosso conto é "sensível, tensa e empenhada na significação"<sup>48</sup>; não modernistas, talvez porque ouse pouco em experimentos verbais e siga muito a prosa daqueles escritores que "fizeram, nos anos de 30 e de 40, romance neo-realista, memórias ou crônicas do cotidiano".<sup>49</sup> Numa síntese, Alfredo Bosi parece condensar todos os caminhos do conto brasileiro atual em duas vertentes estéticas, que nós adjetivaríamos como eternas (permanentes ou imutáveis, embora redutoras): a que internaliza artisticamente as estruturas do universo social (sempre em



tensão com o individual) e a que estetiza o universo do eu (sempre em tensão com o mundo):

"De um lado, o processo modernizador do capitalismo tende a pôr de parte o puro regional, e faz estalarem as sínteses acabadas, já clássicas, do neo-realismo, que vão sendo substituídas por modos fragmentários e violentos de expressão. Esta é a 'literatura-verdade' que nos convém desde os anos de 60, e que responde à tecnocracia, à cultura para massas, às guerras de napalm, às ditaduras feitas de cálculo e sangue. De outro lado, a ficção introspectiva, cujos arrimos foram sempre a memória e a auto-análise, ainda resiste como pode à anomia e ao embrutecimento, saltando para universos míticos ou surreais, onde a palavra se debate e se dobra para resolver com as suas próprias forças simbólicas os contrastes que a ameaçam. O homem da cidade mecânica não se basta com a reportagem crua: precisa descer aos subterrâneos da fantasia onde, é verdade, pode reencontrar sob máscaras noturnas, a perversão da vida diurna (há um underground feito de sadismo, terror e pornografia), mas onde poderá também sonhar com a utopia quente da volta à natureza, do jogo estético, da comunhão afetiva"<sup>50</sup>.

## 2. Situação de Rubem Fonseca

No esboço que tentamos apresentar do conto brasileiro contemporâneo com base nos estudos de Alfredo Bosi e Antô-



nio Hohlfeldt, ficaram bem nítidas algumas características sobre o discurso narrativo de Rubem Fonseca: seu enquadramento no tipo de "conto de costumes"; sua opção ou preferência por personagens marginais e, estilisticamente, o teor brutalista ou violento de sua linguagem. Quanto às interpretações, variam: alguns críticos acentuam seu moralismo humanista, outros seu compromisso com a existência brasileira, aquele o caráter reflexo de sua narrativa em relação às contradições sociais do mundo civilizado, este, especificando a mímese, vincula-a ao mundo da burguesia carioca e chega-se mesmo a mencionar um ainda não bem definido neo-naturalismo. Fábio Lucas, por exemplo, ao discorrer sobre O caso Morel, percebendo nesse livro "a conceitualização de uma Estética embrionária (...)" finaliza sua idéia: "A arte de Rubem Fonseca reside em manter aguda e tensa a atenção do leitor, convidando-o a meditar tanto sobre o relato quanto sobre os problemas. A relação narrador/leitor é perfeita, pois não desfalece o interesse deste para com a narrativa. O ponto final é um convite ao reordenamento intelectual, depois da excitação emotiva".<sup>51</sup> A par dessas interpretações tão várias, todos são unânimes em ressaltar o seu "realismo". Porém, de qual "realismo" estariam falando?

Evidentemente, quando se fala em "realismo" como qualidade literária de Rubem Fonseca, não se pensa na concepção ingênua e nem se deseja enquadrar o autor no período histórico literário do século XIX<sup>52</sup>. Pensa-se numa atitude de espírito que se adivinha e que se pode comprovar na obra do autor: uma atitude estética pela qual a realidade, concebida como independente do sujeito ou da consciência reflexa, determina os padrões de verossimilhança na produção da obra de ar-



te<sup>53</sup>.

Heitor Martins, num elucidativo artigo intitulado "Categorias da Realidade na Literatura Brasileira", propõe, a partir do exame de um número razoável de escritores brasileiros contemporâneos (entre os quais, diga-se de passagem, não está Rubem Fonseca), "quatro grandes categorias de percepção literária da realidade": a da ideologia, a do jogo, a da ingenuidade e a do conceito. A quarta categoria define-se, qualitativamente, pelo reconhecimento do Outro, sendo Outro um modelo literário da realidade; para usar um termo que esteve em moda recentemente, a quarta categoria define-se pela intertextualidade ("A obra literária reconhece a presença da outra obra a que alude claramente"). Tal categoria tem presença incidental na obra de Rubem Fonseca, mas é forte num dos contos de O Cobrador.<sup>54</sup>

A terceira categoria constitui uma afirmação do Mesmo; caracteriza-se por uma afirmação ao mesmo tempo substantiva do eu do autor e emocionalmente comprometida. Parece-nos que Rubem Fonseca está longe dela e se sua obra apresenta alguns traços de tal forma de percepção da realidade, estão muito camuflados pela categoria perceptiva do conceito (sua categoria antinômica) ou pela do jogo.

A categoria do jogo já nos parece mais frequente na obra de Rubem Fonseca, mas não a predominante. É definida por Heitor Martins como aquela que se caracteriza "pela quantidade de processos formais aparentes e pela singularidade da ornamentação" confundindo-se com a categoria da ideologia no ponto em que defende a "neutralidade" ideológica como objetividade estética. Segundo o citado autor, a primeira catego-



ria (que para nós mais se encaixa no genérico e contravertido conceito de "realismo") define-se pela situação da "realidade num contexto e pela informação de que é possível exercer-se uma ação qualquer sobre ela".

Se a crítica literária não errou muito e se nossas leituras puderam perceber corretamente, os contos de Rubem Fonseca tendem para esse primeiro estilo de percepção da realidade, estilo em que a objetividade do mundo se firma como idéia central. Heitor Martins, matizando as situações de realidade num contexto, separa-as em dois tipos: situação meramente descritiva e interpretação diacrônica do processo da realidade. Quanto à ação possível, discrimina a denúncia, o panfleto e o atestado cético. Em termos de poética, a categoria da ideologia tanto pode acolher a concepção de literatura como instrumento de participação ideológica quanto pode acolher a fórmula oposta: a da neutralidade, que justifica o jogo, ou seja, a passagem para a manipulação da segunda categoria.

Apesar de haver sofrido as pressões da censura, Rubem Fonseca se nos apresenta (a não ser quando se vale de certas alegorizações) como um escritor que acolhe a neutralidade ideológica e que ambigualmente se vale, em vários casos, do lúdico. E em vários casos, seu ludismo consiste, como já insinuou Alfredo Bosi, num hábil modo de refletir a brutalidade do mundo circundante. Mais do que denuncia, sua literatura atesta o ceticismo da ação transformadora. E se a visão diacrônica penetra alguns de seus textos de O Cobrador<sup>55</sup>, o que chama realmente a atenção em sua obra é a situação meramente descritiva. E descritiva de um mundo urbano que, embora específico, o carioca, reflete, de modo modelar, a coincidência de



enormes oposições: a pobreza mais extrema em convívio com o mais alto luxo, a tecnologia mais avançada ou sofisticada com um animalismo chocante, o culto sutil da arte com o brutalismo mais insensível. Tais antíteses somente deixam prever ações violentas, às vezes visceralmente destrutivas, e sempre dilacerantes.

Assim, o realismo de Rubem Fonseca tende naturalmente para um superdimensionamento da realidade que lhe serve de modelo artístico, dando-nos ele a impressão de que realiza, desde sua primeira obra, uma busca constante da objetividade. Essa busca da objetividade, que Alfredo Bosi já assinalou como tendência marcante da poesia brasileira, depois de 1945, realiza-se em Rubem Fonseca de modo muito peculiar. Seu descritivismo, por exemplo, não consiste propriamente em realizar um discurso sobre coisas, apanhando as qualidades visuais de sua superfície; consiste mais propriamente em ampliar incidentes ou ações, esgotando-os de modo narrativo ou dramático. Conseqüentemente, ausência de lirismo e, mais ainda, de atitudes compassivas, vale dizer, prosa onde o rigor lógico se deixa acompanhar de um discurso próximo, em certo sentido, do jornalismo<sup>56</sup>, e, em outro sentido, do documento verídico<sup>57</sup>.

Por outro lado, a busca da objetividade pressupõe aquela transformação vigilante de atitudes que já se definiu como substituição da moral dos sentimentos pela moral das coisas, ou seja, a firme posição do artista, enquanto artista, de delimitar o sujeito e seu universo circundante<sup>58</sup>.

Tal distanciamento foi ideal de todos os realistas e citam-se frases célebres a respeito. Théophile Gautier, um dos principais poetas parnasianos franceses, escreveu "sou um



homem para quem o mundo exterior existe"<sup>59</sup>. Gustave Flaubert, considerado, a contragosto, o pai do realismo artístico, formulou com outras palavras o mesmo princípio de separação entre o sujeito e seu universo: "esforço-me por entrar no espartilho e seguir uma linha reta geométrica: nenhum lirismo, nada de reflexões, ausente a personalidade do autor"<sup>60</sup>. Isto quer dizer que a busca de códigos novos constitui, como bem percebeu Alfredo Bosi, um modo de satisfazer a ânsia de objetividade, que deste modo poderá se realizar e, pelo menos, de duas maneiras diferentes: uma pela incorporação de técnicas de comunicação de massas e de linguagens típicas<sup>61</sup>, e outra, pela criação de obras de arte (no caso, pela criação de contos) que dêem ao leitor a impressão de autonomia, de coisa mesmo, com uma resistência análoga à dos objetos não artísticos, factícios ou naturais.

A incorporação de técnicas de comunicação de massas não é difícil de se notar a uma primeira leitura dos contos de Rubem Fonseca; elas são múltiplas, chegando a caracterizar-se, em certos casos-limites, como experimentos com certas tintas de formalismo vanguardista: recursos cinematográficos como possíveis roteiros, montagens de discursos distintos, cortes, sem falar no uso de planos aproximados e primeiros planos; recursos televisivos; recursos jornalísticos; processos de programação próprios da linguagem de computação e todo um referencial relativo a técnicas comunicativas, artísticas ou não, tais como as marcações teatrais, os telegramas, os telefonemas, etc. "Mimetismo intergenérico, entropia", como diz Fábio Lucas<sup>62</sup>. Trata-se de uma experimentação inter-semiótica que, vista no conjunto, dá-nos a impressão de certa voraci



dade em consumir literariamente todos os instrumentos modernos de comunicação. Entretanto, somente a análise de cada conto em particular poderia decidir — se isto fosse possível — sobre a real motivação artística e sobre a validade operacional de tantos recursos.

Junto com essa multiplicidade de técnicas, superpondo-se ou correndo paralelas até num mesmo conto, há a incorporação de diferentes registros lingüísticos. Sem contar os recursos estilísticos literários já existentes, Rubem Fonseca vale-se de léxico e fraseologia variados, e variados segundo as camadas sociais que lhe fornecem os modelos diegéticos. A crítica já acentuou muito esse aspecto que nos lembra bastante as técnicas de incorporação do concreto, do já feito. A matéria-prima do escritor vem trazida assim, como em estado bruto, para a tessitura lingüística que forma seus textos. Wilson Martins, por exemplo, a respeito dos palavrões obscenos do conto "Desempenho" nos diz: "Isso ocorre porque ele traduz a forma de ser do personagem e da situação. Assim, ou o conto seria escrito dessa maneira ou não poderia existir como conto"<sup>63</sup>.

Parece-nos que, da conjunção dessa incorporação de técnicas ou de códigos diversos com a incorporação de registros perfeitamente adequados ao personagem e à situação, é que emana a força de Rubem Fonseca, aquele sentido de impacto documental que suas obras provocam. Tal fato e mais a neutralidade ideológica originam ainda o estranho sentido de autonomia de seus textos, que se assemelham a registros impassíveis do mundo. Tal impassibilidade, tal neutralidade ideológica, pode interpretar-se como ideologia, ou seja como um mascara -



mento ou má-consciência da classe a que o autor pertence, pois contentando-se com a "objetividade" do registro, o autor não põe a literatura a serviço da transformação social de um mundo cuja desagregação ele testemunha, alienando assim a arte do mesmo modo como se aliena o homem no mundo burguês.

Mas tal neutralidade ideológica pode ser vista como assunção da natureza estética da obra e, nesse sentido, como resistência da arte a quaisquer tipos de manipulação, inclusive a manipulação da chantagem ideológica.

Em todo caso e acima das matérias opinativas, os textos de Rubem Fonseca encaixam-se bem naquela já referida busca de objetividade que Bosi afirma dar-se na poesia e que aqui estendemos para o conto: a busca da objetividade que se realiza pela procura de códigos e de mensagens. Repetimos suas palavras:

"Outra é a direção que as pressões históricas têm dado à poesia: a direção da objetividade. Que pode ser entendida como:

- a) procura de mensagens (motivo, temas,...) que façam do texto um testemunho crítico da realidade social, moral e política;
- b) procura de códigos que, rejeitando a tradição do verso, façam do poema um objeto de linguagem integrável, se possível, na estrutura perceptiva das comunicações de massa, medula da vida contemporânea.

Como opções críticas, uma e outra tendem a negar o valor estético da efusão do eu e a privilegiar o universo do trabalho, da técnica e das tensões ideológicas que operam no âmago da história; e ambas são



poesia reflexa e pelemicamente cultural".<sup>64</sup>

Todos esses parâmetros — realismo tendente ao hiper-realismo, com predomínio da situação sincrônica sobre a interpretação diacrônica e do atestado cético sobre o panfleto e sobre a denúncia, neutralidade ideológica e dupla procura da objetividade — permitem uma compreensão aproximada da obra do autor somente se lhes acrescentarmos um resumo de sua trajetória literária, cujo gráfico se inscreve num quadro histórico recente: as décadas de 60 e 70.

O primeiro livro de Rubem Fonseca, Os Prisioneiros, é de 1963, tendo sido escrito, portanto, numa fase de conflitos e definições, sob um quadro sócio-histórico bem complexo, marcado principalmente pela radicalização crescente das posições ideológicas e conseqüente instabilidade do regime político, pela diversificação das esquerdas que pareciam fortalecer-se desorganizadamente, pela aceleração da inflação, pela queda das inversões que acentuava a crise econômica, pelo esgotamento do modelo desenvolvimentista e populista. Tais radicalizações e definições em termos de vida literária, levaram a rixas e fissuras (Concretismo/Práxis, Concretismo/Neoconcretismo, Tendências/Práxis, neovanguardas/violão de rua), a reagrupamentos (Práxis e Cassiano Ricardo, Concretismo e Tendência), a migrações (caso de Ferreira Gullar) e à formação de inúmeros grupos, cada qual se colocando como vanguarda mais vanguarda.

O segundo livro de Rubem Fonseca, também de contos, A Coleira do Cão (Edições GRD, 1965) confirmou, segundo a crítica, a qualidade demonstrada pelo autor no primeiro, bem co-



mo seus direcionamentos temáticos ou situacionais: vida urbana, desumanização, ceticismo, hipocrisia social, a polarização das classes, as frustrações. Por essa época, as neovanguardas estão chegando à poesia semiótica, à integração das várias artes, à poesia do poema-processo e, em termos de música popular brasileira, a bossa-nova vai cedendo a manifestações mais diversificadas. Em 1969 sai o terceiro livro de Rubem Fonseca, Lúcia McCartney (Rio de Janeiro, Olivé), do qual Fábio Lucas diz: "O livro é um desenho do desastre moral, o exterior do mundo contemporâneo. Uma obra notável, que agri-de e atormenta". Ou ainda: "O livro é um poliedro de valores em crise"<sup>65</sup>. Nesse entretanto, o que era manifestação transformou-se em movimento, doutrinariamente instável, e as neovanguardas literárias, já esgotadas em suas propostas, simplesmente reiteram seus recursos lingüísticos. Esses dois livros do autor situam-se num contexto histórico criado pelo entrelaçamento dos seguintes fatos principais: a busca da institucionalização do regime instaurado em 1964, por meio de atos institucionais e da reorganização do sistema partidário: a presença cada vez mais atuante e coercitiva do Exército no aparelho estatal, que se moderniza na burocracia e que, administrativamente, se centraliza cada vez mais; a repressão a quaisquer formas incipientes de oposição, inclusive à da mobilização das forças populares em 1968; instauração de um estilo de desenvolvimento econômico com base no incremento à exportação de manufaturados e na procura de novos mercados externos, e perseguindo, com ênfase cada vez mais crescente, a contenção salarial, a concentração de renda, o tratamento diferenciado da economia urbano-industrial e da agricultura, a internacio-



nalização de ramos industriais-chaves. É um período marcado por exílios de intelectuais e de artistas, voluntariamente ou não, e pela interferência direta do poder sobre as universidades. Coleira de cão.

O Caso Morel (Rio de Janeiro, Artenova, 1973), quarto livro de Rubem Fonseca, não teve acolhida tão favorável por parte da crítica, como os livros anteriores; a repetição de certos temas, a complexidade da dupla narrativa, a indefinição de gênero, e talvez, o clima policialesco e de aprisionamento (que a dura realidade confirmava com mais dureza), talvez fossem responsáveis por esse arrepio. Dois anos depois, Rubem Fonseca volta ao conto com Feliz Ano Novo (Rio de Janeiro, Artenova, 1975). A brutalidade intrínseca nos conflitos de classes atinge com esse livro a sua culminância: perversidade, compulsão para o crime, demência, vingança criminosa, hipocrisia predominam como notas mais recorrentes. Ambos, seja o romance, seja o livro de contos, foram escritos num período dos mais obscuros, para não dizer negros, de nossa história recente. Trata-se de um período que, do ponto de vista literário, assiste ao encerramento das vanguardas (em 1975 a tríade concretista começa a edição de suas obras em livros de maior divulgação)<sup>66</sup>, e do ponto de vista cultural e político à exacerbação do aparelho repressivo, que chega ao limite. Um descrédito coletivo começa a minar o regime, que busca, infrutiferamente, conciliar estabilidade social e dinamismo econômico, fundado em diretrizes de dependência externa cada vez mais visível. Não devemos esquecer o fato de a censura haver caído sobre Feliz Ano Novo. Ele desvelava muito do que o poder dominante mascarava.

Finalmente, O Cobrador (Rio de Janeiro, Nova Fron-





teira, 1979), último livro de contos de Rubem Fonseca, traz como novidade a incursão pela história do Brasil. A experimentação, que parece ter encontrado o ponto máximo com Lúcia McCartney, nesse livro último, ainda que não deixe de existir, faz-se no domínio da linguagem verbal somente. Como se o autor tivesse recuperado a palavra, sem precisar camuflar a sua potência com a ornamentação de outros códigos. Nesse sentido, também não foge a um vínculo com os novos rumos que se delineiam no contexto social brasileiro.<sup>67</sup>



- 1) A afirmação cabe pelo menos para A Literatura no Brasil de Afrânio Coutinho (vols. V e VI). Não há sequer citação do nome de Rubem Fonseca na História Concisa da Literatura Brasileira (edição de 1970), de Alfredo Bosi, nem na obra de Sílvio Castro, A Revolução da Palavra (1976).
- 2) Tendo em vista as condições do mercado brasileiro, parece-nos que o fato de Lúcia McCartney (de 1969) estar na 5ª edição em 1978 constitui um bom índice de sucesso editorial, A Grande Arte, romance e última obra do autor, alcançou a terceira edição em apenas um ano.
- 3) Além do recentíssimo livro de Deonísio da Silva, O Caso Rubem Fonseca: Violência e Erotismo em Feliz Ano Novo (ao qual tivemos acesso depois de praticamente acabada esta dissertação), temos conhecimento dos seguintes artigos: "O destino da prosa", in Os Três Reais da Ficção, de Wendel Santos; "A escada da glória" (in Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 19/03/66), de Wilson Martins; "Os Anti-Heróis de Rubem Fonseca" (in Suplemento do Livro, Jornal do Brasil, nº 41, 1969), de Fábio Lucas; "Cão sem coleira" (in Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 14/06/69), de Rui Mourão; "Rubem Fonseca, o conto subterrâneo" (in O Globo, 13/12/69), de José Edson Gomes; "A propósito de Lúcia McCartney" (in Suplemento Literário do Minas Gerais, dezembro de 1969), de Sérgio Sant'Anna; "Rubem Fonseca: o conto em questão", (in Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 21/02/70), de Fábio Lucas; "Um narrador" (in Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 25/07/70), de Paulo Hecker Filho; "O caso Morel e o caso literatura" (in Suplemento Minas Gerais, 01/09/73), de Sebastião Nunes; "Um caso bem contado" (in Suplemento Literário Minas Gerais, 06/10/73), de Manuel Lobato; "O conto moderno" (in Suplemento Literário de O Estado de São Paulo,





07/10/73), de Wilson Martins; "O caso Morel" (in Suplemen-  
to Literário Minas Gerais, 25/05/74), de Fábio Lucas; "O  
erotismo na literatura brasileira: o caso Rubem Fonseca  
(in Encontros com a Civilização Brasileira, nº 10, abril  
de 1979), de Afrânio Coutinho.

- 4) Referimos-nos a "Situação e Perspectiva" de Ivo Barbieri  
(in A Literatura no Brasil — dir. de Afrânio Coutinho ,  
vol. V, 477-491), "A Nova Literatura Brasileira" de Assis  
Brasil (ibidem, vol. VI, pp. 205-223), "Visão Prospectiva  
da Literatura no Brasil" (ibidem, vol. VI, pp.224-232) ,  
de Eduardo Portela, Sobre o conto brasileiro, de Maria  
Consuelo Cunha Campos, e, claro, aos livros de Bosi e  
Hohlfeldt citados a seguir. Poder-se-iam incluir aqui :  
A Arte do Conto , de Raimundo Magalhães Jr.; 22 Diálogos  
sobre o Conto Brasileiro Atual , de Temístocles Linhares:  
Moderna Ficção Brasileira , de Malcolm Silverman; "O Con-  
to Brasileiro Atual" , de Fábio Lucas (Comunicação apre-  
sentada no Primeiro Encontro de Escritores, em São Paulo:  
in Suplemento Cultural de O POPULAR, 23/10/77, p.7) e Os  
Três Reais da Ficção, de Wendell Santos.
- 5) Antônio Hohlfeldt: Conto Brasileiro Contemporâneo. Porto  
Alegre, Mercado Aberto, 1981; Alfredo Bosi: O Conto Brasi-  
leiro Contemporâneo. São Paulo, Cultrix, 1975.
- 6) Cf. Antônio Hohlfeldt: op. cit. p. 79.
- 7) ibidem, p. 80.
- 8) ibidem, p. 103.
- 9) ibidem, p. 116
- 10) ibidem, p. 137.
- 11) ibidem, p. 137.
- 12) ibidem, p. 184.
- 13) ibidem, p. 185.
- 14) ibidem, p. 161.

