

CAIO FERNANDO ABREU E *NOUVEAU ROMAN* – NARRATIVA E DISCURSO E SUA LITERALIDADE EM ANÁLISE NO CONTO “PONTO DE FUGA”¹

CAIO FERNANDO ABREU AND *NOUVEAU ROMAN* – NARRATIVE AND DISCOURSE AND ITS LITERALNESS IN THE SHORT STORY “PONTO DE FUGA”

Marcelo Spitzner*

Resumo: Este artigo apresenta uma análise do conto “Ponto de Fuga”, do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu. Este é considerado um escritor da contracultura, geração “desbunde” dos anos 1970/80 e também, numa visão mais politizada, como ícone gay da literatura brasileira. Sua obra estabeleceu diálogo com várias correntes literárias de seu tempo, tais como a Beat Generation e o Realismo Mágico Latino-americano, e importantes escritores como Julio Cortazar, Clarice Lispector e Carlos Drummond de Andrade. O conto em análise neste trabalho demonstra a presença do *Nouveau Roman*, experiência formal surgida na França no período do pós-guerra, que se posiciona contra as formas tradicionais de romance, considerando caducas as noções de personagem e história. Para execução da análise do conto foram utilizados os pressupostos teóricos da Narratologia, da Análise do Discurso e da Pragmática.

Palavras-chaves: Caio Fernando Abreu. *Nouveau Roman*. Discurso. Narrativa.

Abstract: This article presents an analysis of the story “Ponto de Fuga”, by Caio Fernando Abreu. This writer participated in the movements of the years 70/80 and also, on a more politicized vision, is considered as a gay icon of Brazilian literature. His work was influenced by various literary trends of his time, such as the Beat Generation and Latin American Magic Realism, and by important writers like Julio Cortázar, Clarice Lispector and Carlos Drummond de Andrade. The story analysed in this paper demonstrates the presence of the *Nouveau Roman*, formal experience emerged in France in the postwar period that stands against the traditional forms of novel, considering

¹ Gostaria de agradecer à Prof.^a Dr.^a Andréa Correa Paraiso Muller, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, pelas valiosas contribuições a esse trabalho.

* Doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, e-mail: marcelospitzner@gmail.com

lapsed the notions of character and history. To perform the analysis of the text, the theoretical assumptions of Narratology, Discourse Analysis and Pragmatics were used.

Keywords: Caio Fernando Abreu. *Nouveau Roman*. Discourse. Narrative.

Ler é um trabalho de linguagem. Ler é encontrar sentidos, e encontrar sentidos é nomeá-los, mas, esses sentidos nomeados são levados em direção a outros nomes; os nomes mutuamente se atraem, unem-se, e seu agrupamento quer ser também nomeado: nomeio, re-nomeio: assim passa o texto: é uma nomeação em *devenir*, uma aproximação incansável, um trabalho metonímico.

Roland Barthes

Parafraçando Benjamin (1995, p. 197) e, ao mesmo tempo no desejo de ir além, podemos dizer que, por mais familiar que seja seu nome, o romance (como o narrador, para Benjamin) não está, de fato, presente entre nós, em sua atualidade viva. Segundo o autor, “é a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção”.

Por isso, o romance, mais do que nunca, deve ser investigado e, considerando-o como criação literária, deve ser compreendido num contexto particular que depara com as relações entre artista criador e sua articulação com o comportamento humano. Portanto, de acordo com Margarido (1962, p.11), a obra literária está “dependente de uma evolução histórica, da qual o artista se não pode alhear”.

Assim, este trabalho se pauta no anseio de apontar uma das novas concepções narrativas que são apresentadas ao leitor, das quais foi palco de atuação o século XX. Essas concepções, segundo Jameson (1997, p. 149), servem para “constatar que novos problemas (de avaliação) desconcertantes colocam-se ao lado dos velhos problemas (de interpretação), sem que estes últimos se dissipem. Os problemas novos vêm do colapso, ou, pelo menos, da crise, do cânone...”.

Uma dessas novas concepções de narrativa, o *Nouveau Roman*² – um conjunto de expressões que designam a atuação de um grupo de romancistas na França, surgido a partir do contexto crítico de pós-guerra, fazendo uma “reavaliação” do romance tradicional, posicionando-se contra as antigas e, segundo os *nouveaux romanciers*, caducas noções de personagem e história – é objeto de estudo deste trabalho.

O termo *Nouveau Roman* apareceu pela primeira vez em um artigo de Émile Henriot, em 22 de maio de 1957; porém sua produção não é precisamente datada, sendo quase consenso seu surgimento no contexto de pós-guerra e a partir da década 1950. Contudo, há produções anteriores que são vinculadas pela crítica ao *Nouveau Roman* e que alcançaram reconhecimento após os anos 50, tais como *Tropismes*, de Sarraute e *Murphy*, de Beckett, obras publicadas em 1938 e 1946, respectivamente.