- 15) Wendel Santos, em Os Três Reais da Ficção , afirma: "Rubem Fonseca não escreve uma literatura desligada da situação brasileira. Ele denuncia, como prosador, um ângulo , um aspecto do mundo de seu leitor; como prosador, ele se compromete com a existência brasileira, e fala de um universo que é a história em processo." (p.116).
- 16) Alfredo Bosi: História Concisa da Literatura Brasileira , p: 520.
- 17) Apud Antônio Hohlfeldt, op. cit., p. 168
- 18) Apud Antônio Hohlfeldt: op. cit., p. 169.
- 19) Apud Antônio Hohlfeldt: op. cit., p. 169.
- 20) Apud Antônio Hohlfeldt: op. cit., pp. 170-171.
- 21) Apud Antônio Hohlfeldt: op. cit., pp. 167-168.
- 22) Apud Antônio Hohlfeldt: op. cit., p. 170.
- 23) Antônio Hohlfeldt: op. cit., p. 170.
- 24) Deonísio da Silva: O Caso Rubem Fonseca: Violência e Erotismo em Feliz Ano Novo , pp. 107-110.
- 25) Apud Antônio Hohlfeldt: op. cit., p.171.
- 26) Antônio Hohlfeldt: op. cit., p. 171.
- 27) Alfredo Bosi: O Conto Brasileiro Contemporâneo , p. 7
- 28) Ibidem, p. 7.
- 29) Ibidem, pp. 7-8.
- 30) Ibidem, p. 10
- 31) Ibidem, pp. 10-11
- 32) Ibidem, p. 14.
- 33) Ibidem, p. 14.
- 34) Ibidem, pp. 14-15.





- 35) Ibidem, p. 15.
- 36) Ibidem, p. 16.
- 37) Ibidem, p. 16.
- 38) Ibidem, pp. 15-16.
- 39) Ibidem, p. 16.
- 40) Ibidem, p. 16.
- 41) Ibidem, p. 16.
- 42) Ibidem, p. 17.
- 43) Ibidem, p. 18.
- 44) Ibidem, p. 18.
- 45) Ibidem, p. 18.
- 46) Ibidem, p. 20.
- 47) Ibidem, p. 21.
- 48) Ibidem, p. 21.
- 49) Ibidem, P. 21.
- 50) Ibidem, pp. 21-22
- 51) Fábio Lucas : "O Caso Morel", in Suplemento Literário Minas Gerais, 25/05/74.
- 52) Nossas observações sobre "realismo" apóiam-se principal -  
mente em: Polêmica sobre Realismo, de George Lukacs et  
alii; "Linguagem e Realismo" (in Linguagem e Conhecimento,  
pp. 213-245), de Adam Schaff; "O Conceito de Realismo na  
Cultura Literária" (in Conceitos de Crítica, pp.196-222),  
de René Wellek, e "O Real e o Social: A Arte como Propa -  
ganda" (in Crítica Literária: Breve História, pp. 545-  
567), de Willian Wimsatt jr. e Cleanth Brooks.
- 53) Guillermo de la Cruz Coronado, em "Teoria do Conto" (Es -  
tudos Anglo-Hispânicos, nº 2/3) ajuda-nos a compreender



essa definição quando explica os fatos para-reais (pp.25-26), como paralelos à realidade pura e, ao mesmo tempo, como diferentes da realidade pura: "Como são, então, os fatos para-reais?

A) De um lado, são paralelos à realidade pura, porque:

- a) estão configurados exteriormente conforme essa realidade;
- b) oferecem uma contextura e coerência interior equivalente à da realidade;
- c) estão definidos pelas coordenadas do tempo e do espaço, embora seu tempo e seu espaço não precisem ser exatamente o tempo e o espaço dos fatos brutos; são um tempo e um espaço com o ritmo próprio do para-real, com a sua intencionalidade; são tempo e espaço significantes; tempo e espaço para-reais;

B) De outro lado, são diferentes da realidade pura, e até opostos aos fatos reais, porque:

- a) pela sua gênese espiritual, são abertos, feitos expressamente para sair de si, para a comunicação;
- b) são energéticos e dinâmicos, existem para irradiar e vibrar;
- c) não simplesmente são, mas também significam; e este caráter de significantes é distinto, pois sua natureza consiste em não meramente ser, mas significar: ser e significar;
- d) são de uma individualidade universalizante".

54) Trata-se de "H.M.S. Cormorant em Paranaguá", para cuja leitura seria necessário ter em mente a poesia de Álvares de Azevedo. O artigo de Heitor Martins, "Categorias da Realidade na Literatura Brasileira" encontra-se em Suplemento Cultural de O Estado de São Paulo, nº 71, Ano II, (26/2/78), pp-11-13.

55) Trata-se do conto "A Caminho de Assunção."

56) O "certo sentido" a que referimos consiste na chamada "legibilidade" conseguida apesar da necessidade de rapidez de redação, para a qual tende o jornalismo, pelo menos o da reportagem do imediato.

57) Referimo-nos aqui a um discurso que procura ser o mais referencial possível, ou seja, discurso que tem como metas a neutralidade do emissor e, no sentido de Ogden e Richards, a função simbólica pura (cf. El Significado del Significado, pp.19-41).

58) Alfredo Bosi, tratando do realismo literário do século XIX ,



afirma: "Há um esforço, por parte do escritor anti-romântico , de acercar-se impessoalmente dos objetos, das pessoas. E uma sede de objetividade que responde aos métodos científicos cada vez mais exatos nas últimas décadas do século." (História Concisa da Literatura Brasileira, p. 186).

- 59) Apud Alfredo Bosi, op.cit., p.186.
- 60) Apud Alfredo Bosi, op. cit., p. 188.
- 61) Com "linguagens típicas" entendemos aquelas que se adaptam a canais de comunicação criados para a rapidez do contacto humano: telefonemas, telegrafia, radio-amadorismo, entre outras.
- 62) Fábio Lucas: "O caso Morel", in Suplemento Literário Minas Gerais, 25/05/74.
- 63) Wilson Martins: "O Conto Moderno", in Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 07/10/73, p. 3.
- 64) Alfredo Bosi: História Concisa da Literatura Brasileira, p.520.
- 65) Fábio Lucas: "Rubem Fonseca: o conto em questão", in Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 21/02/70, p. 1.
- 66) De 1976 é Xadrez de Estrelas - percurso textual , em que Haroldo de Campos reúne sua obra; de 1977 é Poesia Pois é Poesia , de Décio Pignatari; de 1979 é Poesia , de Augusto de Campos . Os três livros contêm textos que anteriormente chegavam às mãos de iniciados ou de um reduzidíssimo círculo de leitores.
- 67) Para o esboço histórico com que finalizamos este capítulo, serviram-nos, além dos já citados, os seguintes textos: Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974), de Carlos Guilherme Mota ; A Tragédia da Renovação Brasileira, de Franklin de Oliveira ; Desenvolvimento e Crise no Brasil (1930-1967) de L. C.Bresser Pereira.

## DA FOCALIZAÇÃO EM TERCEIRA PESSOA À DRAMATIZAÇÃO

O Homem de Fevereiro ou Março, Feliz Ano Novo e O Cobrador reúnem quarenta e cinco contos, dos quais apenas cinco são propriamente estruturados com uma focalização de terceira pessoa, sendo o narrador onisciente. Trata-se, portanto, de narração objetiva, segundo os parâmetros da linha teórica francesa<sup>1</sup>.

Dos restantes temos trinta e três em que a diegese se transmite por um personagem, evidenciando a narração em primeira pessoa, enquanto os demais (em número de sete) caracterizam-se por mutação de foco, falsa mutação, e até um certo experimentalismo.

Dessa classificação inicial já poderíamos adiantar uma primeira conclusão, em verdade bastante empírica e simplista: Rubem Fonseca, ao formalizar seu universo imaginário em contos, apresenta maior tendência para uma subjetividade narrativa que para uma objetividade. Confirmar ou contestar tal conclusão será o resultado de nossas reflexões.

Iniciamos nossa abordagem com um conjunto de sete contos: "O encontro e o confronto" (HFM, 67), "A coleira do cão" (HFM, 219), "Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência" (HFM, 259), "O quarto selo (fragmento)" (HFM, 276), "O pedido", (FAN, 87), "Entrevista"



(FAN, 113), "O jogo do morto" (COB, 53).

De imediato uma observação seria plausível: a de que o decréscimo observado na quantidade de textos em terceira pessoa (onisciente em cinco casos) vem confirmar a conclusão acima citada de que o autor em estudo apresenta tendência explícita para uma subjetividade narrativa, principalmente o fato de seu último livro conter somente um conto cuja diegese é focalizada pela terceira pessoa.

# 1. A onisciência interpretativa plena — "O jogo do morto"

Dos cinco contos que filtram os acontecimentos através da onisciência de uma terceira pessoa, um apenas — "O jogo do morto" — é narrado por meio de uma onisciência interpretativa plena. Plena porque o narrador mostra-se sabedor não somente dos fatos exteriores como também da interioridade dos personagens, concedendo ao narratário essa mesma visão. O excerto seguinte esclarece nossa afirmação:

"Anísio suspirou, infeliz. Agora, que via o seu plano prestes a se realizar, uma sensação de fraqueza tomava conta de seu corpo". (COB, 57)

Interpretativa, porque o narrador expõe os acontecimentos e se permite tecer comentários sobre eles. Contudo, uma análise numérica, mesmo sem qualquer pretensão de rigor estatístico, aponta-nos pouquíssimos momentos em que o narrador usa da prerrogativa de comentar os fatos.

Os excertos que nos pareceram mais expressivos são estes:

"Apesar de estar no Brasil há muitos anos seu sotaque ainda era forte". (COB, 53)

"Era verdade". (COB, 54)

"O jogo tornava-se complexo" (COB, 56)

Além disso, os momentos em que o narrador penetra o íntimo dos personagens não são numericamente relevantes. O discurso, em sua quase totalidade, é transitivo, vale dizer, aparenta maior pendor referencial e é esse pendor que fortemente sobressai sobre os demais: desvendamento de sentimentos e pensamentos dos personagens e os comentários interventivos da voz narradora. Corroborando nossa assertiva, o registro apresenta algumas "palavras de alheamento" ou modalizações, através das quais o narrador busca salvar-se de sua intromissão no íntimo dos personagens ou minimizar sua onisciência. Três ocorrências bastam para exemplificar o processo:

"havia bebido muita cerveja, estava à beira da ruína e sentia-se mal, como se não pudesse respirar direito". (COB, 57, grifo nosso)

"Nenhum dos jogadores sabia o que O Falso Perpétuo fazia, talvez fosse apenas um ban



cário ou funcionário público, mas a presença dele, que vez por outra ia ao Bar do Anísio, sempre atemorizava os quatro amigos". (COB , 54-55, grifo nosso)

"O Falso Perpétuo sentou-se e pediu uma cerveja, sem olhar para os jogadores , mas virando um pouco a cabeça, o pescoço retesado; talvez prestasse atenção ao que o grupo dizia". (COB, 55, grifo nosso)

Essas características do discurso de "O jogo do morto", focalizado através do mais elevado grau de onisciência , conduzem-nos a perceber uma diretriz norteadora do registro , não sabemos se intencional ou não: embora o narrador, onisciente, goze do privilégio de focalizar o exterior e interior dos personagens e interpretar os fatos diegéticos, e ele o faz em alguns momentos, é perceptível uma contenção dessa faculdade, delibitando assim a marca de sua presença no relato e, conseqüentemente, a influência de seu ponto de vista sobre o narratário.

## 2. A onisciência neutra plena.

Em "Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência" , "O quarto selo (fragmento)" e "O pedido", o narrador, em terceira pessoa, também assume uma onisciência plena porque detém a faculdade de conhecer fatos exteriores como também a interioridade dos personagens, sua

psique. Contudo, essa onisciência, diferentemente do que sucede em "O jogo do morto", reveste-se de caráter neutral, pois os raros comentários que detectamos no relato não chegam a alterar o predomínio explícito da impessoalização.

### 2.1. "O pedido"

São muitos os fragmentos que, explícita ou implicitamente, revelam que o narrador possui conhecimento da interioridade dos personagens. Alguns exemplos:

"Mas naquele dia chovia muito e Amadeu estava cansado, com a perna doendo do reumatismo. Além disso a bronquite crônica fazia-o tossir sem parar". (FAN, 87)

"falou Joaquim com mágoa maior do que a raiva que sentia". (FAN, 89)

Entrecortando o discurso dialógico, alguns "sumários" revelam ainda que o narrador tem acesso ao passado dos personagens: Um desses "sumários" é o que se segue:

"Joaquim brigara com Amadeu por causa do filho médico deste. Joaquim também tinha um filho, Manuel, que era um vadio, ignorante, não gostava de estudar e nem terminara o ginásio. As relações dos dois foram se envenenando à medida em que Carlos fazia os cursos e Manuel passava os dias vagabundeando pelas ruas. No dia em



que Carlos se formou, Joaquim, sentindo-se pessoalmente afrontado, deixara de falar com Amadeu ". (FAN, 88)

Cumpramos notar que, apesar de serem várias as incursões do narrador pela interioridade e passado de Amadeu e Joaquim, elas nunca são gratuitas. O narrador em nenhum momento se perde no espaço interior e tempo anterior, cuja penetração tem uma função bastante precisa: trazer informação exata à compreensão da situação dialógica, que somente adquire densidade de conflito com a complementaridade dos dois pares opostos: interioridade/exterioridade e tempo presente/tempo pretérito.

Optamos por classificar a onisciência de "O pedido" como neutral porque não há verdadeiramente a ocorrência de comentários interventivos: o que conseguimos detectar são antes expressões indicadoras de avaliações subjetivas do narrador. Todavia, como no conto anterior, ocorre em quantidade irrelevante diante do forte e expressivo predomínio do discurso transitivo. Para melhor esclarecimento, citamos (todos os grifos são nossos):

"Mas Joaquim devia saber, e isso tornava ainda, mais constrangedora a visita de Amadeu". (FAN, 87)

"respondeu Joaquim, secamente".

"As surradas roupas deste, os sapatos velhos, mostravam que Amadeu não estava bem de vida". (FAN, 87)

"disse Amadeu humildemente". (FAN, 88)

"disse Joaquim com escarninho". (FAN, 88).

"disse Joaquim, num tom de voz mais ameno".  
(FAN , 88)

"Há anos que sua mente cansada não era povoada de pensamentos tão felizes". (FAN,89).

"Ele parou como se tivesse levado um choque". (FAN, 89)

"surpreendido com o tom de voz de Joaquim".  
(FAN, 89)

"Joaquim calou-se, constrangido". (FAN, 90)

Como se verifica, os excertos grifados estão muito mais vinculados à faculdade do narrador de devassar o íntimo dos personagens que propriamente à de intervir no relato para interpretar os fatos.

Concluindo: o narrador, mesmo adentrando a psique dos personagens, mantém um grau de impessoalidade, vale dizer, de objetividade em seu ponto de vista, ao optar por uma não intervenção.



2.2. "Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência".

Se em "O pedido" é inegável o poder da instância narradora de devassar a interioridade dos personagens, do que resulta uma focalização acentuadamente interna, em "Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência", o narrador apresenta um procedimento já notadamente diverso, restringindo sobremaneira sua faculdade de penetrar o íntimo e revelar as motivações dos personagens: em apenas cinco fragmentos ele interioriza a focalização e cumpre notar que, desses, somente dois se atualizam em verbos que referem o pensamento, conforme grifamos:

"E aquela besta que não traz o facão! pen-  
sa Elias". (HFM, 259)

"Ele está com raiva de" (HFM, 259)

"Esse mulato! pensa Elias". (HFM, 260)

"Ele não consegue tirar os olhos da vaca".  
(HFM, 260)

"Lucília também não gosta de ver os dois  
homens". (HFM, 260)

Vem dar validade à nossa afirmação de uma mudança de atitude no tratamento do material diegético por parte da

entidade narradora — de uma focalização onisciente quase total para outra bem mais restrita — o fato de manifestar uma única vez sua faculdade de intervir para comentar os acontecimentos. Tal comentário guarda uma notável concisão de linguagem revelando uma contenção inequívoca de personalização do discurso. Transcrevemos:

"Ela mal pode falar. Está grávida de 8 meses, sofre de verminose e sua casa fica no alto de um morro, a ponte no alto de outro morro". (HFM, 260)

Talvez não ficasse incorreto dizer que o narrador intervém no universo diegético, mas ao invés de se valer do discurso pessoal opta pelo discurso transitivo (exceto a primeira frase). Tal contenção de subjetividade, que se dilata por todo o processo de enunciação, homologa dois procedimentos narrativos que estilizam sobremaneira o discurso e que passamos a descrever.

O narrador opta por frases curtas, que entrecortam todo o texto; é perceptível a preferência pela desconexão sintática, sendo diminuto até mesmo o emprego das reduções participiais, gerundivas e infinitivas. Vejam-se os segmentos:

"Elias segura o facão na mão, como se fosse um punhal; olha com ódio para Marciílio e Ivonildo. Cospe no chão. Corre para cima da vaca", (HFM, 260)





"Lucília chega correndo. Ela mal po  
de falar. Está grávida de 8 meses, sofre  
de verminose e sua casa fica no alto de um  
morro, a ponte no alto de outro morro. Lu  
cília trouxe uma segunda faca com ela. Lu  
cília corta a vaca". (HFM, 260)

"João se afasta; a dez metros de dis  
tância, pára; com os seus ajudantes, fica  
observando". (HFM, 261)

Esse estilo de linguagem marcado pela não utiliza  
ção de nexos sintáticos inter-oracionais reveste-se de um câ  
rater não reflexivo, afetando o foco narrativo e, consequente  
mente, a recepção pelo narratário: os fatos narrados parecem  
chegar a este do modo exato como aconteceram, sem a mediação  
de uma entidade destinadora, numa espécie de reportagem ideal,  
como pura documentação.

Também afeta a relação que o narrador mantém com o  
universo diegético, de um lado, e com o narratário, de outro,  
ratificando a conclusão acima referida, o tempo usado no pro  
cesso enunciator: o presente. A presentificação do tempo da  
enunciação, enquanto fator de anulação do distanciamento tem  
poral entre aquela e o enunciado, instaura a coincidência do  
tempo do acontecimento enunciado com o do ato de enunciar ,  
privando o narrador da possibilidade de refletir, de analisar  
o material narrativo. O narratário recebe os fatos diegêti  
cos através da voz narradora; porém, com a presentificação tem  
poral e consequente iconização dos acontecimentos narrados ,  
essa intermediação dilui-se. A impressão do narratário não é



mais de estar ouvindo e sim vendo o evoluir diegético.

A presença de um "sumário", em linguagem totalmente despojada, referencial, que em apenas dois momentos deixa perceber, através de uma locução verbal no tempo futuro e um verbo no pretérito imperfeito, a ascendência total do narrador sobre o passado diegético, não impede que a narrativa inteira se resuma numa "cena" objetivando o foco narrativo e remetendo-nos, numa perspectiva semântica, ao título do conto. Para confirmar e, finalizando nossas observações, transcrevemos tal sumário, grifando os índices temporais referidos:

"Debaixo da ponte estão mortos: uma mulher vestida de calça comprida e blusa amarela, de 20 anos presumíveis e que nunca será identificada; Ovídia Monteiro, de 34 anos; Manuel dos Santos Pinhal, português, de 35 anos, que usava uma carteira de sócio do Sindicato de Empregados em Fábricas de Bebidas; o menino Reinaldo de 1 ano, filho de Manuel; Eduardo Varela, casado, 43 anos". (HFM, 259)

### 2.3. "O quarto selo (fragmento)"

Tratamento análogo ao do conto anterior dispensa a entidade narradora à diegese de "O quarto selo (fragmento)" criando certa analogia também, no seu envolvimento com o narratário. Nesse conto, o narrador conduz todo o relato através de um ponto de vista, pode-se dizer, verdadeiramente externo pois apenas uma vez (no último parágrafo) é que se revela conhecedor da psique de um personagem. Transcrevemos :



"É preciso tomar cuidado, a medicina de hoje está muito adiantada", pensou o Exterminador enquanto pisava nos miolos do G.G. espalhados pelo chão". (HFM, 285).

Vele notar que mesmo usando a forma "pensou", a frase pensada apresenta-se em caracteres gráficos idênticos aos do discurso direto, remetendo-nos para uma espécie de uso figurado do verbo "pensar".

Quanto aos comentários, eles se resumem a dois, número obviamente inexpressivo, e ainda, analogamente ao conto anterior, em linguagem extremamente concisa, jamais deixando sobressair a personalidade, o subjetivismo do narrador. Transcrevemos:

"Uma pequena demonstração de habilidade para impressionar, ou divertir, o Cacique".  
(HFM, 276)

"O treinamento dos Exterminadores para enganar e matar era tão elaborado e difícil quanto o dos antigos astronautas". (HFM, 277)

Os dois fatos aqui trazidos à consideração, ou seja, uma única ocorrência de penetração na psique do personagem, ambígua (pois talvez em linguagem figurada), e duas ocorrências de comentários interventivos registrados em linguagem marcadamente impessoalizada, conduzem nossa análise à conclusão de que tanto em "O quarto selo (fragmento)" como em "Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coinci

dência", o narrador busca imprimir ao relato um elevado grau de isenção, despersonalizando a focalização que, já por ser heteródiegética, possui natureza objetiva. Relacionando-se dessa maneira emocionalmente distanciada do material diegético, o narrador engendra uma situação objetiva de recepção pelo narratário que assim se sente menos direcionado.

Dois outros procedimentos estilísticos corroboram nossas assertivas. O sintagma narrativo é todo entrecortado: formaliza-se através de "cenas" rápidas e numeradas, ou "atos", como no teatro, linguagem fotográfica, iconizada. Nas "cenas de nº 5 e 6", o discurso assume uma forma referencialmente burocrática de livro de ocorrências. Transcrevemos:

"5 - Segunda-feira, 18. O movimento na estação do Metrô, na Rua Uruguaiana com Presidente Vargas, era intenso. Às 17 horas explodiu a primeira bomba, próximo de um dos guichês. Em seguida, mais cinco explosões, a última destruindo vários vagões de uma composição. Muitos gritos e gemidos. Cheiro de roupas e carnes queimadas.

Às 17h 30m, cerca de duzentas mil pessoas começaram a destruir os botequins, armazéns, farmácias e lojas dos cortiços da Avenida Nossa Senhora de Copacabana".

"6 - Terça-feira, dia 26. Pelos cálculos eletrônicos, apenas 8 mil pessoas morreram nas agitações da semana. Sociólogos se surpreenderam com o pequeno número de perdidas". (HFM, 280)



Em nível de período, o discurso narrativo também é por sua vez estilisticamente entrecortado: há uma perceptível preferência pelo período simples em detrimento do composto, abolindo-se portanto os nexos sintáticos de coordenação e subordinação. Os excertos que seguem, lembrando-nos a linguagem assintática do computador, confirmam nossas reflexões:

"A mulher riu. O Exterminador conti  
nuou sério.

O Exterminador e a mulher foram para o quarto.

O Exterminador trancou a porta.

O Exterminador e a mulher tiraram a roupa.

A mulher deitou-se na cama". (HFM, 278).

"11 - Pelo vidro oG.G. observou Pan.

Pan parecia calmo. O G.G. apertou o botão.

Pan entrou com as mãos para o alto".  
(HFM, 284).

Denotando carência de abstração, a preferência pela não utilização de nexos sintáticos e pela repetição do nome ao invés do uso do processo de pronominalização tornam a linguagem ato não refletido, portanto inumana. Linguagem de um narrador-máquina, que através desses dois recursos estilísticos referidos engendra um ritmo monótono de automação no qual se descarta a consciência, que abstrai e cria. Linguagem cuja estrutura se revela análoga à estrutura do conteúdo referido, alegoria do mundo referenciado e, como tal, tanto poética, quanto retórica.

### 3. A onisciência neutra externa

#### "A coleira do cão"

O ponto de vista que o narrador de "A coleira do cão", em terceira pessoa, imprime ao relato é o de uma onisciência, contudo limitada pois neutra e externa. Neutra porque a instância narradora em nenhum momento intervém para comentar ou interpretar os fatos narrados. E externa porque, descontadas as raras intromissões na interioridade dos personagens (intromissões que consideraremos irrelevantes), a totalidade do relato é estruturada com domínio absoluto do discurso transitivo, recebendo o narratário somente fatos exteriores através de uma mediação quase que pura do universo referencial.

A utilização que o narrador faz de sua faculdade de penetrar o íntimo dos personagens é aqui por nós considerada irrelevante e inexpressiva, e o confirmamos com dois fatos. Em primeiro lugar, o narrador revela conhecimento limitado da psique dos personagens pois apenas desvenda percepções visuais e auditivas. Transcrevemos os segmentos (os grifos são nossos):

"Da entrada do ônibus Vilela nada via".  
(HFM, 222)

"Atrás de si Vilela ouviu o chiado de  
Washington". (HFM, 222)



"Era um livro pequeno, que ele lia com muita atenção". (HFM, 229)

"Os barracos por onde passavam agora estavam escuros e silenciosos, não se ouvindo neles o barulho de rádio tocando alto que havam notado no início da caminhada". (HFM, 232)

"Ouviu a chegada de uma R.P. e preparou-se para descer". (HFM, 237)

"O dia já começava a raiar quando Vilela ouviu chegar a camionete da ronda". (HFM, 237).

"De cima, os policiais contemplavam admirados a descida dos homens". (HFM, 247)

"Mas ninguém ouviu Jaiminho, nem as asas dos urubus assustados levantando vôo". (HFM, 256).

O outro fato é que o narrador busca salvar-se de sua intromissão e assim consegue conservar a objetividade de seu foco de observador externo. Para a consecução de tal intuito, usa "palavras de alheamento" como:

"Vilela pareceu não ter ouvido". (HFM, 221).



"a noite estava escura e mal se via o caminho de terra batida". (HFM, 246).

"Na tendinha um dos homens levantou a mão como se fosse espancar o outro". (HFM, 246).

"No escuro ele parecia um fantasma". (HFM, 246).

Instaura-se assim um outro grau de objetividade : o narrador é onisciente, contudo sua onisciência está circunscrita num espaço restrito: o espaço exterior.

Quanto à interioridade dos personagens, revela-se ao leitor através dos diálogos. O discurso dialógico vai possibilitar a construção da imagem moral do protagonista de modo que o narratário, através não do narrador mas dos próprios personagens, forme dele uma visão apreciativa, afirmadora da sua integridade. Como isso acontece desde o início do conto, destacamos apenas os excertos que nos parecem suficientes para a compreensão do todo.

"Doutor, os repórteres estiveram procurando o senhor. Eles estão quicando dentro da roupa. Quiseram botar banca aqui dentro e eu tive que esculachar uns dois para eles acabarem com o fricote. Só o senhor vendo".

"Mas o que houve, afinal?"





"Eles reclamamam muito porque não foram avisados. Agora eles não têm cadáver para botar na primeira página'.

'Mas eles sempre são avisados? Quem avisa?'

'Todo mundo avisava. Mas agora é diferente'.

'Por que que agora é diferente?'

'Ah! Doutor...'

'Ah doutor o quê?'

'O senhor é asa branca, não enten de disso.'

'Não interessa se eu entendo ou não. Ou você fala as coisas direito comigo ou então não merece mais a minha confiança a partir deste momento':

'O senhor me põe em cada aperto'.

'Anda, fala logo'.

'Eles andaram fazendo umas reportagens sobre corrupção na polícia dando o nome do pessoal que levava.'

'Os jornalistas cumpriram a sua obrigação. Os funcionários honestos não têm motivo de queixa contra isso', disse Vilela." (HFM, 235)

"Quer dizer que tem gente, acima de detetive que leva...', disse Vilela.

Washington ficou em silêncio.

'Tem?', perguntou Vilela.

Washington coçou a cabeça.

'Anda, responde logo.'

'Tem, doutor', disse Washington.

'Aqui?'

Washington balançou a cabeça afirmativamente." (HFM, 236)

'O único que não leva é o senhor'.

'Até o delegado', falou Vilela .

Não perguntava.

'Até o delegado', respondeu

Washington.

'No cartório'?, perguntou Vilela.

'Todo mundo." (HFM, 236)

Em determinado momento, porém, a essa visão, contrapõe-se outra, depreciativa, disfórica, emanada de um artigo de jornal que comenta as ocorrências policiais e, especificamente, faz ataques ao comissário Vilela. Transcrevemos os trechos mais expressivos.

#### "ORGIA DE SANGUE

#### VIOLÊNCIA E MORTE EM SÃO CRISTÓVÃO

*Três pessoas foram assassinadas ontem, em plena luz do dia, sem que a polícia tivesse tomado a menor providência para descobrir os autores desses monstruosos crimes.*

*A cidade está entregue à sanha dos marginais. A polícia nada faz.*

*(HMF, 237-238).*

*O Comissário Vilela de plantão na Delegacia tentou de toda a maneira prejudicar o trabalho da imprensa, recusando-se a falar à reportagem e dando instru -*



ções aos seus subordinados para dificul  
tar as nossas atividades. E isso eles  
fizeram enquanto escondido em algum lú-  
gar, o Comissário Vilela tranquilamente  
lia um livro de versos. O Comissário  
Vilela veio da Escola de Polícia. Nós  
sempre apoiamos a Escola de Polícia. É  
pena que homens como o Comissário Vile-  
la contribuam para desmoralizar uma en-  
tidade que sempre mereceu o nosso res-  
peito, talvez infundadamente, somos obri-  
gados a constatar com tristeza. O Co-  
missário Vilela gosta de ler. Devia es  
tar lendo versos na hora em que ocorre-  
ram aquelas revoltantes e vergonhosas  
chacinas. Quando chegamos para entre-  
vistá-lo somente encontramos, sobre a  
sua mesa, um livro que a subserviência  
do detetive Washington Luiz Gomes não  
conseguiu esconder de nós. Chamava-se  
Claro Enigma. É esse o enigma da polí-  
cia — um enigma claro, fácil de resol-  
ver, com uma limpeza de seus quadros,  
uma razia nos seus núcleos de corrupção,  
uma reorganização dos seus serviços. Sô  
assim a cidade poderá ter a polícia que  
precisa e que merece. (Outras notícias  
sobre o assunto na pág.4)" (HFM, 238)

A inserção no relato, mesmo que por instante bre-  
ve, de uma segunda voz narradora e, conseqüentemente, de uma  
segunda focagem do protagonista, inteiramente oposta à pri-  
meira, parece-nos um recurso — do "autor implícito" nesse ca-  
so — , cuja finalidade é romper o direcionamento do nar-  
ratário e alertá-lo para uma recepção do material diegético  
mais solta, mais livre, através do confronto das duas pers-

pectivas.

Também não é aleatória uma verdadeira mutação que ocorre no final do texto e que afeta sobremaneira o foco narrativo: o registro toma propriamente a forma de texto teatral. As indicações de personagens colocadas depois do discurso direto (do tipo "...disse Vilela", "...disse Deodato") são substituídas por simples nomeação, as partes narrativas são substituídas por marcações, grafadas em tipo itálico e entre parênteses, o tempo pretérito é substituído pelo tempo presente. Transcrevemos um segmento:

"WASHINGTON: Bom dia, Marlene. Es se aqui é o Doutor Vilela, comissário do Distrito.

MARLENE: Muito prazer. Tenham a bondade de entrar ... Não reparem, a ca sa está toda desarrumada. (*Entram Vilela e Washington*). O José não está. De ve estar no distrito ... Você não esteve com ele? Ele não veio dormir em casa, tinha um trabalho para fazer.

WASHINGTON: Eu sei, nós, nós ... (*Um menino, surge na sala. Washington e Vilela, olham-no*).

MARLENE: Aconteceu alguma?!

VILELA: (*Para o menino, acariciando sua cabeça*).

Você quer deixar a gente conversar com a sua mãe um pouquinho, meu filho?

MARLENE: (*abraçando o menino num gesto rápido*).

Aconteceu alguma coisa com o José? Pelo amor de Deus digam logo!

Vilela: Houve um acidente e ele



foi, foi, foi, ferido.

MARLENE: Onde é que ele está? (*Para o menino*).

Vai chamar Dona Rosa, depressa .  
(*Para Washington*) Ele está bem?"  
(HFM, 257) .

Apura-se totalmente o foco narrativo: o relato em terceira pessoa transforma-se em drama, o "contar" é substituído pelo "mostrar"; a intermediação do narrador anula-se, ele se ausenta do relato cedendo seu lugar, através das marcações, ao diretor de cena, cujo papel é assumido pelo narratário. Portanto, o narrador, que desde o início do conto busca imprimir impessoalidade à sua onisciência e conservar uma referencialidade máxima em seu discurso, como já foi referido, finaliza o texto operando-o de maneira a colocar o narratário dentro da obra, tornando-o, mais que livre, ativo e participante, verdadeiro co-autor, liberando-o totalmente de qualquer imposição do ponto de vista e facultando-lhe uma visão autônoma.

Para nós, preocupados com a descrição da narrativa através da posição que o narrador assume diante do material diegético e de suas relações com o narratário e, numa pretensão mais remota, preocupados com a posição que Rubem Fonseca, como escritor, assume ao representar imaginariamente em contos sua visão do mundo, toda essa alteração da técnica narrativa operada dentro do universo ficcional de um mesmo conto revela-nos inequívoca preocupação de neutralidade, de imparcialidade do narrador na estruturação da diegese e de não imposição de seu ponto de vista ao narratário, con-

ferindo ao foco narrativo grau elevadíssimo de objetividade.

#### 4. Desaparição da voz narradora e dramatização.

Claramente perceptível nos contos até aqui analisados, todos narrados em terceira pessoa, focalização já de si tida por objetiva, o pendor à objetivação do discurso de Rubem Fonseca formaliza-se agora totalmente nos textos de "O encontro e o confronto" e "Entrevista".

Segundo Coelho de Carvalho, deveríamos classificar tal tipo de narrativa com o termo "cena", assim definido: "é a narrativa dos fatos na sua seqüência temporal e imediata, podendo incluir diálogos ou não"<sup>2</sup>.

A essa classificação preferimos, por achá-la mais abrangente, a de Norman Friedman, segundo a qual tal tipo de narrativa enquadra-se dentro de uma apresentação "dramática", através da qual o relato "...pode desenvolver-se através de diálogos, em que a interferência do autor seja mínima, restrita a indicações que equivalham à marcação ('stage directions')"<sup>3</sup>

##### 4.1. "O encontro e o confronto".

Neste conto a voz narradora ainda se faz presente, Contudo essa presença é minimizada ao extremo: não há visão da interioridade de ninguém, nenhum sumário retrospectivo, em momento algum a focalização da cena é feita de ponto ele-



vado. Os fatos narrados são imediatizados pela presentificação do tempo da enunciação. Transcrevemos alguns excertos grifando as partes narrativas para confirmar nossas asserções.

"Roberto abre a porta.

'Você que é o Roberto?' Duas jo-  
vens.

'Sou'.

'E o seu primo?'

'Ainda não chegou'.

Altas, elaboradamente vestidas ,  
pintadas e penteadas.

'Qual de vocês duas é a Renata?'

'Eu' (ao telefone).

'Meu nome é Kátia'. (a outra).

Roberto abre uma porta e surge uma  
kitchenette;prepara as bebidas.

'O seu primo vem?' pergunta Kátia.

'Vem, vem', diz Roberto. (HFM, 67).

"Chega Chico.

'Este é o Chico', diz Roberto.

'Com licença minhas queridas', diz  
Chico.

Roberto e Chico se trancam no ba-  
nheiro.

'Com qual você quer ficar?' pergun  
ta Chico". (p.68)

Além de ter sua presença minimizada, cumpre assinalar, como os segmentos acima comprovam, que a voz narradora se restringe à indicações muito semelhantes à marcação de movimentos e atitudes usada em teatro, as "stage directions"

já referidas. Tal semelhança possibilita-nos até proceder a uma classificação dessas indicações em marcações mesmo:

- a) marcação de personagens: "Duas jovens", "(a outra)", "Chega Chico", "...responde Roberto.", "Renata:", "Roberto:", etc.;
- b) marcação de cenário: "Roberto abre uma porta e surge uma kitchenette...", "No chuveiro:", "O quarto é separado da sala por uma porta de vidro fosco.", "Na sala:", etc.;
- c) marcação plástica e auditiva: "Altas, elaboradamente vestidas, pintadas e penteadas.", "Os três bebem em silêncio."; "(Uma ruga na testa de Chico).", "Ouve-se a respiração de Renata e Roberto.", "Kátia: gemidos, suspiros, gritos.", etc.
- d) marcação temporal: "Tempo.", "Tempo."

Conduzindo a técnica narrativa no sentido de máxima isenção, o narrador, em alguns momentos, anula-se e as já referidas indicações assumem a forma mesma de texto teatral. Destacamos tais momentos:

"Kátia: gemidos, suspiros, gritos.

Tempo.

Chico: 'Roberto! Você já acabou?'

Renata: 'Promete que me vê de novo.'

Roberto: 'Prometo que te vejo de novo.'

(HFM, 71).

Essa assemelhação do discurso literário ao discurso teatral é corroborada pelo uso do tempo presente no pro-



cesso de enunciação, fato já referido. Tal procedimento anula a distância entre a temporalidade narrativa e a temporalidade diegética, convertendo todo o processo numa apresentação.

Todos esses índices enunciativos destacados possibilitam ao estudioso inferir que, analogamente ao que aconteceu no final do conto anterior — "A coleira do cão" —, o narrador, agora desde o início do texto, está muito mais preocupado em "mostrar" que em "contar". Desse fato resulta a impressão de que o narratário é colocado em posição homóloga à do espectador de teatro. Todavia, analisando com mais rigor, chega-se a outra conclusão: a posição do narratário aproxima-se não à do espectador mas sim à do diretor de cena, pois é a este que cabe a função de executor das marcações, papel intensamente ativo. Estabelecida tal homologia, o narratário, de direcionado, passa a dirigir convertendo totalmente seu papel. Institui-se assim "uma nova dialética entre obra e intérprete"<sup>4</sup>, vale dizer aqui entre texto e narratário, o qual passa a participar do processo enunciator numa espécie de co-autoria da obra, instaurando-a, conseqüentemente, como "obra aberta", na acepção de Umberto Eco, obra que não consiste "numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete"<sup>5</sup>.

Está portanto o narratário diante de um drama. Ou seria melhor dizer aqui, dentro de um drama? É o próprio narrador, não o "autor implícito" que, nesse caso, através de sua técnica narrativa, oferece ao leitor a co-atuação no processo de enunciação do conto.

#### 4.2. "Entrevista"

As reflexões referidas anteriormente deixam pouca coisa a comentar sobre o conto "Entrevista". Formaliza-se este propriamente como um texto dramático: não ocorre o discurso transitivo, o registro é inteiramente dialógico. Contudo não podemos falar em total exclusão da instância narradora porque o texto nos fornece um índice, único, da existência de alguém dirigindo veladamente, dando forma a esse diálogo: as letras H e M, que aparecem antes dos travessões, indicadoras de um interlocutor masculino e um feminino dão conta ao narratário de uma inteligência guia que pode ser identificada com a instância narradora. Transcrevemos um trecho:

"M - D.Gisa me mandou aqui. Posso entrar?

H - Entra e fecha a porta.

M - Está escuro aqui dentro. Onde é que acende a luz?

H - Deixa assim mesmo.

M - Como é o seu nome mesmo?

H - Depois eu digo.

M - Essa é boa.

H - Senta aí". (FAN, 113)

O discurso alcança nesse conto o grau extremo de objetivação.

O processo de enunciação dos contos contidos neste capítulo, mediado inicialmente por um narrador de terceira pessoa, detentor de uma onisciência interpretativa e plena em "O jogo do morto", de uma onisciência plena, porém já



neutra, em "O pedido", "Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência" e "O quarto selo (fragmento)", de uma onisciência depois neutra e externa em "A coleira do cão" e transformando-se numa quase dramatização em "O encontro e o confronto", o que nos revela uma inequívoca gradação no recuo da imposição do ponto de vista da instância narradora através da técnica da focalização, conduzida assim para a objetivação do discurso, agora, no texto de "Entrevista", anula-se totalmente: os fatos diegéticos não são mais enunciados mas representados, omitindo-se inteiramente a mediação da voz narradora e assim objetivando-se maximamente o foco narrativo. O "autor implícito", dramatizando a diegese, faz desaparecer a voz narradora e assim libera totalmente o ponto de vista do narratário.



## NOTAS

- 1) Ver Ismael Ângelo Cintra, op. cit., p. 11.
- 2) Ver Alfredo Leme Coelho de Carvalho, op. cit., p. 40.
- 3) Apud Alfredo Leme Coelho de Carvalho, op. cit., p. 13.
- 4) Ver Umberto Eco. Obra Aberta, p. 39.
- 5) Idem, ibidem, p. 39.





### III

#### A OBJETIVIDADE NA FOCALIZAÇÃO EM PRIMEIRA PESSOA

##### 1. Um primeiro "eu": o narrador protagonista.

De nosso corpus de 45 contos temos 38 focalizados em primeira pessoa, em que o narrador é também protagonista da diegese. De acordo com a linha teórica que nos propusemos se guir, é inerente à narração focalizada em primeira pessoa a presença indêlevel da personalidade do narrador marcando a sub jetividade do relato. Essa presença explícita do emissor, li ção já muito aprendida, internaliza-se linguisticamente através das formas registradoras da função emotiva da linguagem.

Dos 38 contos citados qualquer um confirmaria a as sertiva acima. Optamos pelo conto "Botando pra quebrar", do qual passamos a levantar os índices registradores da função emotiva:

a) Pronomes de primeira pessoa: pessoais, possessii vos e dêiticos adverbiais: 84(oitenta e quatro) ocorrências:

eu: 47 vezes

me: 20 vezes

minha(s): 6 vezes

meu(s): 4 vezes



comigo: 3 vezes  
 mim: 2 vezes  
 aqui: 1 vez  
 agora: 1 vez

b) Morfemas número-pessoais de primeira pessoa: 91  
 (noventa e uma) ocorrências:

∅: 34 vezes (exs: "estava", "passava", "queria");  
 /-i/: 33 vezes (exs: "deixei", "fui", "respondi");  
 /-i/ -e: 17 vezes ("disse");  
 /-u/: 4 vezes (exs: "chego", "acho", "manjo");  
 /-mus/: 3 vezes ("chegamos", "tomamos", "fomos").

c) Morfemas sufixais que indicam afetividade : 21  
 (vinte e uma) ocorrências:

/-ziña/: 8 vezes ("Mariazinha");  
 /-iñu/: 3 vezes ("Porquinho", "garotinho");  
 /-awN/: 3 vezes ("fudidão", "machão", "homão");  
 /-iña(s)/: 2 vezes ("garotinha", "meninhas");  
 /-aλawN/: 2 vezes ("cagalhão", "besta - lhão");  
 /-ōjs/: 1 vez ("grandões");  
 /-ona/: 1 vez ("bichona");  
 /-ɔla/: 1 vez ("baitola").



d) Sentenças exclamativas: 5(cinco) ocorrências (com a expressão "puta merda").

e) Sentenças dubitativas: 1(uma) ocorrência:

"(...) e não sei porque, acho que pra poupar Mariazinha" (FAN, 44).

f) Sentenças e expressões (adjetivas e adverbiais) que indicam juízos de valor: 39(trinta e nove) ocorrências.

Exemplos:

"Eu estava meio fudidão (...) e aporrinhado" (FAN, 43).

"De noite nem tinha mais graça na cama" (FAN, 43).

"O filho da puta não sabia" (FAN, 43).

"(...)gente que tem medo de bicha na verdade tem é medo de virar o fio". (FAN, 45).

"Aí foi aquela cagada, o pau quebrou que parecia um trovão" (FAN, 46).

Refletindo sobre os dados levantados chegamos a algumas conclusões pertinentes ao estudo do foco narrativo. O narrador-protagonista do conto "Botando pra quebrar" é um leão de chácara desempregado. Desse fato podemos inferir sua

condição psico-sócio-cultural e, durante toda a narrativa , ele, narrador, mantém-se fiel a essa condição personalizando intensamente o discurso. Assim, as formas registradoras de sua presença no relato mais ocorrentes são as mais simples : as formas pronominais e os morfemas número-pessoais. Índices mais complexos, que exigiriam mecanismos lingüístico -mentais mais apurados, não ocorrem, fato conforme o nível de competência do narrador. Especificamos alguns, para esclarecimento:

- a) ausência do modo subjuntivo;
- b) rara presença de frases dubitativas ocorrendo apenas a já transcrita;
- c) inexistência de frases optativas;
- d) inexistência de desvios estilisticamente pertinentes;
- e) uso do pronome reto em lugar do oblíquo de terceira pessoa (ou não pessoa); alguns exemplos:

"um trabalhador que ajudasse ela" (FAN, 43).

"com vergonha de ver ela suando" (FAN, 43).

"não era um embrulho grande, botei ele debaixo" (FAN, 44).

Quanto às frases e expressões valorativas, corroborando a ausência de mecanismos mais complexos, notamos a não ocorrência nem mesmo de simples comparações; as metáforas de



que se vale o narrador são as lexicalizadas pela gíria e baixo calão. Citando:

"entrando em parafuso", (FAN, 44).

"com cara de poucos amigos" (FAN, 44).

"tem é medo de virar o fio". (FAN, 45).

"aquilo era uma mina". (FAN, 45).

"Aí foi aquela cagada, o pau quebrou que parecia um trovão". (FAN, 46).

"um ouriço tremendo". (FAN, 46).

Além dos citados, dois outros procedimentos marcam estilisticamente o discurso do narrador em questão:

a) troca de regência (grifos nossos):

"Fui na feira, fui nos bancos de sangue, fui nesses lugares." (FAN, 43).

b) redução do verbo estar (grifos nossos):

"mas ela tava certa". (FAN, 43).

"mas tava todo mundo escabriado". (FAN, 43).

"mas eu tava era entregando". (FAN, 44).

Contudo, o que caracteriza mais o discurso do narrador, moldando-lhe o estilo, é o universo lexical no qual en forma a diegese, com presença marcante da gíria, chegando mesmo ao baixo calão. Citamos apenas alguns excertos ilustrativos:

"Eu estava meio fudidão sem arranjar emprego e aporrinhado por estar nas costas de Mariazinha". (FAN, 43).

"mas nessa transa eu podia entrar bem ,  
era só os homens me patolarem de novo".  
(FAN, 43).

"O filho da puta não sabia". (FAN, 43).

"A situação estava ruça, e eu quase entrando em parafuso, quando encontrei um chapa meu (...) e disse que conhecia um pinta". (FAN, 44).

"ali estava outro filha da puta que eu devia matar de porrada (...) puta merda".  
(FAN, 44).

"eu disse, piçudo porque tinha chamado aquele cagalhão de senhor". (FAN, 45).

Devido a todos esses fatores, domina todo o texto



um estilo marcado por uma intensa pessoalidade motivada pela profunda interferência da situação psico-social do narrador. E quanto mais o discurso se submete às circunstâncias psíquicas, sociais e culturais da voz narradora mais comprometido se torna o relato. Confirma-se, portanto a subjetividade total da narrativa focalizada pela primeira pessoa do narrador-protagonista.

A essa altura, não podemos evitar uma indagação . Diante do exposto acima onde ficaria, nos relatos em primeira pessoa em que o narrador também é protagonista, a objetividade do discurso de Rubem Fonseca que ficou inequivocamente demonstrada nas narrativas em terceira pessoa?

Vamos tomar dois outros contos relatados pela primeira pessoa do narrador protagonista: "Passeio noturno - parte II" e "Feliz Ano Novo". Procedendo a uma análise do discurso de ambos teremos de cada um uma relação de índices que registrarão a forte presença do emissor caracterizando emotivamente a linguagem, sujeitando-a totalmente ao eu narrador , como no caso de "Botando pra quebrar".

Contudo, temos nesses dois contos um elemento ficcional que interferirá em todo o relato e marcará sobremaneira o estilo próprio de cada um dos narradores: em ambos os contos os narradores protagonistas, e assassinos, diferenciam-se socialmente por pertencerem a classes distintas, com privilégios e carências típicas, refletidos no desempenho da linguagem. Como já dissemos, a focalização é feita por um narrador-protagonista, mas o que temos são dois "eus" totalmente diferentes, que jamais poderiam "ver" os fatos diegéticos da mesma perspectiva. Resulta daí que o discurso, sujeitando-se



a cada voz narradora, origina estilos inteiramente diferentes criando histórias que, pela sua singularidade, jamais se repetem.

Cumprе notar que todas essas considerações valem para o conjunto dos contos com narrador protagonista. E em assim sendo, gera-se uma multiplicidade de "eus" narradores , cada um com um discurso singular.

Dentro dessa multiplicidade de vozes narradoras e, conseqüentemente, de estilos, o universo lexical que reflete o universo do discurso é um dos elementos lingüísticos que mais claramente demonstram a sujeição do relato à entidade narradora. Confrontemos alguns excertos dos 3 contos citados:

A - "Botando pra quebrar"

"Aí eu me lembrei do dono da casa, eu ia pra rua mesmo, puta merda, eu estava cansado de ser sacaneado, e ali na minha frente estava aquele pagode chinês, cheio de lustres e espelhos, para ser quebrado, e eu ia deixar passar a chance? Disse pro bestalhão, só pra irritar, (...) Não é que o calhorda botou o galho dentro e foi saindo de mansinho? A minha sorte é que vi na mesa do lado três caras grandes , me encarando, doidos pra embucetar comigo, e fui logo dizendo para o mais feio, (...) Pra poder forçar uma decisão dei um bife bem no meio dos cornos da mulher que estava ao lado dele. Aí foi aquela cagada , o pau quebrou que parecia um trovão..." .

(FAN, 46)



## B - "Passeio noturno - parte II"

"Apaguei as luzes e acelerei o carro. Tinha que bater e passar por cima. Não podia correr o risco de deixá-la vi-va. Ela sabia muita coisa a meu respeito, era a única pessoa que havia visto o meu rosto, entre todas as outras. E conhecia também o meu carro. Mas qual era o problema? Ninguém havia escapado.

Bati em Ângela com o lado esquerdo do pára-lama, jogando o seu corpo um pouco adiante, e passei, primeiro com a roda da frente — e senti o som surdo da frágil estrutura do corpo se esmigalhando — e logo atrolei com a roda traseira, um golpe de misericórdia, pois ela já estava liquidada, apenas talvez ainda sentisse um distante resto de dor e perplexidade". (FAN, 56).

## C - "Feliz Ano Novo".

"Pereba saiu e foi mijar na escada".

(FAN, 9).

"...eu disse, só de sacanagem".

(FAN, 9).

"Acendemos uns baseados e ficamos vendo a novela. Merda. Mudamos de canal, prum bang-bang. Outra bosta. (FAN, 9).

"Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorrendo lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone". (FAN, 14).

A simples leitura dos trechos acima, já nos revela a caracterização singular de cada discurso, refletida através do tipo de léxico atualizado e decorrente do estrato social a que pertence cada narrador.

Especificando mais a análise e adentrando a estrutura do discurso dos três contos em confronto, sobressaem outras características que fazem com que um relato difira totalmente do outro, personalizando o estilo. Uma delas é a intensificação sêmica, pejorativa na maioria das vezes, que a voz narradora utiliza no ato de nomear ou mesmo adjetivar, carreando para o relato uma significação rica em caracteres e especificidade estilística. Isso acontece, em menos intensidade, em "Feliz Ano Novo" cujo narrador confessa ter alguma escolaridade<sup>1</sup>. Citamos, grifando, os excertos mais elucidativos:

"eu disse, sô de sacanagem". (FAN, 9).

"Merda. (...) Outra bosta". (FAN, 9).

"Os putos estavam cheios de cartões de crédito. (FAN, 13).



"A gordinha estava na cama". (FAN, 13).

"Fiquei puto". (FAN, 13).

"Filho da puta. As bebidas, as comidas, as jóias. (FAN, 14).

"aquele tremendo trovão". (FAN, 14).

"O sacana tinha escolhido. (FAN, 14).

"mas Zequinha deu uns murros nos cornos dela". (FAN, 15).

Bem mais ocorrente em "Botando pra quebrar" tal característica permeia todas as páginas do conto, projetando na enunciação a visão do narrador, do qual o texto não oferece nenhuma informação indicadora de escolaridade, visão que flui sem qualquer bloqueio dos seus sentimentos diante do mundo. Citamos (grifos nossos):

"mas nessa transa".

"O filho da puta não sabia".

"na frente de dois bunda-mole".

"a cara daquela filha da puta".

"sem ver nenhum grude".

"sempre dão para descolar algum". (FAN, 43).

"quando encontrei um chapa meu".

"que tinha andado em cana".

"uns bordejos em São Paulo".

"e os caras saíram".

"e ali estava o outro filho da puta."

"eu devia matar de porrada". (FAN, 44).

"quando chegou uma bichona".

"perguntou a bicha".

"no meio dessa parla".

"e falou pro puto".

"mandou o bicha entrar e foi acompanhando o baitola".

"tinha chamado aquele caçalhão de senhor".

"Vi logo que o sacana ia me".





"mundo estava cheio de otários que engoliam qualquer porcaria desde".

"vai ver era qui o otário fudido".

(FAN, 45).

"a música esporrenta".

"De longe identifiquei o careta".

"de bancar o machão desesperado indomável mas que não passa de um babaca".

"segurando o braço do homão".

"estava aquele pagode chinês".

"Disse o bestalhão".

"Não é que o calhorda botou o galho".

"dei um bife bem no meio dos cornos da mulher".

"Aí foi aquela cagada".

"nego que levava a sobra também dava".

(FAN, 46).

Opostamente, em "Passeio Noturno" o relato não

apresenta essa intensificação sêmica. Observe-se no trecho transcrito abaixo, (grifos nossos), através do emprego do vocábulo "mulher", que os lexemas possuem um feixe sêmico mais restrito, personalizando o discurso e marcando-o estilisticamente agora pela ausência de semas valorativos denotadores das emoções e do psiquismo do narrador, nesse caso, mais que habituado, obrigado pela sua condição social a bloquear sua emotividade.

"Eu ia para casa quando um carro encostou no meu, buzinando insistentemente. Uma mulher dirigindo.

Eu nunca tinha visto aquela mulher.

A mulher movendo-se no banco do seu carro..." (FAN, 53).

Outra característica, bastante expressiva para a comprovação da sujeição do discurso à voz narradora, é a que diz respeito à substituição normativa dos lexemas nominais por pronomes. Citamos os trechos (grifos nossos):

A - "Feliz Ano Novo"

"Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros.

Pereba entrou no banheiro e disse, que fedor.



Vai mijar noutro lugar, tô sem água.  
Pereba saiu e foi mijar na escada.  
 Onde focê afanou a TV?, Pereba perguntou.

Afanei, porra nenhuma. Comprei. O recibo está bem em cima dela. Ô Pereba ! você pensa que eu sou algum babaguara para ter coisa estarrada no meu cafófo?

Tô morrendo de fome, disse Pereba.  
 De manhã, a gente enche a barriga com os despachos dos babalaôs, eu disse só de sacanagem.

Não conte comigo, disse Pereba".

(FAN, 9).

B - "Botando pra quebrar"

"sô malandro como o Porquinho que estava a fim de eu ir apanhar pra ele uma muamba na Bolívia, mas nessa transa eu podia entrar bem, era só os homens me patolarem de novo que eu pegava uns 20 anos. E o Porquinho respondia, se tu preferes ficar rufiando a costureira, o problema é teu. O filho da puta não sabia como era lá dentro, nunca tinha ido em cana; foram cinco anos e quando eu pensava neles parecia que a vida inteira eu não tinha feito outra coisa, desde garotinho, senão ficar trancado no xadrez, e foi pensando nisso que eu dei xei o Porquinho fazer pouco de mim..."

(FAN, 43).

## C - "Passeio noturno"

"Ela morava na Lagoa, na curva do Cantagalo. Um bom lugar.

Estava na porta me esperando.

Perguntei onde queria jantar. Angela respondeu que em qualquer restau-  
rante, desde que fosse fino. Ela esta-  
va muito diferente. Usava uma maquila-  
gem pesada, que tornava o seu rosto mais  
experiente, menos humano". (FAN, 53).

Ela estava intrigada e não sabia  
o que fazer. Queria que eu dissesse al  
go que a ajudasse a tomar uma decisão".

(FAN, 55).

Nos excertos transcritos verifica-se que enquanto em "Feliz Ano Novo" e "Botando pra quebrar" a voz narradora, em fidelidade ao seu nível de competência lingüística, utiliza-se da repetição dos lexemas nominais em lugar do emprego normativo da substituição por pronome, tornando o discurso mais lexicalizado, menos flexionado, portanto mais elementar, em "Passeio Noturno", o narrador, também fiel ao seu nível de competência lingüística, apesar de alguma vez fazer uso da repetição dos lexemas nominais, vale-se mais de um recurso indi-  
ciador de certo grau de abstração: substitui os lexemas sujei-  
tos por estruturas morfológicas, ou mesmo suprime-os ( caso dos verbos "Estava", "Usava", e "Queria", do trecho transcri-  
to, que não apresentam a forma pronominal sujeito). Tem-se en  
tão um registro mais normativo, elaborado e, conseqüentemente,



mais intelectualizado, abstrato.

De todas essas reflexões podemos inferir que em "Botando pra quebrar" e "Feliz Ano Novo" temos um discurso que se investe intensamente de estruturas lexicais, vale dizer, de energização sêmica, em detrimento de processos normativos, marcando-se por isso como um discurso mais emotivo, mais situacional, mais aberto, enquanto em "Passeio Noturno" o discurso se investe normalmente de estruturas morfo-sintáticas, em sujeição às normas reguladoras da língua, formalizando assim um discurso mais reflexivo, mais contextual, mais fechado. Um discurso que evidencia a fala e um discurso que evidencia a língua, ambos perfeitamente sujeitos à competência lingüística de cada narrador, como já foi anteriormente dito.

Ainda individualizando as vozes narradoras e revelando nitidamente as diferenças entre as classes sociais a que pertencem, em "Passeio Noturno" o discurso formaliza um tipo de agressão carregada pelo medo, sentimento característico da classe alta e que reflete a ideologia do "ter",

"E qual a hipótese que você escolhe? Ângela disse.

A segunda. Que você é uma puta, eu disse." (FAN, 54)

"E se eu jurasse a você que a primeira hipótese é a verdadeira. Você acreditaria?

Não. Ou melhor, não me interessa, eu disse". (FAN, 55).

contrapondo-se a outro tipo de agressão, carregada agora, em "Feliz Ano Novo" e "Botando pra quebrar", somente pelo sentimento de revolta.

"e ali na minha frente estava aquele pago de chinês, cheio de lustres e espelhos pra ser quebrado, e eu ia deixar passar a chance?" (FAN, 46).

"Apanhei a carabina doze e carreguei os dois canos.

.....

Ele se encostou na parede.

.....

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos ..." (FAN, 14).

Não nos delongando mais, como último indicador da diferenciação sócio-cultural dos narradores e conseqüente condicionamento do discurso a essa perspectiva, absoluta no fazer narrativo de Rubem Fonseca, como estamos tentando demonstrar, citamos a natureza diversa e os diferentes graus de complexidade dos juízos valorativos que formalizam a consciência da distinção de classe. Comparem-se os trechos:

"Filha da puta. As bebidas, as comidas, as jóias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro". (FAN, 14).



"Mas aqueles caras para ter toda aquela grana tinham que estar passando alguém para trás, vai ver era aqui, o otário fudido, às suas ordens, obrigado". (FAN, 45).

"Eu nunca tinha visto aquela mulher. Sorri polidamente". (FAN, 53).

"Ela morava na Lagoa, na curva do Cantagalo. Um bom lugar". (FAN, 53).

"Apenas três outras mesas estavam ocupadas, com casais entretidos em suas conversas. Ninguém me conhecia". (FAN, 54).

"Controlo a distribuição de tóxicos na zona sul, eu disse.

Isso é verdade?

Você não viu o meu carro?

Você pode ser um industrial".

(FAN, 55).

Caso procedêssemos a uma análise exaustiva, verificaríamos que as reflexões que aí estão e conseqüentes conclusões estender-se-iam a todos os outros contos em que a diegese é focalizada por um eu narrador protagonista, foco narrativo o mais favorável a que o autor se presentifique no relato, expondo-se no discurso. No entanto, Rubem Fonseca, perseguindo seu estilo, supera inteiramente tal injunção focal, cedendo irrefutavelmente o registro às diversas vozes narradoras e outorgando a cada uma completa posseção sobre o discurso e

absoluto domínio estilístico. E quanto mais o narrador se apossa do registro, sujeitando-o a si, mais o autor dele se ausenta. É através dessa cessão que se instaura, nos contos de narrador autodiegético, a objetivação do fazer narrativo de Rubem Fonseca, talvez o mais produtivo instrumento de formalização estética de sua visão do mundo.

## 2. Um segundo "eu": o narrador observador.

Entre os contos em que o narrador se apresenta sob a forma de um "eu", temos dois casos típicos de "narrador observador" nos textos de "O campeonato" e "Intestino Grosso". Nessas duas narrativas, a participação do narrador na ação faz-se de maneiras distintas.

### 2.1. "O campeonato"

No conto "O campeonato", o eu narrador registra-se quantitativamente com maior número de marcas do que em "Intestino Grosso". Cabe ao "autor implícito" neutralizar essa participação. Como primeiro recurso, ele faz o narrador observador desempenhar na diegese o papel de árbitro de um campeonato. Esse papel afeta intensamente sua função. Será através do ângulo de visão de um "eu" narrador árbitro que se focalizam não todos os acontecimentos e personagens. Conseqüentemente, temos um narrador representado, porém situado em posição tal que sua única alternativa é a de utilizar-se de um registro adequado a essa situação, vale dizer, imparcial, referencialmente fiel, objetivo, rompendo então, com a subjetividade sem





pre implícita ao "eu" que narra.

Para comprovar nossa afirmação, nada melhor que o levantamento numérico dos índices registradores da função emotiva da linguagem, em confronto com o conto "Agruras de um jovem escritor", em que o "eu" narrador é o protagonista. Faremos esse confronto através apenas dos índices mais explícitos da linguagem emotiva, que seguem:

a) Pronomes pessoais de primeira pessoa:

a1) Em "O campeonato": 21(vinte e uma) ocorrências:

eu: 13 vezes

me: 5 vezes

mim: 2 vezes

nós: 1 vez

a2) Em "Agruras de um jovem escritor": 105(cento e cinco) ocorrências:

eu: 53 vezes

me: 48 vezes

mim: 3 vezes

nós: 1 vez

b) Pronomes possessivos de primeira pessoa:

b1) Em "O campeonato": 10(dez) ocorrências:

meu(s): 6 vezes

minha: 2 vezes

nossa: 2 vezes



b2) Em "Agruras de um jovem escritor": 42(quarenta e duas) ocorrências:

meu(s): 26 vezes

minha(s): 16 vezes

c) Morfemas número-pessoais de primeira pessoa:

c1) Em "O campeonato": 30(trinta)ocorrências:

/-i/: 16 vezes (exs: "conheci",  
"lavrei", "vi");

Ø : 7 vezes (exs: "vivia", "en-  
tender", "manda-  
ra");

/-i/-e: 3 vezes ("disse");

/-mus/: 2 vezes ("sabemos", "iría  
mos");

/-ĩ/: 1 vez ("vim");

/-u/: 1 vez ("Sou").

c2) Em "Agruras de um jovem escritor": 198 (cen-  
to e noventa e oito) ocorrências:

/-i/: 117 vezes (exs: "senti", "ganhei",  
"vi");

Ø: 60 vezes (exs: "sentava",  
"tornara", "atra-  
vessar");

/-i/-e: 9 vezes ("disse");

/-mus/: 7 vezes (exs: "morávamos",  
"Fomos", "irmos");



/-u/: 5 vezes ("tiro", "júro", "lem  
bro");

d) Expressões indicadoras de avaliação subjetiva ou juízos de valor. Para não nos delongarmos, confrontaremos apenas as duas primeiras páginas, que serão suficientes para demonstrar a acentuada minimização da emotividade do registro do narrador em "O campeonato".

dl) Em "O campeonato":

1ª página:

"Todos nós, animais de sangue quente, sabemos que tudo vai acabar".

"No hotel Aldebaram se realizava o grande campeonato".

"Uma atividade que devia ser comum a todos os seres humanos".

"Eu vivia de arbitrar os últimos grandes confrontos".

"o encontro não oficial entre Miro Palor (rima com valor) e Maurição Chango (rima com tango)".

"E ninguém melhor do que eu para contar a história desse extraordinário acontecimento".

"Sou honesto, organizado, soberbo e de  
maus humores".

"ocorrera no concurso entre os renomados  
gourmets".

"Um mártir do joie vivre".

"Aniceto teve a morte mais gloriosa".

"Explodiu numa monumental congestão".

"Uma comissão de sábios de alto nível".  
(FAN, 93).

2ª página:

"Só Palor continuou quieto, no seu canto  
da sauna, como se nada fosse com ele, im  
perturbável, sabendo talvez que o desti-  
no do campeão é ser desafiado sem trégua".

"Era difícil resistir".

"suas necessidades fisiológicas menos no-  
bres".

"e black & white".

"como Árbitro Incontestado". (FAN, 94).

d2) Em "Agruras de um jovem escritor":



1ª página:

"O dia começou errado já de manhã,  
quando fui à praia. Eu não podia ver o  
mar, me fazia mal, (...) Quando estava  
 atravessando a rua, senti um medo súbito,  
como se um carro fosse me atropelar ,  
 (...) mas vi o mar, apenas um segundo ,  
 porém um desgraçado instante da visão  
dantesca daquela horrenda massa verde -  
azulada foi o suficiente para (...) e ar  
riei na cama, esgotado, (...) Fiquei a-  
pavorado, (...) só podia ser um ladrão  
querendo me assaltar, ou um assassino, a  
situação na cidade não andava boa (...) )  
 e o embuçado tocava a campainha insisten  
temente, pondo os meus nervos em franga-  
lhos. (...) gritei da janela, (...) mas  
o barulho da rua não deixava as pessoas  
me ouvirem, ou então elas não se incomo-  
davam. (...) e eu nu, dentro de casa, lí  
vido de medo, sem saber o que fazer .  
 Abri a porta brandindo o facão ameaçado-  
ramente, mas era uma freira velha (...)  
 Fechei a porta aliviado (...) Incrível ,  
não se podia andar nu nem mesmo dentro  
de casa. Domingo foi ainda mais compli-  
cado". (FAN, 75)

2ª página:

"um escândalo, (...) me mostrou um enor-  
me revólver preto (...) e eu achei que  
ficaria instantaneamente famoso com as  
mulheres se atirando nos meus braços. (...)  
Minha fama durara vinte e quatro horas.  
 (...) ela entrou pelo meu apartamento  
 adentro alvorçada-e anelante dizendo

(...)ela disse, dramaticamente, (...) e costurava para fora, apesar de ser mã costureira, (...) batia à máquina o longo romance (...) Era um bom arranjo, o chato é que ela me obrigava a trabalhar 8 horas por dia no romance - (...) eu achei que tinha que dar um jeito de saltar fora semela me dar um tiro, e uma boa maneira era eu fingir de broxa, coisa que nenhum brasileiro faz, nem mesmo para salvar a própria pele, mas meu desespero era tanto que eu estava disposto a correr o risco (...) me apontando com aquele dedo grande e ossudo, (...) É a vida". (FAN, 76).

Quanto aos demais índices da função emotiva na linguagem do conto em estudo, a ocorrência ou é nula, ou tão escassa que não possibilita o confronto, apenas a menção que segue:

- a) presença de apenas três demonstrativos dêiticos de primeira pessoa:

"Neste", "este" e "aqui". (FAN, 99-100);

- b) três morfemas modo - temporais de primeira pessoa (modo subjuntivo):

"fosse", "gostasse" e "tivesse levado"  
(FAN, 93-98);

- c) dois morfemas sufixais que indicam subjetividade:

"Maurição" e "Ursinho" (FAN, 93-95);



293/84



- d) apenas quatro sentenças dubitativas, entre as quais três denotam dúvida por serem interrogativas:

"imperturbável, sabendo talvez que o destino do campeão é ser desafiado sem trégua". (FAN, 94)

"Estaria Palor apelando para a depravação, no sentido de uma volta ao passado, quando as pessoas tinham cheiro & bactéria? Ou, mancomunado com algum Apostador do Sul, fingia um efeito suicida? Ou acabara de inventar uma nova técnica, um breackthrough indecodável?"  
(FAN, 98)

- e) presença nula de interjeições, sentenças exclamativas e optativas.

A análise numérica, página por página, das ocorrências de índices da função emotiva da linguagem nos dois contos citados, põe claramente em evidência o abrandamento da subjetividade inerente ao "eu" narrador que, por força de seu papel de árbitro, alcança um certo distanciamento, uma certa transcendência em relação à história que narra.

É também para essa conclusão que nos encaminha um outro recurso usado agora pelo próprio narrador: a inserção no relato de notas explicativas:



"Nota: Em nossa sociedade, o orgasmo resultante de conjunção carnal simples tinha uma incidência estatística muito baixa. As pessoas normais, ou, mais precisamente, a maioria das pessoas, usavam eletrodomésticos, ou então, aqueles cidadãos mais sofisticados, valiam-se dos coadjuvantes psicoquímicos sutis denominados realizadores simbólicos, que permitiam o auto-êxtase". (FAN, 95).

"Nota: A impotência coeundi deixou de ser, como no século passado, uma doença social. A neurose, a angústia, a frustração têm outra etiologia". (FAN, 96).

"Nota: Quando inventaram o enzima U-2, que tirou o cheiro das fezes, o poeta J. O. Matos criou sua famosa ode: 'o fedor, o calor, o amor, o fervor' — eis o homem que acabou". (FAN, 98).

Para finalizar, se o "eu" narrador observador desempenha no universo diegético o papel de árbitro, suas relações com esse universo, ou seja, a focalização de fatos e personagens, regem-se pelo estatuto do árbitro, vale dizer, sua visão tende à imparcialidade, à objetividade, quase uma visão panorâmica, "por trás", segundo Jean Puillon<sup>2</sup>. Confirma-nos essa conclusão o seu registro, que, como já pudemos comprovar, descarta sensivelmente a emoção e, conseqüentemente, minimiza a subjetividade. Seu discurso chega mesmo, no último parágrafo, a trair sua não onisciência.



"e eu nunca mais vi Palor. Nem eu, nem ninguém". (FAN, 100)

## 2.2. "Intestino Grosso"

No caso de "Intestino Grosso", o verdadeiro material diegético que se transmite ao narratário é a realidade vivencial do personagem protagonista, um escritor. Contudo, não é a ele que o autor implícito confere o estatuto de narrador, aquele que cria um espaço retórico com o narratário. A função de narrar é atribuída ao entrevistador, testemunha de fatos não ocorridos, mas relatados durante a entrevista, o que nos possibilita enquadrá-lo como narrador-observador.

Se o personagem protagonista fosse investido da função de narrar sua própria história (narrador autodiegético segundo Gerard Genette)<sup>3</sup>, o relato evoluiria pelo ângulo de visão de um "eu" narrador que devassaria diretamente ao narratário a sua interioridade, impossibilitando a que cada um, narrador e narratário, conservasse a individualidade de seu espaço. Resultaria assim uma cumplicidade íntima, uma conivência focal que inevitavelmente levaria à imposição do ponto de vista do primeiro sobre o segundo. Estaria então caracterizada plenamente a subjetivação do foco narrativo: o narratário estaria preso à visão do narrador protagonista, e não contaria com um mínimo de possibilidade de se liberar desse direcionamento, de individualizar sua posição e elaborar ele mesmo seu ponto de vista acerca dos dados recebidos.

O processamento do material diegético através da técnica da entrevista, pela qual opta o "autor implícito" em



"Intestino Grosso", provoca toda uma desestruturação e, conseqüentemente, uma reestruturação entre as relações de narrador e narratário, de narrador e diegese, de narratário e diegese, alterando inteiramente o quadro descrito no parágrafo anterior e despertando, pela singularidade de seu efeito, a atenção do estudioso que se propõe uma reflexão sobre um dos constituintes mais importantes do discurso narrativo: o ponto de vista .

É o personagem protagonista quem conta sua história, mas não diretamente ao narratário, vale dizer, não investido da função de narrador. Seu destinatário é o entrevistador. Assim circunstanciado, não tem ele acesso ao narratário, não instaura com ele um ato direto de comunicação. Permanece, portanto, preso ao espaço diegético, jamais ultrapassará o limite do enunciado, jamais alcançará ou intervirá no processo de enunciação. Elimina-se qualquer possibilidade de estreitamento de relações entre o "eu" protagonista e narratário, qualquer intimidade propiciadora de direcionamento do ponto de vista, qualquer oportunidade de convivência focal. O narratário libera-se da imposição focal do "eu" protagonista: objetiva-se a relação protagonista versus narratário.

O narratário, por sua vez, recebe o objeto diegético não do narrador, como acontece nas narrativas comuns, pois é com o narrador que o narratário estabelece o ato da comunicação direta: recebe do próprio personagem protagonista, porém indiretamente, através da gravação de seu discurso, decorrência de a técnica narrativa ser a da entrevista. Posiciona-se então o narratário como receptor liberto da imposição focal do "eu" narrador: objetiva-se a relação narrador versus





narratário.

Quanto ao narrador, transforma-se totalmente seu estatuto: de "emissor" passa a mero "canal" de contato entre diegese e narratário. Ao ligar o gravador, desfaz o contato, narrador/narratário, assumindo unicamente seu papel diegético — o de entrevistador:

"Quando foi que você começou a escrever? perguntei, ligando o gravador". (FAN , 135, grifo nosso).

"Acho que já temos bastante, eu disse desligando o gravador". (FAN, 144, grifo nosso)

Com isso cria-se uma nova relação de comunicação : gravador/narratário, assumindo então o gravador a função daquele que narra. Desse modo o narratário não recebe o objeto diegético nem do narrador observador, nem do personagem protagonista, mas, de um aparelho eletrônico, objetivando-se totalmente as relações entre narrador e diegese e entre diegese e narratário.

Concluindo: as relações estabelecidas entre narrador , protagonista, diegese e narratário, decorrentes da técnica de transmitir o material diegético através de uma entrevista, tanto investem o personagem observador, narrador em primeira instância, e o personagem protagonista, narrador em segunda instância, de alto grau de isenção em relação à die-

gese e de distanciamento em relação ao receptor, como investem a diegese de alto grau de fidelidade, liberando-a de qualquer marca de pessoalidade. Decorre daí uma total liberdade ao narratário de perspectivar personagens e eventos diegéticos: é a consecução da objetivação do foco narrativo.

### 3- Um terceiro "eu": síntese do observador e do protagonista.

#### 3.1. "Livro de ocorrências".

"Livro de ocorrências" contém a narração de três episódios curtíssimos, cuja unidade se garante pelo caráter de investigação policial.

O título remete-nos para um tipo de material diegético que costuma vir relatado através de um foco em terceira pessoa, portanto emocionalmente distanciado da diegese, implicando a objetivação do registro.

Assim, alguns fatos pertinentes ao problema da focalização avultam, sendo o mais relevante (e do qual decorrem os demais) o da apresentação do relato, em todos os três episódios, sob a perspectiva de um "eu" narrador.

Desse fato podemos inferir a intenção do autor implícito que nos parece a mais plausível: as "ocorrências" em si constituem um material diegético periférico, sem que percam com isso sua devida importância para a história, pois é esse material que vai estruturar o núcleo. Tal núcleo, parece-nos, constitui-se da revelação do homem através de suas



circunstâncias, a ocorrência policial, homem esse, representa do ficcionalmente, nos três contos em causa, por um EU, nem narrador observador nem narrador protagonista, mas síntese dos dois.

A tensão dramática que marca o núcleo diegético dos três episódios é construída pelo universo circundante, portanto pelo próprio discurso, não pelo narrador. Daí o facto de o "autor implícito" não poder jamais lançar mão de um narrador heterodiegético que, em sua onisciência incontestada, não deixaria de impor à história e ao narratário a sua visão, dos fatos e personagens. Seguindo a mesma linha de pensamento, diríamos que o "autor implícito" também não poderia simplesmente colocar o protagonista focalizando o objeto diegético, pois isso também seria dirigir narrativa e narratário, levando este a uma convivência focal e subjetivando o discurso. Por outro lado, a focalização do material diegético por um "eu" narrador observador dificultaria, talvez por enfraquecimento da tensão, a criação do clima estruturador do núcleo dramático.

Aqui é que se revelam a arte e a técnica do contista Rubem Fonseca: focaliza o relato através de um narrador em primeira pessoa, protagonista, que, contudo, renuncia a todo o seu direito de discurso pessoal, de tom confessional; enfim, renuncia ao devassamento de sua interioridade e de suas motivações subjetivas e adota um ponto de vista externo, neutro, inclusive em relação a si mesmo.

O registro do "eu" narrador apresenta, obviamente, índices que remetem ao emissor, como as formas de primeira pessoa, pronominais e verbais. Porém as formas mais fortemente





marcadas pela subjetividade, que são as formas de discurso vavorativo e modalizante, são raras (apenas cinco). Atente-se, inclusive, para o uso de um dêitico de terceira pessoa ("Naquela"), que afasta a voz narradora da diegese, como numa tomada de cena de plano elevado.

Resulta daí que o "eu", narrador e protagonista do universo diegético, ao optar por um discurso, que de primeira pessoa quase se transforma em registro distanciado de não pessoa, maximamente despojado de subjetividade, faz surgir um terceiro "eu", protagonista e testemunha, ator e observador, tanto dos eventos diegéticos como de si mesmo.

Também aqui poder-se-ia afirmar que a voz narradora, torna-se mero canal transmissor, só que agora utilizando-se o "autor implícito" de um recurso totalmente diferente do utilizado em "Intestino Grosso". O narrador passa a desempenhar o papel de câmera "mostrando" a ocorrência no ato mesmo de sua referencialidade, flagrando-a fotograficamente e colocando a si mesmo dentro desse flagrante, sempre em tomada de conjunto nunca em primeiro plano.

Está assim, técnica e irrepreensivelmente assegurada a objetividade da focalização: o narratário, ao invés de receber os dados motivacionais e com eles a gênese diegética, é situado numa posição de espectador. Ele mesmo deve formular perguntas e procurar respostas. Situação totalmente liberada do jugo do ponto de vista do narrador. Mais que liberada, e consequentemente objetiva, configura-se a posição do narratário como "ativa" a ponto de nos atrevermos a vislumbrear um índice de "obra-aberta", como a concebe Umberto Eco,



analogamente ao conto "O encontro e confronto".

É na ocorrência de nº 2 que encontramos comprovação para as observações até aqui levantadas, pois nela a técnica se apura no sentido de uma objetivação máxima. Vejamos porquê:

#### Trecho A

"Manhã quente de dezembro, rua São Clemente. Um ônibus atropelou um menino de dez anos. As rodas do veículo passaram sobre a sua cabeça deixando um rastro de massa encefálica de alguns metros. Ao lado do corpo uma bicicleta nova, sem um arranhão.

Um guarda de trânsito prendeu em flagrante o motorista. Duas testemunhas afirmaram que o ônibus vinha em grande velocidade. O local do acidente foi isolado cuidadosamente.

Trecho Uma velha, mal vestida, com uma vela acesa na mão, queria atravessar o cordão de isolamento, 'para salvar a alma do anjinho'. Foi impedida. Com os outros espectadores, ela ficou contemplando o corpo de longe. Separado, no meio da rua, o cadáver parecia ainda menor. disse um guarda, desviando o trânsito  
(. . . . .)

Aos gritos uma mulher rompeu o cordão de isolamento e levantou o corpo do chão". (COB, 129)

Esse trecho constitui, em número de linhas, exata-



mente a metade do conto. Essa sucessão estritamente objetiva de fatos inicia o relacionamento entre narrador, diegese e narratário. Esse primeiro contato, extremamente durativo na totalidade da diegese, dá ao narratário a impressão de que a instância narradora é exercida por narrador heterodiegético, vale dizer, "um narrador alheio ao esquema actancial da diegese"<sup>4</sup>.

Não se encontra nessa primeira metade do conto um único índice estilístico registrador de primeira pessoa, pronominal ou verbal. Também inexitem o discurso valorativo e o modalizante. Desse modo, a despersonalização do relato atinge um grau máximo: reveste-se o registro de uma total referencialidade ou transitividade, segundo Todorov<sup>5</sup>, verdadeira "o nisciência neutra externa" na terminologia Coelho de Carvalho<sup>6</sup>, verdadeiro registro em terceira pessoa, uma tomada de cena de plano totalmente elevado.

Trecho B:

"Ordenei que ela o largasse. Torci seu braço, mas ela não parecia sentir dor, gemia alto, sem ceder. Eu e os guardas lutamos com ela até conseguir tirar o morto dos seus braços e colocá-lo no chão, onde ele devia ficar, aguardando a perícia. Dois guardas arrastaram a mulher para longe.

(...) disse o perito, (...)

Fui até o carro da polícia e sentei no banco da frente, por alguns momentos. Meu paletó estava sujo de pequenos



despojos do morto. Tentei limpar-me com as mãos. Chamei um dos guardas e mandei trazer o preso.

No caminho da delegacia olhei para ele. Era um homem magro, aparentando uns sessenta anos, e parecia cansado, doente e com medo. Um medo, uma doença e um cansaço antigos, que não eram apenas daquele dia". (COB, 129-130).

Instaura-se formalmente a instância narradora como homodiegética, narrador integrado no esquema actancial<sup>7</sup>. O eu narrador, que até aqui mantivera-se fora da diegese, semelhandando mais o "autor observador" de Brooks e Warren, adentra o universo diegético, como personagem que é. Confirmam nossa asserção os índices formais de registro em primeira pessoa : "Ordenei", "Torci", "Eu", "lutamos", "Fui", "sentei", "Meu" , "Tentei", "me", "Chamei", "mandei", "olhei".

Restringe-se a focalização, a câmera fotográfica abandona a tomada de conjunto e aproxima-se dos personagens , projetando seus conflitos. Mesmo com essa aproximação, persiste a focalização externa e neutra: o "eu" narrador diz : "parecia cansado, doente e com medo". (COB, 130, grifo nos - so).

Para finalizar: o "eu" narrador, cujo distanciamento focal faculta comentários interventivos ou apreciações sobre os eventos narrados, supera, na primeira metade do conto essa sua prerrogativa e consegue ausentar-se totalmente de seu discurso narrativo, construindo uma "narrativa rigorosamente circunscrito à descrição e à notação neutrais de agen-

tes e sucessos diegéticos"<sup>8</sup>. E mesmo na segunda metade do conto, quando se instaura formalmente em primeira pessoa a voz narradora, o ponto de vista permanece externo e neutral, pois o narrador cenariza os eventos diegéticos e a própria narração, fundindo indissolivelmente eu narrador e eu narrado através da focalização de um terceiro eu, que projeta em tela os dois primeiros. Veja-se o penúltimo parágrafo:

"Fui até o carro da polícia e sentei no banco da frente, por alguns momentos. Meu paletó estava sujo de pequenos despojos do morto. Tentei limpar-me com as mãos". (COB, 130).

### 3.2. "A caminho de Assunção"

O "fazer narrativo" aproxima "A caminho de Assunção" de "Livro de ocorrências".

Procedendo a uma leitura analítica do discurso também aqui chegamos a fatos bastantes interessantes à problemática da manipulação do material diegético pelo narrador e sua recepção pelo narratário.

O primeiro fato, gerador dos demais, é que o levantamento das formas registradoras de primeira pessoa, que caracterizariam a função emotiva e marcariam a subjetivação do relato (mais adiante ficará explícito porque dizemos "caracterizariam" e "marcariam"), separa nitidamente o texto em duas partes: uma com 51 linhas e outra com 57, portanto quase



iguais em extensão.

A primeira parte apresenta vinte e duas formas pro nominais e verbais que remetem ao eu narrador: "Meu", "Minhas", "minha", "nosso", "atravessávamos", "nós", "Estávamos", "Havíamos", "nosso", "bivacamos", "Íamos", "Partimos", "comigo", "Atravessamos", "investimos", "nossos", "matei", "nossos", "minha", "meu", "me", "Decepei" (COB, 85-86)

É significativo, quanto ao aspecto da focalização, que, dessas vinte e duas formas de primeira pessoa, treze, mais da metade portanto, refiram-se não a um "eu" porém a um "nós". Desindividualiza-se assim o centro da focalização: o "nós", referindo aqui um regimento, já constitui um indício da tentativa do "autor implícito" em minimizar a subjetivação do registro em primeira pessoa.

Por outro lado, é mínima a ocorrência do discurso valorativo e analógico. Detectamos apenas três momentos:

"uma paródia obscena do hino da Cavalaria" (COB, 86).

"O ruído das patas dos cavalos em galope acelerado e dos nossos gritos eram tão fortes quanto o estrondo dos canhões".

(COB, 86).

"num golpe seco e hábil". (COB, 86).

Afora essas observações, cumpre notar que a voz

narradora não se utiliza, em nenhum momento, de seu estatuto homodiegético para devassar sua interioridade, para introverter-se. Ao contrário, volta-se inteiramente para o exterior e põe-se a narrar o que seus sentidos captam. Assim, nessa primeira metade do conto, apesar da presença das marcas registradoras do emissor, o discurso constrói-se quase que isento de subjetividade, pois que intensamente referencial, transitivo. Essa referencialidade e despersonalização do registro, que objetivam o ponto de vista, permitem-nos afirmar aqui também, que é o próprio discurso que instaura a transformação do narrador protagonista em narrador observador dos fatos e personagens diegéticos, inclusive de si mesmo.

Essa transformação concretiza-se totalmente através da ruptura que se efetua na sintagmática narrativa: da quinquagésima segunda linha até o final do conto apenas quatro vezes o "eu" narrador marca sua presença. Primeiro, implicitamente, através de duas frases comparativas e uma modalizada pelo verbo "parecer". Transcrevemos.

"A pele do rosto de Rias era pálida como  
cera de vela de santo ..."

"O espírito de Procópio parecia ter en-  
trado em seu corpo".

"Ele estava enganchado na sela como al-  
guém que tivesse passado a vida inteira  
naquela posição". (p.87)

Explicitamente, uma única frase dentro da segunda



metade do conto manifesta formalmente a presença do "eu" narrador, através de formas pronominais e verbais de primeira pessoa. Tal ocorrência impede-nos de levantar a hipótese de uma mutação do ponto de vista, de primeira para a terceira pessoa, foco narrativo onisciente. Transcrevemos:

"Eu dormitava sobre a minha sela e mal entendia o que ele dizia". (p. 87)

Apesar de seu estatuto de primeira pessoa, reenviando-nos, após longa ausência, ao "eu" narrador, tais formas não chegam a comprometer a objetividade do registro devido a seu caráter estritamente referencial.

Retira-se assim o enunciador do enunciado, sua participação na história anula-se e, conseqüentemente, a focalização, que antes centrava-se no "eu" protagonista, passa a outros personagens. O registro todo apresenta-se, nessa segunda metade, inteiramente referencial, despersonalizado, objetivo, numa focalização neutra, contrariando as palavras de Aguiar e Silva quando diz que "O problema de uma escolha entre 'focalização interventiva' e 'focalização neutra' só existe, por conseguinte, para o narrador heterodiegético"<sup>9</sup>. Adotando tal tipo de discurso, retira-se o enunciador não somente do enunciado, mas também da enunciação. Concluindo, o "eu" narrador, protagonista no início do conto, consegue ausentar-se do enunciado e da enunciação: apenas "mostra" os fatos, liberando assim o foco narrativo e o espaço para que o narratário elabore seu próprio ponto de vista.

## NOTAS

- 1) Ver Rubem Fonseca. Feliz Ano Novo , "Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada. Chuto a macumba que quiser". p. 9
- 2) Apud Alfredo Leme Coelho de Carvalho, op. cit., p. 15.
- 3) Apud Vitor Manuel de Aguiar e Silva. Teoria da Literatura, 3<sup>a</sup> ed., p. 267.
- 4) Ver Vitor Manuel de Aguiar e Silva, op. cit. p. 324.
- 5) Ver Tzvetan Todorov. Estruturalismo e Poética , 1970, p. 29.
- 6) Ver Alfredo Leme Coelho de Carvalho, op. cit., p. 41.
- 7) Ver Vitor Manuel de Aguiar e Silva, op. cit. p. 324.
- 8) Idem, ibidem, p. 340.
- 9) Idem, ibidem, p. 336.





## MUTAÇÃO, FALSA MUTAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO

Apesar de se não poder apontar no universo ficcional de Rubem Fonseca uma radical postura de inovação da linguagem, pode-se contudo assinalar alguns momentos em que o autor se volta mais decididamente para uma reflexão e mesmo experimentação de recursos que dizem respeito à técnica da focalização, instrumento básico da estruturação diegética, chegando a revelar, num texto, uma quase tendência a recursos metalinguísticos de estilo. Esse maior apuro técnico no "fazer narrativo" manifesta-se em alguns contos dentre os quais destacamos cinco, que ora comporão o centro de nossa análise. São: "Dia dos namorados" (FAN, 57 a 66), "O gravador" (HFM, 111 a 128), "74 graus" (FAN, 117 a 131), "Os graus" (HFM, 95 a 103), "Lúcia McCartney" (HFM, 74 a 94)

1. Falsa Mutação:

"Dia dos namorados"

Para facilitar a descrição de "Dia dos namorados" vamos dividi-lo em oito momentos, facilmente identificáveis

tanto pelo espaço em branco da escrita como pela ruptura da sintagmática diegética.

A primeira linha de "Dia dos namorados" já nos informa qual é a instância produtora do discurso narrativo: o protagonista, Mandrake, que se presentifica concretamente na história narrada sob a forma de um "eu", narrador autodiegético, portanto.

"Se há uma coisa que eu não engulo é chantagista". (FAN, 59).

Contudo, ainda na primeira página, instaura-se uma ruptura no sintagma narrativo: desaparece o "eu" narrador e o relato passa a ser formalizado por uma entidade narradora não concretamente representada, ausente da diegese, narrador heterodiegético. Transcrevemos esse segundo momento.

"J.J. Santos, o banqueiro de Minas, no mesmo sábado, discutia com sua esposa se iam ou não ao casamento da filha de um de seus sócios.

Não vou, a mulher de J.J. Santos disse, vai você. Ela preferia ficar vendo televisão e comendo biscoito. Casados há dez anos, estavam naquele ponto em que você se conforma e morre encarcerado ou chuta a mulher pro alto e fica livre.

J.J. Santos vestiu um terno escuro, camisa branca, gravata prateada".

(FAN, 59).





Verifica-se que os fatos diegéticos focalizados nesse segundo momento, agora por uma terceira pessoa narradora, são totalmente outros, compondo uma segunda diegese. Toda via, dois índices ligam esses dois momentos: um, denotador de personagem ("J.J. Santos, o banqueiro".) e outro, marcador temporal ("naquele sábado" no primeiro momento e "no mesmo sábado" no segundo) que vêm paralelizar os eventos do primeiro com os do segundo momento e, a partir daí até o final, as duas diegeses.

Após esse pequeno trecho, volta a acionar o relato o "eu" narrador protagonista, Mandrake.

"Eu peguei a princesa loura e disse, vem comigo. Era dia dos namorados".

(FAN, 60).

E assim, durante cinco das sete e meia páginas do conto, a narrativa evolui através da alternância de duas focalizações: uma em primeira pessoa e outra em terceira pessoa, construindo-se uma sintagmática narrativa através da focalização mutante estruturada em contraponto, do que se originam duas diegeses cronologicamente paralelas e completamente diferentes. Enquanto a diegese registrada em terceira pessoa apresenta-se formalmente independente da registrada em primeira, esta apresenta um índice de interferência daquela, índice que se repete em três de seus quatro momentos. No primeiro momento:

"O advogado Medeiros ligou para mim e disse, é uma chantagem e o meu cliente paga. O cliente dele era J.J. Santos, o banqueiro". (FAN, 59)

No terceiro momento:

"Nesta hora o telefone tocou. Era o advogado Medeiros". (FAN, 60).

No sétimo momento:

"Neste instante o advogado Medeiros telefonou". (FAN, 63).

O índice "telefone", ao inserir a segunda narrativa na primeira, cruza as duas histórias e antecipa a junção dos dois relatos.

Contudo, a ocorrência, no quinto momento do conto, de um adjunto adverbial cria a impressão de um defeito de técnica narrativa favorecendo certo matiz de inverossimilhança em relação à focalização mutante.

"Noutro canto da cidade, onde eu estava". (FAN, 61).

Valendo-se de tal expressão adverbial, o "eu" narrador remete o narratário, através de uma relação de oposição



espacial, aos fatos da outra diegese, paralelizando mais uma vez as duas histórias e levantando a suspeita de que possui onisciência dessa outra diegese, o que vem conflitar com o ponto de vista mutante detectado acima.

Tal matiz de inverossimilhança a respeito da focalização intensifica-se no sétimo momento do conto quando, através de um segundo índice adverbial, o "eu" narrador outra vez paraleliza as duas diegeses e demonstra conhecer os fatos diegéticos que compõem a outra história.

"Enquanto isso eu chegava no apartamento com a loura grã-fina". (FAN,63).

A partir do oitavo momento do conto, as duas histórias se unem e até o final o registro passa a ser manejado pelo narrador em primeira pessoa, Mandrake, que se sobrepõe ao de terceira, sobrepondo também agora seu papel de protagonista. É então que se conclui que os dois índices anteriormente detectados como possíveis falhas na técnica de expor o material diegético através de uma focalização mutante constituem, em realidade, antecipações do que se constata no último momento do conto: o narrador protagonista, atorizado por Mandrake, é também o narrador da outra diegese, que se supunha filtrada através da onisciência de uma terceira pessoa. Na realidade o autor, quando faz o protagonista narrador superpor sua história à história do outro, aproveita-se da técnica do subentendido lingüístico. Com essa técnica, o que parecia inverossimilhança transforma-se em fato plausível ou explicável pela própria estrutura interna da história.

Finalizando, é falsa a hipótese de mutação focal que o texto de "Dia dos namorados" nos fez levantar, de início. O eu narrador, sabedor que é dos fatos diegéticos ao iniciar o ato de enunciação, mascara-se em entidade narradora onisciente, ausentando-se completamente do relato, conferindo-lhe, conseqüentemente, intensa referencialidade e o estatuto de relato em terceira pessoa, vale dizer, objetivo. Com tal técnica alcança não somente amenizar o direcionamento do ponto de vista do narratário, mantendo-o dentro de um ângulo de visão mais livre durante a recepção, como ainda vencer a linearidade da sintagmática narrativa instaurando textualmente a simultaneidade real dos acontecimentos.

## 2. Mutação:

### 2.1. "O gravador"

Se em "Dia dos namorados" temos uma falsa mutação de foco narrativo, já em "O gravador" temos verdadeiramente uma bifocalização: os mesmos fatos são filtrados pela visão de dois "eus", ambos personagens protagonistas da diegese: Jorge e Alda.

O enredo de "O gravador" é bastante simples: Jorge e Alda se conhecem e travam um relacionamento sentimental por telefone. Alda é casada, porém está pronta a deixar o marido para viver com Jorge. Marcam finalmente um encontro quando então se dá o desenlace.



É justamente o tratamento que o "autor implícito" dá a esse material, em sua transmissão ao narratário, que enriquece o conto com forte tragicidade. Essa transmissão se efetua através de duas perspectivas, que se alternam do início ao final do texto, ambos os narradores narrando em primeira pessoa. Algumas considerações bastante interessantes ao estudo dessa bifocalização devem ser feitas.

O espaço do texto atribuído a Jorge quase que totalmente se destina à reprodução dos diálogos, todos por telefone, ora com a mãe, ora com Alda, relacionando-as paradigmaticamente. Há, portanto, um predomínio incontestado do discurso dialógico sobre o transitivo, que se percebe assim minimizado, não apenas quantitativamente, mas também em relação à sua própria estruturação: frases curtas, muitas frases nominais, escassa adjetivação e até simples marcações de tempo. Para maior clareza, transcrevemos todo ele, separando os momentos originados da alternância focal.

No primeiro momento:

*"(Os telefonemas, por exemplo)"*

*"(Não posso, não posso)"*

*"Stop"*

*"(Rodei pela casa em grande velocidade, sem bater num móvel sequer. Minha agilidade é muito grande. Sempre de sejei jogar basquete. Um dia vou à Associação para me inscrever no time.)"*

"(Ajustei o gravador em mono.)"

(HFM, 111)

"(Houve um silêncio do outro lado.)"

"(Outro silêncio.)"

"(Uma certa urgência na voz?)"

"(Voltei a fita ao ponto inicial e ouvi tudo de novo.)"

"(Havia mesmo suspeita)."

"(A suspeita estava clara)"

"(Havia urgência)"

"(Havia urgência e suspeita continuava. Eu devia ter feito a gravação em estéreo e depois reproduzido a fita nos quatro alto-falantes.)"

"O telefone tocou. Mudei o botão, que estava na faixa 1-3 para estéreo. Aumentei a velocidade de 33/4 para 71/2."

"... (Record, Luz verde. Modulei.)"

(HFM, 113).

No segundo momento:





"(Liguei o gravador que estava co  
nectado no fio telefônico)" (HFM, 115)

"(Ela não é velha. Antes fosse)"

"(Ela, ficou em silêncio por ins-  
tantes. Chocada.)"

"...(cada locução com um ritmo diferen-  
te. Olhei o gravador para ver se esta-  
va gravando bem, nas duas faixas. Não  
gosto de perder as entonações de minha  
mãe, há qualquer coisa de falso e irri-  
tante, ainda que comovente, nas coisas  
que ela diz.)" (HFM, 116)

"(Silêncio)"

"(Não muito convincente. Teria  
sê esquecido mesmo ou estaria mentindo?)"

"(Uma pausa)"

"(Outra pausa)" (HFM, 117)

"(Essa frase me deixou irritado .  
Eu não faço outra coisa senão ficar sen  
tado o dia inteiro)" (HFM, 118)

"(Pena dos outros. Pena da gente)"  
(HFM, 119).



No terceiro momento:

"(Minha memória está em fitas magnéticas de 1200 pés)"

"(Fita rodando, gravando o nosso silêncio. Um longo momento.)" (HFM, 122).

"(Quantas vezes havia tocado aquela fita! )" (HFM, 123).

No quarto momento:

"Uma bola de papel que joga na cesta.

Afasto-me o mais possível para testar a minha pontaria. Acerto sempre."

"... (Tecla record)" (HFM, 124)

"(Disquei o telefone)" (HFM, 127)

No quinto momento:

"(Perto da janela vi o dia escurendo muito lentamente)

(Peguei o telefone. Disquei)"

(HFM, 128)





Observando a grafia do texto, notamos que todo es se registro encontra-se impresso em tipo itálico e encerrado por parênteses. Tais marcas gráficas transformam-se em signo pois transmitem ao narratário uma significação: o que ele recebe não é o relato de um narrador para um narratário, proceso inerente à narrativa, mas os "pensamentos" do narrador. Desse fato poder-se-ia supor que Jorge, o narrador, não tem a intenção de se dirigir a um narratário, ele não pretende alguém que o ouça; seria um destinador sem destinatário, incomunicabilidade que pode ser referida como consequência de sua situação de paralítico. Dois momentos quebram essa constân-  
cia do discurso transitivo de Jorge, quando a grafia sofre algumas alterações. Num desses momentos, permanece o tipo itálico mas desaparecem os parênteses. Transcrevemos:

*"Stop" (HMF, 111)*

*"O telefone tocou. Mudei o botão,  
que estava na faixa 1-3 para estéreo.  
.Aumentei a velocidade de 33/4 para  
71/2". (HMF, 113).*

*"Uma bola de papel que jogo na  
cesta.*

*Afasto-me o mais possível para  
testar a minha pontaria. Acerto sem-  
pre". (HMF, 124).*

Descartada a possibilidade de se tratar de uma falha de impressão, tal alteração leva-nos a supor que essas frases deixam de referir o pensamento do narrador e passam a

expressar a sua própria fala, porém interiorizada, o que também elimina a existência do narratário.

No segundo momento, desaparece o tipo itálico, passando a impressão ao tipo normal, e aparecem as marcas das aspas. Transcrevemos:

"Senhoras e senhores, prosseguindo em nossa série de concertos de música concreta, apresentaremos hoje o concerto das Rodas Sibilantes, de Jorge Vale." (HFM, 115).

Como essa grafia é idêntica à dos diálogos, concluímos, por analogia, que o parágrafo transcrito acima constitui-se mesmo de fala do narrador, não em registro transitivo, porém em registro direto, que no entanto, não possui receptor imediato, embora futurível ou imaginado pelo personagem.

Constata-se assim que essas duas quebras da constância instaurada no processo de enunciação, de modo algum vêm contestar a conclusão por nós levantada. Ao contrário, vêm corroborá-la: Jorge é um narrador protagonista que torna o discurso transitivo e, paradoxalmente, instaura um processo de não comunicação, porque não formaliza, dentro do universo ficcional, um destinatário. Vincula-se a esta causa o fato de tal registro ser quantitativamente mínimo e qualitativamente objetivo, pois medeia predominantemente o universo real, eximindo-se de fornecer avaliações que direcionariam a recepção dos fatos diegéticos, mesmo porque não instaura, ficcionalmente, a entidade receptora.



Contudo, para um leitor interessado no estudo do foco narrativo, algumas frases desse discurso podem constituir índices do componente trágico do conto. Transcrevemos:

*"(Não posso, não posso)"*

*"(Rodei pela casa em grande velocidade, sem bater num móvel sequer. Minha agilidade é muito grande. Sempre de sejei jogar basquete. Um dia vou à Associação para me inscrever no time.)"*

*(HFM, 111)*

*"(Ela não é velha! Antes fosse)"*

*"(Ela ficou em silêncio por instantes. Chocada)"* *(HFM, 116)*

*"(... Não gosto de perder as entonações de minha mãe, há qualquer coisa de falso e irritante, ainda que comovente, nas coisas que ela diz.)"* *(HFM, 116)*

*"(Essa frase me deixou irritado. Eu não faço outra coisa senão ficar sentado o dia inteiro)"*. *(HFM, 118)*

*"(Pena dos outros. Pena da gente)"* *(HFM, 119)*

Esses índices remetem-nos a duas hipóteses, uma



imbricada na outra, que veremos confirmarem-se adiante e que constituem o núcleo trágico do conto: Jorge é paralítico, e estabelece com a mãe um relacionamento emocionalmente agressivo. Todavia não é o discurso transitivo que nos comprova tais hipóteses e sim o registro dialógico, e isso também é muito relevante para a problemática da focalização. A primeira hipótese confirma-se através da interceptação do campo semântico das próprias palavras do diálogo. Transcrevemos:

"Que concerto é esse?"  
 'Concerto das rodas sibilantes.'  
 (. . . . . )  
 'A senhora perdeu a língua?'  
 'Meu filho ... meu filho' (...)  
 'Das rodas sibilantes. A senhora quer saber como é? Eu coloco o microfone junto das rodas ...'  
 'Meu filho.'  
 'enquanto elas deslizam célebres pelo chão.'" (HFM, 116)

A segunda hipótese confirma-se através da própria estruturação textual: o narrador — Jorge — utilizando-se da reprodução alternada dos diálogos telefônicos que mantém com a mãe e com Alda, coloca-as como já foi anteriormente referido, em relação paradigmática: Alda e a mãe atualizam o mesmo contexto. Apenas para corroborar textualmente tal assertiva transcrevemos algumas das agressões explícitas que Jorge, usando o próprio defeito físico, faz à mãe:

"O concerto começa com um som macio, sibilante, como um sopro de cobra



abafado. Em seguida, ruído de multidão ao longe, combinado com concha do mar. Eu consigo isso amassando lentamente as cortinas de plástico do banheiro.'

'As cortinas que eu te dei, que eu mesma instalei!'

'Depois de um longo apito gutural, como de um bicho ou de um ser supernatural, que eu consigo colocando o microfone junto da garganta.'

'Não quero mais saber disso!'

'Mas a senhora precisa. A senhora sabe o que disse o Eurico Brum quando esteve aqui, ouvindo uma das músicas?'

(. . . . .)

'A senhora acha que música tem que ser uma chorumela adocicada!'

'Eu não acho —'

'Acha, acha. O 'Concerto da Roda' tem que ser mau, pois a roda é má, é hor<sup>r</sup>ível, ainda que útil, útil, útil. É escravizante. A senhora não acha que a roda é escravizante?'

'Boa noite, meu filho'.

'É ou não é escravizante?'

'Boa noite, meu filho.'

(Silêncio)

'Responda, meu filho, por favor, eu não quero desligar sem você me responder.'

Click." (HFM, 116 e 117)

Quanto ao discurso do eu narrador feminino, o primeiro fato observado é que, contrariamente ao discurso de Jorge, o de Alda apresenta-se em grafia comum, sem qualquer recurso gráfico especial: Alda ocupa seu espaço textual para o verdadeiro ato de "narrar" e, desse modo, instaura ficcional-

mente o outro pólo do processo de comunicação, o narratário . Alda é, portanto, um destinador com destinatário formalizado, e esse fato ganha relevo na estrutura da enunciação, porque modela todo o registro do narrador feminino.

Para analisar esse discurso, tomaremos os dez primeiros períodos do registro transitivo de Alda e os confrontaremos com os dez primeiros períodos do de Jorge.

A - De Alda:

"Eu estava com o rosto todo cheio de creme quando o telefone tocou. É um creme especial para rugas que, ao contrário dos outros, deve ser usado durante o dia. Isso tem uma certa lógica, pois, ao dormir, a pessoa acaba limpando o creme no travesseiro, principalmente alguém que tenha o sono agitado, como eu. Eu acredito em tratamentos de beleza. Uma pele cuidada é sempre mais bonita do que uma pele castigada pelo sol ou pela falta de limpeza. Não é uma questão de vaidade. É mais uma questão de orgulho. Talvez o orgulho seja o meu fraco, reconheço.

Mas o telefone tocou quando eu estava com o rosto cheio de creme e quando eu estou com o creme no rosto eu não sei fazer nada e muito menos falar no telefone. Nessas ocasiões eu gosto de ficar no sofá, imóvel, descansando, sem ter ninguém que me incomode." (HFM, 114).





De Jorge:

*"(Os telefonemas, por exemplo)  
(Não posso, não posso)*

*Stop*

*(Rodei pela casa em grande velocidade, sem bater num móvel sequer. Minha agilidade é muito grande. Sempre desejei jogar basquete. Um dia vou à Associação para me inscrever no time)  
(Ajustei o gravador em mono.)"*

*(HFM, 111)*

*"(Houve um silêncio do outro lado.)*

*(Outro silêncio.)" (HFM, 113)*

No registro de Jorge temos oito formas gramaticais, entre pronomes pessoais, possessivos e verbos, que remetem ao narrador, enquanto no de Alda aparecem dezesseis, o dobro. A presença de Alda na enunciação é bem mais forte que a de Jorge.

Outras diferenças, tanto ou mais significativas para o estudo do ponto de vista, podem ser detectadas. Os diálogos inexistem no discurso de Alda, que é totalmente transitivo. O marido, por exemplo, vem mostrado inteiramente "em imagem", nunca em seu "fazer" ficcional. Desse modo, Alda não mostra a realidade, ela narra-a, organizando-a pelos próprios códigos. Trata-se, portanto, de um discurso mediador, porém de uma realidade subjetivada, deturpada, pois carrega consigo a pessoalidade do narrador. Resulta daí uma narrativa de tom

intensamente confessional.

"Eu estava com o rosto todo cheio de creme quando o telefone tocou. É um creme especial para rugas que, ao contrário dos outros, deve ser usado durante o dia. Isso tem uma certa lógica, pois , ao dormir, a pessoa acaba limpando o creme no travesseiro, principalmente alguém que tenha o sono agitado, como eu. Eu acredito em tratamento de beleza. Uma pele cuidada é sempre mais bonita do que uma pele castigada pelo sol ou pela falta de limpeza. Não é uma questão de vaidade. É mais uma questão de orgulho . Talvez o orgulho seja o meu fraco, reconheço.

Mas o telefone tocou quando eu estava com o rosto cheio de creme e quando eu estou com creme no rosto eu não sei fazer nada e muito menos falar no telefone. Nessas ocasiões eu gosto de ficar no sofá, imóvel, descansando, sem ter ninguém que me incomode. Eu tenho uma porção de manias. Roupa limpa de cama é uma delas. O ideal para mim seria mudar os lençóis de cama diariamente. Mas isso é impossível e por isso contento-me em fazê-lo uma vez por semana. Já Jorge não se incomoda. Para ele, tanto faz . Também, quando deita, ele dorme imediatamente e ronca, um ronco alto que me irrita. Além disso, durante o sono ele joga braços e pernas suarentos por cima de mim, o que faz com que eu fuja para um canto da cama. Aliás, ele vive suando . Naquelas ocasiões mais íntimas, ele sua um suor pegajoso que me incomoda tanto , que eu acabo não tendo nenhum prazer.





Mas o telefone tocou. Quando atendi ..." (HFM, 114 e 115, grifos nossos).

Esse segmento comprova perfeitamente o caráter subjetivante do tipo de registro utilizado por Alda, como também ressalta a forte diferença entre o registro dos dois narradores. Ele revela um mínimo de mediação com o universo real, exterior: o toque do telefone; e um máximo de mediação com um universo mentado, intensamente subjetivado e, portanto, pleno de valorações, emotividade, modalizações, enfim, um registro totalmente personalizado. Não achamos necessário destaques especiais porque o trecho, em seu conjunto, é intensamente elucidativo. Contudo, chamamos a atenção para o fato de que o próprio narrador contrasta e separa seus dois tipos de registro ao utilizar-se, duas vezes, da adversativa mas.

Tais reflexões conduzem-nos a concluir que o narrador feminino tenta ganhar, com o tipo de registro de que se utiliza, a conivência do narratário e, conseqüentemente, impor-lhe seu ponto de vista. Para tanto, chega a estabelecer um pacto com a verdade objetivando mascarar essa intenção.

"Talvez o orgulho seja o meu fraco, reconheço". (HFM, 114)

"Feliz eu não sou. Não adianta mentir para mim mesma. Posso mentir para os outros, mas não para mim mesma". (HFM, 120).

Ligando as informações levantadas e para finalizar,

"O gravador", como já foi referido, é narrado por dois "eus", Jorge e Alda, protagonistas ambos, que vivem um envolvimento amoroso e o narram utilizando-se de registros totalmente diversos. Enquanto Jorge minimiza ao máximo sua presença no discurso cedendo seu espaço textual aos personagens (ele, a mãe e Alda) para que eles próprios mostrem, através do registro dialógico, os fatos e suas circunstâncias, revelando-os diretamente ao narratário, vale dizer, sem que o narrador os filtre através de sua mente, Alda usa de seu espaço unicamente para si mesma, dominando com um discurso maximamente personalizado e modulando a recepção do material diegético pelo narratário. Este, no discurso de Alda, é subjugado ao ponto de vista do narrador, enquanto na narração de Jorge nem mesmo é explicitado ficcionalmente, o que lhe confere total liberdade de opção. Assim, os dois narradores se mostram seres antitéticos: constroem suas vidas por sistemas de valores totalmente opostos. Daí a não possibilidade de conjunção Jorge e Alda.

O que ficou acima exposto prova-nos que, analogamente a "Dia dos namorados", em "O gravador", Rubem Fonseca alcança manter sua objetividade através da completa cessão do discurso aos dois narradores, não interferindo em momento algun no universo ficcional de qualquer um deles, a não ser, é claro, na medida em que o inventa ou constrói.

## 2.2. "74 degraus"

Da mesma forma que em "O gravador", o material diegético de 74 degraus não é transmitido ao narratário através





de um único ponto de vista. Temos agora mais um caso de focalização mutante. Contudo, ela não se restringirá a dois "eus" narradores, como veremos a seguir.

A fábula de "74 degraus" é mínima: duas mulheres, uma casada e outra viúva, amam-se e acabam matando dois homens sem qualquer motivo aparente. É o discurso que, operado por quatro vozes narradoras, trabalha essa célula temática desdobrando-a na sucessão que constitui o conto.

Os personagens Tereza, Elisa, Pedro e Daniel vivem os acontecimentos e os narram de seus próprios pontos de vista: são, portanto, quatro "eus" narradores que se apossam do processo de enunciação à medida que entram na composição da diegese.

O primeiro fato que nos chama a atenção sobre o relato é que na sua construção formal foi dispensada a característica dramática. A fala de cada personagem é registrada indiretamente, ou por ele mesmo, ou pelo outro interlocutor. Veja-se um exemplo:

"Eu disse a Pedro que fazia um café novo e ele disse que não precisava me incomodar que ele tomava mesmo um copo com água. Eu disse que tinha champagne no gelo e Pedro disse que aceitava apenas um copo d'água". (FAN, 123).

Tal tipo de registro fortemente marcado por índices narrativos (verbos de elocução seguidos de oração subordinada, emprego de pronomes pessoais de terceira pessoa para o

interlocutor) explicita formalmente um destinatário evidenciando a vinculação dos três elementos do processo de enunciação: narrador, narração, narratário.

Em alguns momentos há o registro direto da fala de um personagem, porém não há a réplica, não se completando assim o discurso dialógico. Citamos:

"Para você". (FAN, 119).

"— você ficava quieta num canto —"

(FAN, 119)

"Os cavalos de Alfredo são bonitos, não são?" (FAN, 120).

"Que tal um cafezinho?" (FAN, 123).

"Como me testando?" (FAN, 122).

Contudo, se o autor destrói o caráter dramático das falas dos personagens, cria outro tipo de dramaticidade: a que vai interligar os segmentos narrativos construindo os degraus, e que põe em elo os degraus estruturando a sintaxe narrativa. Expliquemos mais detalhadamente como o autor realiza essa montagem.

Sem a conexão naturalmente estabelecida pelo estilo direto, a sintagmática narrativa tem que ser construída através de outro tipo de encadeamento dos relatos dos narrado



res, um encadeamento lógico-sequencial de modo que o discurso de um entre em elo com o do outro. Cada elo constitui um degrau e estes, em número de setenta e quatro, numeração efetuada pelo próprio autor, também estão em correlação, formando uma espécie de escada. Essa montagem é que instaura a sintaxe dos relatos. Vamos descrever como as focalizações se distribuem durante a narrativa.

No degrau 1 temos apenas uma voz narradora, Tereza. Do degrau 2 ao 14 a narrativa é construída com uma alternância regular de ponto de vista: a focalização dos fatos é feita primeiro por Elisa e depois por Tereza. No degrau 15 há uma ruptura desse ritmo porque apesar de o relato persistir construído pelas mesmas vozes narradoras, muda-se a ordem das focalizações: primeiro vem a de Tereza e depois a de Elisa. No degrau 16 sai de cena Elisa e entra Pedro. Portanto a focalização continua dual, de Pedro e Tereza, porém em ritmo irregular: ora é Tereza quem primeiro focaliza os fatos, ora é Pedro. Essa irregularidade de alternância culmina no degrau 35 em que primeiro aparece a focalização de Pedro, depois a de Tereza e novamente a de Pedro. A partir do degrau 36 estabelece-se nova regularidade na alternância: primeiro a visão de Tereza e depois a de Pedro, regularidade que é interrompida nos degraus 45 e 46, quando recebemos primeiro a voz de Pedro e depois a de Tereza, e retomada no degrau 47, persistindo até o 52. Do 53 até o final, o ritmo das visões torna-se outra vez irregular: degraus com apenas uma focalização (55, 56, 59, 61), com bifocalização (53, 54, 57, 58, 60, 64 a 68, 73 e 74) e degraus com três focalizações (62, 63, 69, 70, 71, 72).

Outro aspecto pertinente diz respeito ao tempo usa



do pelos quatro narradores em seus relatos. Tanto Elisa quanto Pedro e Daniel registram os fatos no tempo presente instaurando a coincidência do tempo do acontecimento enunciado com o da enunciação. Cria-se assim um contexto mais para ser visto que ouvido. Poder-se-ia afirmar que o registro transitivo de Elisa, Pedro e Daniel constitui-se de seqüências cinematográficas pois a impressão é que esses narradores estão vivendo os fatos no momento mesmo em que os enunciam. Em consequência, o narratário tem a impressão de receber os fatos diégéticos no momento referencial de sua origem, vale dizer, ele os "vê", minimizando-se dessa maneira a mediação da voz narradora.

Corroboram tal hipótese os momentos em que todos os três narradores, como que se esquecendo de que sua função é narrar, ou melhor focalizar os acontecimentos, deixam-se influenciar pela característica dinâmica inerente a situação de comunicação e passam a cenarizar-se dramatizando o momento e formalizando diretamente sua fala. Citamos alguns desses momentos:

a) De Elisa:

"Para você". (FAN, 119)

" — você ficava quieta num canto — "

(FAN, 119).

"Você é amigo de Teresa?" (FAN, 128)



b) De Pedro:

"Eu não tenho uma cárie, olha só".

(FAN, 121).

"Como me testando?" (FAN, 121).

"Admiro os cavalos do seu marido ,  
o que ele fez pelo Brasil nas Olimpíadas".

(FAN, 123).

"Que tal um cafezinho?" (FAN, 123).

c) De Daniel:

"Essa imbecil enlouqueceu?" (FAN, 130).

Antiteticamente a essas três focalizações, Tereza registra os fatos no tempo pretérito. Instaure assim o distanciamento temporal entre o ato de enunciar e os fatos enunciados.

"Naquela cabecinha tonta não devia  
ter passado uma vaga idéia sobre o que  
iria acontecer". (FAN, 120, grifo nosso).

Separa assim, nitidamente, o enunciado da enunciação e confere a esta um realce, através do qual marca sua pre



sença de narradora. Em consequência, cria um discurso destinado à audição propriamente dita tornando a recepção do narratário realmente mediada.

Esta antítese temporal entre os relatos de Elisa, Pedro e Daniel, de um lado, e Tereza, de outro, marca formalmente uma antítese existencial: enquanto Elisa, Pedro e Daniel narram e vivem os acontecimentos, num tempo presente, Tereza, personagem central da história, recolocando o distanciamento temporal entre enunciação e enunciado, marca o tempo pretérito fazendo dele uma circunstância existencial, pois é ele que detém a origem do nó dramático do enredo. Confirmam plenamente tal conclusão os degraus 26 e 27, que constituem os momentos em que Tereza, ao relatar os fatos passados, utiliza-se de um registro inteiramente diverso do até então utilizado: as marcas gramaticais, abundantes, do estilo indireto (verbos de elocução seguidos de orações subordinadas e emprego de pronomes pessoais de terceira pessoa para o interlocutor — Pedro, no caso) desaparecem. Também inexistem marcas gramaticais do estilo direto. Parece-nos, assim, que Tereza efetua uma anulação do segundo pólo do circuito da comunicação, tanto interlocutor como narratário, conferindo a seu registro o estatuto de monólogo rememorativo através do qual volta-se inteiramente para o tempo pretérito; melhor dizendo, vive dramaticamente o passado. Atente-se para as interrogações diretas que ela faz a Alfredo. Transcrevemos para confirmar:

"26 Chamei os melhores médicos, os melhores, do Rio e de São Paulo, mas a medula havia sido rompida bem em cima, ele não podia nem falar nem se mexer,





respondia piscando os olhos, estava consiente, mas não conseguia fazer nenhum movimento, nem respirar, o ar era injetado nos pulmões por um tubo enfiado na traquéia.

27 É através da medula que a cabeça manda o corpo fazer as coisas, e o corpo de Alfredo estava totalmente separado de sua mente. Ele queria falar comigo, naqueles dias de sofrimento, me dizer algo e eu sabia o que era, mas fingia não saber. Perguntava outras coisas — quer que desligue o ar refrigerado? e ele mantinha os olhos bem abertos, uma resposta negativa. Quer que eu chame o Hermes, o teu sôcio? e ele nem piscava. Eu fazia mil perguntas idiotas e ele, como eu já esperava, nem piscava. Ele queria falar dos cavalos. Eu sabia exatamente as perguntas que ele queria que eu fizesse. Era sobre os cavalos, Alfredo, que você queria me falar? Eu sabia que sim e ele piscaria mil vezes alucinadamente, mas eu não fiz essa pergunta. Você não quer que eu venda os cavalos, é isso? e ele também confirmaria feliz, mas também essa pergunta eu não fiz. Você quer então, Alfredo, que eu leve os cavalos para o haras em Teresôpolis e os deixe lá, correndo livremente no prado até morrerem, não é isso? mas eu nunca fiz essa outra pergunta que ele queria ouvir". (FAN, 123).

Além desses dois momentos, há outros quatro, dentre os sessenta e sete degraus dos quais Tereza participa ,



muito significativos quanto à focalização: ela consegue superar o enleio do tempo pretérito, sai de trás da câmera focalizadora e passa a ocupar o espaço dramático. Ao invés de se "narrar", ela se "mostra"; sua fala tem a estrutura gramatical e marcas gráficas do estilo direto. Transcrevemos:

"Depois você me seduz?"

"Veio me seduzir ou não?"

"Veio me pedir em casamento?"

(FAN, 126).

"Anda, me fode, eu disse, você não sente desejo por mim?" (FAN, 127).

Esse deslocamento focal de Tereza torna-se mais relevante para nossa análise quando observamos que é complementado pelo deslocamento focal de seu interlocutor, Pedro, no mesmo ponto da sintagmática narrativa: degraus 44, 45 e 46.

Nesses momentos não há no discurso de ambos qualquer marca gramatical do estilo indireto. Transcrevemos:

"44 Depois você me seduz?"

Não sou fazendeiro nada. Sou um miserável que não tem onde cair morto.

45 Nasci numa fazenda de criação de cavalos em Minas; aos dezoito anos sen-



tei praça, eu era sargento de cavalaria em Três Corações; quando seu marido se acidentou eu saí do quartel, sem licença, para ficar perto dele; ele era o meu ídolo, desde que ganhou as Olimpíadas; quando quis voltar para o quartel eu já havia sido processado como desertor e me escondi na fazenda onde o meu pai é um velho peão e lá continuei fazendo o trabalho que fazia antes de ir para o Exército, domando cavalos xucros, então me deu uma coisa e peguei o dinheiro da família e vim procurá-la.

Veio me seduzir ou não?

46 Sou um miserável procurado pela polícia do Exército.

Veio me pedir em casamento".

(FAN, 126).

Temos acima um verdadeiro diálogo entre Pedro e Tereza. O narratário, explicitado durante todo o relato, deixa de existir para ambos os discursos, que passam a se concentrar totalmente no universo diegético. Esse desvio na sintagmática narrativa marca o momento da articulação entre tempo presente e pretérito. Essa articulação é que vai destrinçar o nó dramático.

Uma última observação: dos setenta e quatro degraus que constroem o texto, Tereza participa de sessenta e sete (67), Elisa de trinta e um (31), Pedro de quarenta e cinco (45) e Daniel de quatro (4). Portanto, Tereza detém a maior extensão do discurso narrativo: o pretérito predominando sobre o presente. Esse fato sugere que é no tempo pretérito do personagem Tereza que se localiza o núcleo trágico do

enredo.

O conto finaliza com uma reflexão que, seguindo a ordem logicamente conferida às focalizações formalizadas no conto, podemos atribuir a Elisa. Contudo, pelo seu caráter abstrato, pois se trata de um apotegma sintetizando a motivação irracional do assassinato, poderia também ser atribuído a uma entidade extra-diegética: o autor.

### 3. Experimentação

#### 3.1. "Os graus"

Diferentemente dos dois últimos textos analisados, quando o material diegético está focalizado por mais de um agente caracterizando o ponto de vista mutante, em "Os graus", que apresenta dois personagens apenas — um homem e uma mulher — o agente narrador responsável pela focalização reduz-se ao personagem masculino, protagonista.

Durante o transcorrer da narrativa, o índice "eu", que personaliza a narração, permanece constante e, com ele, a focalização em primeira pessoa. Contudo, o tipo de discurso se altera, sendo esse o aspecto relevante e que interessa de perto ao estudo do ponto de vista: dois tipos de registros alternam-se na estruturação textual. Um, transitivo, contendo trechos narrativos e dialógicos, marcado por traços característicos já bem conhecidos: o estilo indireto e o direto introduzido por verbos de elocução; o outro, dialógico e imitativo, no sentido platônico do termo, segue as normas de trans



criação de linguagem teatral. Transcrevemos um excerto de cada tipo para esclarecimento.

Excerto A :

"Estou feliz, me sinto como se fosse um, um — um animal. Sinto que se der um salto os músculos me levarão longe; sou leve, embora meu peso seja poderoso; com uma dentada arranco, se quiser, um pedaço de carne da mulher ao meu lado, com roupa e tudo.

(. . . . .)

A menina deitada na minha cama, prestes, disponível, pergunta, esse Carl Orff é conhecido? Eu respondo: por quem conhece. Ela, cheirando as minhas mãos: que sabonete é este? Eu penso, e digo: Gessy. Ela diz, não. Então qual é? pergunto. Ela: outro, um rosa, outro rosa. Tentou: Lux? Ela enfia a mão no meu nariz e diz, é um rosa, outro rosa".

(HFM, 95-96)

Excerto B :

"Eu: Vinte vezes, é?

Ela: Só ...?

Eu: Só, você perguntou?

Ela: Heim?

Eu: Você perguntou ou afirmou?

Ela: Perguntou ou afirmou o quê?

Eu: Que vinte vezes era só.

Ela: O que que você acha?"

(HFM, 96-97)



Como se verifica, muda o tipo de registro porém permanece o ponto de vista, pois que as marcas de personagens "Eu" e "Ela" confirmam-nos que, no excerto B, a mesma instância narradora, o personagem protagonista, detém a focalização. Dessa mudança alternada de tipo de registro inferimos um jogo alternado de atitude da voz narradora: o "eu" narra, contudo, em determinados momentos, cessa a narração e coloca os personagens ("Eu" e "Ela") em espaço dramático. Se não chega a modificar o ponto de vista, como já foi referido, tal jogo provoca uma alternância homóloga na recepção do material diegético pelo narratário: este ora "ouve" a narração dos acontecimentos, ora os "vê" em cena.

Refletindo sobre tal técnica de tratamento narrativo, uma questão se nos impõe: seria a própria instância narradora e responsável por esse jogo de inversões dramáticas no discurso transitivo ou tratar-se-ia de recurso técnico manipulado pelo autor? Com outras palavras: o autor compõe o fato de o personagem compor a cena? ou o autor compõe diretamente a cena? Ainda com outras palavras: a cena constitui elemento da diegese ou apenas a técnica compositiva do autor?

Vemos plausibilidade na hipótese de ser o narrador o agente responsável por essa manipulação do discurso porque se caracteriza como dotado de condições intelectuais para tanto, inferência que fazemos a partir de três informações que nos são dadas pelo próprio texto. Primeiramente, ele mostra possuir certo grau de sofisticação cultural, o que fica manifesto na primeira inserção dramática, quando, como protagonista, demonstra conhecer e apreciar gêneros musicais mais requintados, como as obras corais de Carl Orff.





"Eu (em pensamento) Ah, ah, ah, se morro, o que é que fica?

Ela: Como é o nome?

Eu: Carmina Burana.

Ela: O 'que'?

Eu: Carmina Burana.

Ela: Ca - ca o quê?

Eu: Carmina Burana.

Ela: Você quer escrever num papelzinho?" (HFM, 95)

O segundo fato é que ele, narrador, ao lançar mão do auxílio da paródia para desenvolver a diegese, transformando-se momentaneamente em narrador intradieético, demonstra ser também conhecedor de recursos técnico-narrativos.

"Vamos começar então dizendo que qualquer semelhança é mera coincidência e a história se chamará a HISTÓRIA DA MULHER CUJO MARIDO NÃO LHE DAVA DINHEIRO PARA A SUA VAIDADE. Posso continuar ? (...) Ela tinha carro — (...) — piscina, casa enorme com todas as máquinas e aparelhos, seis empregados; porém: roupas e jóias — nada." (HFM, 99-100)

O terceiro fato é que ele conduz o interlocutor e, conseqüentemente, seu discurso; vale dizer, faz com que o diálogo siga o caminho escolhido por ele.

"Ela: Meses, meses, um dia voltou, dizendo que tinha ido aos Estados Unidos. Lembra?

Eu: Lembro.



Ela: Você tinha ido aos Estados Unidos?

Eu: Não.

(Eu tinha ido, mas a verdade, para os efeitos daquela conversa era que eu não tinha ido)

Ela: Por que você mentiu?

(HFM, 102).

Esses três fatos são intensamente expressivos quanto à posição do contista Rubem Fonseca frente ao "fazer" literário. No caso de "Os graus", ele não somente se ausenta da diegese através de uma total cessão do discurso ao narrador, como ainda transfere a este as qualidades intelectuais requeridas pela arte de narrar. Inclusive a atitude metalinguística (ou diríamos metadiscursiva?), que se expressa nessa manipulação do registro pelo narrador, através da qual ele, entidade ficcional, volta-se para a estruturação discursiva do universo diegético.

Consequência dessa capacidade técnica de manipular o discurso, cria o narrador a tensão dramática através de um paralelismo entre o tempo presente da narração, o falso tempo pretérito da paródia e o passado verdadeiro da história da "Moça da Perna Quebrada". A intersecção dos dois pretéritos, o falso e o verdadeiro, com o tempo presente da narração coloca de início, as duas heroínas e os dois heróis em conjunção paradigmática. Contudo, no momento da intersecção do presente com o falso pretérito caracteriza-se a disjunção paradigmática entre os quatro. É esse o momento que parece conter a origem do desfecho disfórico.



"Isso a piorava? O burro! Melhorava ,  
afastava os rococós, as estilizações, es  
sa porcariada que as mulheres supõem en-  
feitar, mas que só servem de diversionisis  
mo — e aí ela, ah! era só corpo, sime-  
tria, fome, retaliação.

Ela: retaliação?

Eu: O marido não dava dinheiro pa-  
ra a vaidade dela.

Ela: Por que retaliação? E se ela  
estivesse interessada no amante?

Eu: Um velho"? (HFM, 100)

### 3.2. "Lúcia McCartney"

De todos os contos que integram nosso corpus, "Lú-  
cia McCartney" reúne características que nos levam a conside-  
rá-lo o mais complexo: seu discurso é elaborado com tal di-  
versidade de técnicas que é de se perguntar se o autor não es  
teria tentando a validade da experimentação no "fazer" literári  
rio, pelo puro prazer intelectual do jogo.

O argumento, como o dos contos anteriores, é de  
simplicidade extrema: uma prostituta de luxo apaixona-se pelo  
parceiro. Esse argumento chega ao narratário através do pon-  
to de vista de um "eu" narrador, a própria protagonista, sen-  
do a diegese estruturada por diversos tipos de discurso.

Assim como sucedeu em "Os degraus", quando o pró-  
prio texto nos forneceu informações comprobatórias das condi-  
ções intelectuais que capacitavam o narrador a manipular o  
discurso, poderíamos supor que aqui também é a protagonista  
"Lúcia McCartney" , que aparece claramente como narradora na

maior parte do texto, quem detêm a faculdade de dominar as diferentes técnicas narrativas que constroem o discurso. Contudo, agora o texto não nos fornece qualquer informação que possa confirmar tal hipótese. Podemos mesmo citar um trecho a ela contrário.

"Cachorro tem acento circunflexo? Circunflexo tem acento circunflexo? Sou muito ignorante para escrever para ele".

(HFM, 94).

O discurso transitivo, o mais tradicional, é o que traz as marcas da personalização do registro, quando o "eu" narrador dirige a focalização e, conseqüentemente, a recepção pelo narratário. Contém partes narrativas e partes dialogadas, marcadas por traços característicos usuais como o estilo indireto e o direto assinalado por aspas. Transcrevemos alguns excertos:

"Abro o olho: Isa, bandeja, torrada, banana, café, leite, manteiga. Fico espreguiçando. Isa quer que eu coma. Quer que eu deite cedo. Pensa que sou criança". (HFM, 74).

"Isa chega com uma bandeja. 'Fiz uma gemada para você', ela põe o prato fundo na minha frente, 'você agora só chega depois das seis, perdendo tempo com esses garotões'. Eu gosto de dançar, ela não gosta". (HFM, 77).



"Deliro com a carta de José Roberto. Acho o máximo. 'Por que você está chorando?' Pergunta Isa. 'Estou com saudade do José Roberto?' 'Esse sujeito é maluco,' diz Isa depois de ler a carta, 'você é outra maluca, sempre vivi rodeada de malucos, pára de chorar, sua idiota.'" (HFM, 82).

Entrecortando o discurso transitivo, cujas formas gramaticais de primeira pessoa remetem ao enunciador, subjetivando o registro e vinculando, através dos discursos pessoal e avaliatório, o ponto de vista do narratário ao do narrador, formalizam-se outros tipos de registros que vêm quebrar essa vinculação, desviando a atenção do narratário para a estruturação discursiva e colocando, assim, certo distanciamento entre este e a diegese, distanciamento que torna mais livre a recepção.

O estilo epistolar, também tradicional, porém com alguma inovação, aparece em algumas partes<sup>1</sup>, gravado em tipo itálico, e desloca momentaneamente o domínio da focalização de Lúcia para José Roberto. Em duas ocasiões<sup>2</sup>, as cartas são introduzidas pelo "eu" narrador, internalizando-se, portanto, na narrativa:

"Recebi carta de José Roberto

(Não tem data, nem nada)

*Hoje me deu vontade de escrever pa  
ra uma pessoa que não conhecesse, ou que,*

*conhecendo, nunca mais viesse a ver".*

*(HFM, 81)*

"Recebo carta de José Roberto.

*Solidão é importante. O telefone tocava  
sem parar. Eu dera folga às empregadas".*

*(HFM, 84).*

Contudo, aparecem duas cartas, uma de Lúcia ( ao Sr. Isaac Zaltman) e uma de José Roberto (a Lúcia), ambas, in troduzidas, por um índice, CARTA , que se mostra totalmente externo à estruturação narrativa. Observe-se também que as anotações parentéticas "(Reconstituição mnemônica" e "ipsis literis"), que acompanham o índice CARTA também nos parecem estranhas ao estilo discursivo do narrador, por se constituírem de observações perceptivelmente objetivas.

O discurso dialógico apresenta características ino vadoras mais relevantes: ao invés de decorrer naturalmente da sequência narrativa, vem inserido, em grande número de ocorrências, sem qualquer vinculação com a estrutura narrativa , através do próprio vocábulo DIÁLOGO<sup>3</sup>; outras vezes, toma formas variadas<sup>4</sup> e todas introduzidas também por índices externos à estrutura discursiva.

O índice CENA vem seguido de especificações parentéticas como ("subjativa") (HFM, 79), ("Verdadeira"), (HFM , 80), ("Verdadeira, com pequenas adaptações") (HFM, 93).

O índice DIÁLOGO umas vezes aparece sozinho, outras vezes, também acompanhado por especificações: "Possível



(Mas inventado) (HFM, 75), ("Verdadeiro") (HFM, 76), ("Inventado, depois de um sonho") (HFM, 87).

Outro recurso interessante (talvez aprendido na pop art ou arte hiper-realista), que, além de inovar quanto ao tratamento do material diegético, provoca certa alteração no modo de recepção pelo narratário, é a estruturação dialógica em que as falas dos interlocutores não aparecem em alternância, como no discurso comum: vêm decantadas. Uma chave reúne as falas de um interlocutor e, em seguida, nova chave reúne as falas do outro. Transcrevemos para esclarecimentos:

### "DIÁLOGO (Verdadeiro)"

COROA PAULISTA

Você

É carioca?  
Gosta de quê?  
Gosta de que poetas?  
Você gosta de Kafka?  
É a primeira Miss que diz  
que leu Kafka e leu mesmo.  
Leu Pessoa, etc.?

EU

Sou  
 Gosto de música e poesia.  
 Gosto de Fernando Pessoa, Beethoven,  
 Lennon, McCartney. Já me chamei  
 Lúcia McCartney.  
 Eu { Gosto de Kafka também. Aquele po-  
 bre homem virando inseto! (Conto  
 história chamada Metamorfose).  
 Não sou nem li. Um garoto me con-  
 tou a história, chama-se metamor-  
 fose. Faz sempre um grande efei-  
 to, nas conversas.  
 Li Pessoa, etc."- (HFM, 76)

Outras vezes, a chave é utilizada para levantar  
 várias possibilidades paradigmáticas de atualização do contex-  
 to, fornecendo-se ao narratário alternativas para sintagmati-  
 zar o discurso. Tal recurso confere-lhe, portanto, o estatuto  
 de co-autor do texto. Transcrevemos:

"CLIENTE (José Roberto)"

O dinheiro que você ganha é

{ fácil?  
 muito?  
 vil?

Você sabe o que é complexo de Édipo?



Já ouviu falar em

{ Freud  
Sófocles

Daqui a pouco eu tiro.

# PROSTITUTA (EU)

Ganho

{ Regularmente

Mais do que uma datilógrafa

Mais do que um gerente de  
banco

Mais do que uma operária

Mais do que um coronel do  
exército.

Conheço os dois mas prefiro o Sócrates  
(porque tomou cicuta)

Você não vai tirar a roupa, benzinho?"

(HFM, 87 e 88).

As diversas modalidades de registro que exprimem a diegese de "Lúcia McCartney" permitem-nos chegar a três conclusões.

A primeira é que o material diegético de "Lúcia McCartney" é manipulado de tal maneira que se constrói um tex

to mais para ser lido que ouvido, mais para o visual, privilegiando a representação gráfica do discurso. Perde então o conto aquele caráter de oralidade que faz parte de sua primeira natureza e, em contrapartida, ganha um intenso grau de elaboração formal. Tal elaboração, à primeira vista, parece dominar apenas a superfície estrutural da narrativa; todavia a leitura mais atenta constata que se internaliza na camada mais profunda do discurso pois passa a participar de sua própria estruturação por guardar íntima conexão com o tratamento do material diegético enquanto formas de interferência no ponto de vista do eu narrador ("Lúcia").

A segunda conclusão, decorrente mesmo dessa interferência na subjetividade da focalização dos eventos diegéticos, diz respeito a um arrefecimento da tensão emotiva engendrada pelo eu que narra, distanciando diegese, narrador e narratário, e objetivando a recepção.

Por último, concluímos que somente alguém com perfeito domínio técnico da arte literária poderia responder pelos inovadores recursos discursivos que enformam a diegese. Ora, Lúcia, a protagonista, que se investe do estatuto de narrador na maior parte do conto, não nos parece possuir tal faculdade. Mesmo o texto, como já ficou referido, não fornece qualquer informação que beneficie tal hipótese. Optamos, então, pela existência de um segundo narrador, externo à diegese. E esse narrador, somente se identificado com um escritor, pode justificar a utilização da produtiva e inovadora tipologia de registros, que chega a constituir verdadeira experimentação textual.





## NOTAS

- 1) Ver Rubem Fonseca. O Homem de Fevereiro ou Março, pp. 81, 84, 90 e 91.
- 2) Idem, ibidem, pp. 81 e 84.
- 3) Idem, ibidem, pp. 75, 76, 81, 87 e 92.
- 4) Idem, ibidem. Essas formas são: "TELEFONEMA", pp. 78 e 82, e "CENA" , pp. 79, 80 e 93.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Talvez Rubem Fonseca tentasse, com seus poucos contos narrados em terceira pessoa, buscar o distanciamento autor/universo narrado, que refletiria o tom de impessoalidade, tornando objetivo o discurso, através da contenção da voz narradora possibilitada por esse tipo de focalização. É o que se pode inferir quando, em se analisando o capítulo segundo de nosso estudo, constata-se uma progressão desse controle da voz narradora; ele parte de uma onisciência interpretativa e plena com "O jogo do morto" e chega a uma real desapareição do narrador com "Entrevista".

Paradoxalmente, através da narração em primeira pessoa, que Tomachevski e teóricos franceses consideram focalização subjetiva, é que o autor Rubem Fonseca consegue se ausentar inteiramente do universo narrado transferindo toda a responsabilidade do registro ao narrador. Nesse distanciamento entre autor e diegese e na paralela integração do eu narrador com o eu narrado, Rubem Fonseca produz uma narrativa que se constitui um verdadeiro objeto; um ser autônomo.

Para chegar a isso concorrem vários recursos estilísticos. Um que levantamos em nossa análise e julgamos dos mais produtivos consiste em sujeitar o registro à estrutura psico-sócio cultural do eu narrador, que assim se conforma per





feitamente com o eu protagonista. Não somente narrador e protagonista escapam à tutela do "autor implícito"; também os demais personagens ganham autonomia como criaturas liberadas do jugo do criador em acontecimentos que evoluem independentes, anulando assim qualquer tipo de ambigüidade. Daqui outra ilação: na escritura de Rubem Fonseca o "autor implícito" está muito mais próximo de um contexto real que de uma natureza ficcional.

Outro recurso forte é a presentificação diegética, havendo mesmo casos em que o uso do pretérito lembra mais o antigo aoristo grego, minimizando aspectualmente a dualidade temporal entre história e discurso.

Muito produtivo também é o jogo de focalizações feito num mesmo texto. Percebe-se que Rubem Fonseca manipula duplamente o ponto de vista, como no caso de "Livro de ocorrências" ou "A caminho de Assunção": como elemento estruturador do enunciado e da enunciação e, mais que isso, como recurso estilístico puro ou meta-estilístico. Tal procedimento resulta numa espécie de inovação: a criação de um terceiro tipo de eu narrador (não previsto nos manuais que tratam do assunto) que sintetiza narrador observador e narrador protagonista.

Nos contos que analisamos no capítulo quarto, Rubem Fonseca trabalha mais instrumentalmente o ponto de vista como recurso estilístico. Utilizando-se da mutação focal em "O gravador" e "74 graus", ou mesmo da falsa mutação em "Dia dos namorados", e manipulando vários tipos de registros num verdadeiro ensaio experimental, menor em "Os graus", maior em "Lúcia McCartney", inova decididamente o fazer narrativo.



No entanto, esses recursos nunca prejudicam a unidade de sua escrita. Pelo contrário, parecem-nos um projeto de aperfeiçoamento, um exercício contínuo do criador sempre buscando distanciar-se da obra criada. Tal ocorre em "Entrevista", quando temos uma narrativa dramatizada em seu mais alto grau, e em "74 degraus", quando se dá o processo inverso: o drama tornado narrativa.

Mesmo conservando essa unidade estilística, o universo ficcional de Rubem Fonseca alcança expressar o pluralismo da vida moderna. Sua obra conforma-se perfeitamente à expressão do mundo real, fragmentado, dominado pela tecnocracia, pela alienação, ameaçado pela destruição, pela violência tornada quase valor ou ponto de referência do mundo contemporâneo.

Aproveitando à nossa maneira o que já se escreveu sobre Rubem Fonseca, ousamos dizer que ele consegue em suas narrativas ser um jornalista sem perder seu caráter de escritor. Ele dissolve o eu narrador, presente na grande maioria de seus contos como já ficou referido, no eu protagonista, que passa a dominar todo o texto. Mesmo ao narrar, o eu é dramático. Cria assim uma nova espécie de ficção cuja intenção não é discutir nem compreender os fatos, mas atestá-los ceticamente numa reportagem crua e viva. Daí o caráter audio-visual, de espetáculo, cinematográfico mesmo, de seus textos : linguagem descontínua; o aqui o o agora.

A partir dessas observações, discordando de Hohlfeldt, que aliás é bastante flexível em sua classificação, preferimos enquadrar os contos fonsequianos como ficção sócio-documental.





Diante desse tipo de escritura, inovadora principalmente no que diz respeito à focalização, também o leitor não será o comum; será alguém convocado a preencher a descontinuidade do discurso fonsequiano, a manipular os índices que o "autor implícito" coloca à sua disposição para elaborar sua própria interpretação, ou seu campo de interpretações, pois que essa nova forma de comunicação não somente possibilita mas induz o fruidor a uma diversidade de leituras. Será assim um leitor dinâmico, partícipe, co-autor, o que já referimos quando da análise de alguns contos.

Esses procedimentos narrativos demonstram que Rubem Fonseca, apesar de furtar-se a uma poética explícita, submete-se ao exercício da constante reflexão sobre o objeto estético. Esta metalinguagem, que sentimos animar intensamente seus textos, parece-nos no fim dos contos um dos fortes instrumentos pelos quais o autor consegue adequar o jogo da imaginação e da linguagem à representação, tão "objetiva" quanto possível no domínio da arte, da realidade concreta.



## BIBLIOGRAFIA

### I - DE RUBEM FONSECA

#### 1. Específicas da dissertação

FONSECA, Rubem. - O Homem de Fevereiro ou Março. Rio de Janeiro. Artenova, [1973].

\_\_\_\_\_. - Feliz Ano Novo. Rio de Janeiro. Artenova, [1975] -

\_\_\_\_\_. - O Cobrador. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

#### 2. 2. Outras

FONSECA, Rubem. - A Coleira do Cão (e Os Prisioneiros). Rio de Janeiro, Olivé Editor, 1<sup>a</sup> ed. Col. Contos de Hoje - II

\_\_\_\_\_. - Lúcia McCartney. Rio de Janeiro, Olivé Editor, 2<sup>a</sup> ed. Col. Contos de Hoje - I

\_\_\_\_\_. - O Caso Morel. Rio de Janeiro, Artenova, 1973.

\_\_\_\_\_. - A Grande Arte. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.

### II - SOBRE RUBEM FONSECA

COUTINHO, Afrânio. - "O Erotismo na literatura brasileira". In Encontros com a Civilização Brasileira, nº10, abril, de 1979.



- GOMES, José E. - "Rubem Fonseca, o conto subterrâneo". In O Globo, 13/12/69.
- HECKER FILHO, Paulo. - "Um narrador". In Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 25/07/70.
- LOBATO, Manuel. - "Um caso bem contado". In Suplemento Literário Minas Gerais, 06/10/73.
- LUCAS, Fábio. - "Os anti-heróis de Rubem Fonseca". In Suplemento do Livro, Jornal do Brasil, nº 41, 1969.
- \_\_\_\_\_. - "Rubem Fonseca: o conto em questão". In Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 21/2/70-
- \_\_\_\_\_. "O caso Morel". In Suplemento Literário Minas Gerais, 25/05/74.
- \_\_\_\_\_. "O conto brasileiro atual". In Suplemento Cultural de O Popular, 23/10/77.
- MARTINS, Wilson. - "A escada da glória". In Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 19/03/66.
- \_\_\_\_\_. - "O conto moderno". In Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 07/10/73.
- MOURÃO, Rui. - "Cão sem coleira". In Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 14/06/69.
- NUNES, Sebastião. - "O caso Morel e o caso literatura". In Suplemento Minas Gerais, 01/09/73.
- SANT'ANNA, Sérgio. - "A propósito de Lúcia McCartney". In Suplemento Literário do Minas Gerais, dezembro de 1961.
- SANTOS, Wendel. - "O destino da prosa". In Os Três Reais da Ficção. Petrópolis, Vozes, 1978.

SILVA, Deonísio. - O caso Rubem Fonseca: Violência e Erotismo em Feliz Ano Novo. São Paulo, Alfa-Omega, 1983.

### III - TEÓRICA

AGUIAR & SILVA, Vítor Manuel de. - Teoria da Literatura. Coimbra, Almedina, 1969.

AUERBACH, Erich. - Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental. São Paulo, Perspectiva, 1971.

BARTHES, Roland et alii. Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis, Vozes, 1976.

BENVENISTE, E. - "El hombre en la lengua". In Problemas de Lingüística General. 4<sup>a</sup> ed., México - Leglio XXI. 1974.

BORBA, Francisco da Silva. - Introdução aos Estudos Linguísticos. São Paulo, Nacional, 1970.

BOSI, Alfredo. - História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo, Cultrix, 1974.

\_\_\_\_\_. - O Conto Brasileiro Contemporâneo. São Paulo, Cultrix, 1975.

BURKE, Kenneth. - Teoria da Forma Literária. São Paulo, Cultrix, USP, 1969.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. - Contribuição à Estilística Portuguesa. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1953.

\_\_\_\_\_. - Princípios de Lingüística Geral. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1969.



- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. - Manual de Expressão Oral e Escrita. Rio de Janeiro, J. Ozon, 1972.
- \_\_\_\_\_. Problemas de Lingüística Descritiva. Petrópolis, Vozes, 1976.
- \_\_\_\_\_. Estrutura da Língua Portuguesa. Petrópolis, Vozes, 1977.
- CAMPOS, Augusto de. - Poesia. São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- CAMPOS, Haroldo de. - Xadrez de Estrelas - Percurso Textual. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- CÂNDIDO; Antonio et alii. - A Personagem de Ficção. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. - Foco Narrativo e Fluxo da Consciência. Questões de Teoria Literária. São Paulo, Pioneira, 1981.
- CASTAGNINO, Raul H. - Análise Literária. São Paulo, Mestre Jou, 1968.
- CASTRO, Sílvio. - A Revolução da Palavra. Petrópolis, Vozes, 1976.
- CHAPMAN, Raymond. - Linguistics and Literature: An Introduction to Literary Stylistics. London, Edward Arnold, 1973.
- CINTRA, Ismael Ângelo. - O Foco Narrativo na Ficção: Uma Leitura de Nove Novena, de Osman Lins. São Paulo, USP, 1978.
- CORONADO, Guillermo de la Cruz. - "Teoria do Conto". In Estudos Anglo-Hispânicos 2-3. São José do Rio Preto, F.F.C.L. 1969/70, pp. 15-45.

- COSERIU; Eugenio. - Teoria del Lenguaje y Lingüística General: Cinco Estudios. 3<sup>a</sup> ed. Madrid, Gredos, 1978.
- COUTINHO, Afrânio (org.). A Literatura no Brasil (V e VI). Rio de Janeiro, Editorial Sul-Americana S.A., 1970-1971.
- CUNHA, Celso. - Gramática do Português Contemporâneo. Belo Horizonte, Bernardo Alvares, 1975.
- DELAS, Daniel e FILLIOLET, Jacques. - Lingüística e Poética. São Paulo, Cultrix-USP, 1975.
- ECO, Umberto. - Obra Aberta. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- GARCIA, Othon Moacyr. - Comunicação em Prosa Moderna. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1975.
- GÉNOUVRIER; Émile e PEYTARD, Jean. - Lingüística e Ensino do Português. Coimbra, Almedina. 1974.
- GUIRAUD, Pierre. - A Estilística. São Paulo, Mestre Jou, 1970.
- HOHLFELDT, Antônio. - Conto Brasileiro Contemporâneo. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1981.
- JAKOBSON, Roman. - Lingüística e Comunicação. São Paulo, Cultrix, 1969.
- KRISTEVA, J. - "La fonction predicative et le sujet parlant". In KRISTEVA, J. et alii - Langue, Discours, Société. Paris. Seuil, 1975.
- LAPA, M. Rodrigues. - Estilística da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1965.
- LIMA, Herman. - Variações sobre o conto. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1967.



- LINHARES; Temístocles. - 22 Diálogos sobre o Conto Brasileiro Atual. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1973.
- LUBBOCK, Percy. - A Técnica de Ficção. São Paulo, Cultrix, 1976.
- LUKACS, George et alii. - Polemica sobre Realismo. 2<sup>a</sup> ed. Buenos Aires. Editorial Tiempo Contemporâneo, 1972.
- MAGALHÃES JR., Raymundo. - A Arte do Conto. Rio de Janeiro, Bloch, 1972.
- MARTINS, Heitor. - "Categorias da Realidade na Literatura Brasileira". In Suplemento Cultural de O Estado de São Paulo, 26/2/78.
- MASSAUD, Moisés. - A Criação Literária. São Paulo, Melhoramentos, 1971.
- MELO, Cladstone Chaves de. - Ensaio de Estilística da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Padrão, 1976.
- MOTA, Carlos G. - Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974). São Paulo, Ática, 1977.
- NASCENTES, Antenor. O Idioma Nacional. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1960.
- \_\_\_\_\_. O Linguajar Carioca. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro, Simões, 1953.
- OGDEN e RICHARDS. - El Significado del Significado. Buenos Aires, Paidós, 1957.
- OLIVEIRA, Franklin. - A Tragédia da Renovação Brasileira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

- PEREIRA, L. C. B. - Desenvolvimento e Crise no Brasil (1930 1967). Rio de Janeiro, Zahor, 1968.
- PIGNATARI, Décio. - Poesia Pois é Poesia. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- PROPP, Vladimir. - Morphologie du Conte. Paris, 1970.
- RIFATERRE, Michael. - Estilística Estrutural. São Paulo , Cultrix, 1973.
- SAPIR, Edward, - Linguística como Ciência. Rio de Janeiro. Acadêmica, 1969.
- \_\_\_\_\_. A Linguagem: Introdução ao Estudo da Fala. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1971.
- SAUSSURE, F. de. - Curso de Linguística Geral. São Paulo , Cultrix, 1969.
- SCHAFF, Adam. - "Linguagem e Realidade". In Linguagem e Conhecimento. Coimbra, Livraria Almedina, 1974.
- SILVA, Antonio Manoel dos Santos. Análise do Texto Literário. Orientações Estilísticas. Curitiba, Criar Edições, 1981.
- SILVERMAN, Malcolm. - Moderna Ficção Brasileira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira - INL, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. - As Estruturas Narrativas. São Paulo , Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. Introdução à Literatura Fantástica. São Paulo , Perspectiva, 1970.





TODOROV, Tzvetan. - "A Análise do Discurso Literário". In Estruturalismo e Poética. São Paulo, Cultrix, 1970.

TOMACHEVSKI, Boris. - "Temática". In Teoria da Literatura: Formalistas Russos. (vários autores). Porto Alegre, Globo, 1971.

WELLEK, Renê. - História da Crítica Moderna (IV). São Paulo, Herder, 1972.

\_\_\_\_\_. "O Conceito de Realismo na Cultura Literária". In Conceitos de Crítica. São Paulo, Cultrix, s/d.

WIMSATT JR., W. e BROOKS, C. - "O Real e o Social: A Arte como Propaganda". In Crítica Literária: Breve História. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.