Mesmo rotulado de “École du Regard”, Novo Realismo, Anti-Romance, Ante-Ro-

² Os termos *Nouveau Roman*, *nouveaux romanciers*, *Nouvelle Vague*, *Nouvelle Critique*, por expressarem grupos e correntes artísticas e críticas definidas academicamente, não serão traduzidas nesse trabalho, a menos nas citações de textos de MARGARIDO (1962) e PERRONE-MOISÉS (1966), que optaram pela tradução desses termos em suas obras.

mance, “École de Minuit”, Romance do Objeto, o *Nouveau Roman* não constitui uma escola, nem mesmo um grupo, o que enquadraria seus escritores em uma estrutura ou um programa de atuação ou mesmo na formulação de manifestos, tais como o Manifesto Surrealista. Como se verá neste trabalho, o *Nouveau Roman* constitui um conjunto de expressões que procura fazer uma “reavaliação” do romance tradicional: “l’idée traditionnelle du personnage et de l’histoire, léguée par Balzac et les romanciers du XIXe. siècle, est liée à une certaine vision de la société et du destin de l’homme, et que cette vision est aujourd’hui caduque.” (ROBBE-GRILLET apud CHARTIER, 1990, p. 185).

Assim, característica comum a esses escritores que chamamos *nouveaux romanciers* é o anseio de romper com a noção tradicional de personagem e história, fazendo que seus romances suspendem um encadeamento lógico das ações, pois a complexidade da realidade atual é bem diferente da do século XIX. Desse modo, não só o *Nouveau Roman*, mas o romance do século XX, deparou com o momento de questionar a imagem que o homem faz de si mesmo numa sociedade em que:

a classe burguesa perdia pouco a pouco as suas justificações e as suas prerrogativas, o pensamento abandonava os seus fundamentos essencialistas, a fenomenologia ocupava progressivamente todo o campo das investigações filosóficas, as ciências físicas descobriam o reino do descontínuo, a própria psicologia sofria paralelamente uma transformação total. (ROBBE-GRILLET apud MARGARIDO, 1962, p. 95).

Por isso, a “École de Minuit” passa a recusar os grandes problemas morais em favor de questões estéticas, minimizando o conteúdo psicológico e moral (NITRINI, 1987, p. 43), na linha de uma evolução que tem permeado a história do romance e da própria narrativa, pois, como postula Butor (apud MARGARIDO, 1962, p.52), o “romance é o laboratório da narrativa”.

Procurando desvincular-se de elementos essencialistas e deterministas, os *nouveaux romanciers* produzem obras em que a história e a personagem são apresentadas num anseio de ir além da dicotomia sujeito-objeto. Dessa forma, a personagem vê-se obrigada a considerar os vários signos que presidem suas relações com o objeto. Essa realidade complexa, que se revela muitas vezes caótica e contraditória, repercute na narrativa, dando a ela novas estruturas.

Por isso, **não há lugar no *Nouveau Roman*** para uma bela história que entretenha, mas de formas romanescas que façam o leitor participar de uma experiência desprovida de certeza, tranquilidade e inocência.

Não há memória perfeita, nenhum recurso aos tempos pretéritos gramaticais pode ocultar a existência de um contraponto imediato, que são o movimento, o ato, a palavra que denunciam o presente. Segundo Margarido (1962, p. 47) “o homem é, portanto, um tempo vivido nele e vivido através dele.”.

CAIO FERNANDO ABREU, PONTO DE FUGA E NOUVEAU ROMAN

O conto *Ponto de Fuga* encontra-se no livro *Inventário do Ir-remediável* que, no ano 1970, foi publicado com o título *Inventário do*

Irremediável, expressando, naquele tempo, a visão da impossibilidade de mudança (“algo melancólico e sem saída”, segundo o autor) diante das realidades levantadas, tais como a morte, a solidão, o amor e o espanto. O conto em questão está situado no inventário da solidão, que é introduzido pela seguinte epígrafe, que são versos de Hilda Hilst: “Iniciei mil vezes o diálogo. Não há jeito. Tenho me fatigado tanto todos os dias vestindo, despindo e arrastando amor, infância, sóis e sombras.” Em 1995, em sua reedição de 25 anos, o título passou a *Inventário do Ir-remediável*, como uma estrada diante da qual se pode perguntar: “um trajeto que pode ser consertado?” (ABREU, 2005, p. 17).

Para analisar este conto serão usados aportes teóricos da Análise do Discurso, da Pragmática e da Narratologia. Assim, primeiramente falaremos sobre o tema da solidão, a seguir, admitindo que nesse conto estamos no âmbito do discurso, já que “Diz respeito ao ‘discurso’ toda enunciação escrita ou oral que estiver relacionada a sua instância de enunciação (EU-TU/AQUI/AGORA), ou, em outras palavras, que implique uma embreagem.”³ (MAINGUENEAU, 1996, p. 44). Inferimos, portanto, como veremos adiante, que neste conto estabelece-se um intercruzamento no qual se colocam em discussão os limites do narrativo e do discursivo, uma produção que, de acordo com Fiorin (1999, p. 14), coloca o homem na ordem da história e, portanto, do discurso, marcando-o pela

3 Ao falar de embreagem, vale a pena, já nesse momento em que se faz menção das instâncias da enunciação e, portanto, do uso de embreantes, destacar que, segundo Maingueneau (1996, p. 8) “tais propriedades são, de fato, as de uma classe de elementos que, no rastro de R. Jakobson, são chamados de ‘embreantes’ (tradução do inglês *shifter*), cuja função consiste justamente em articular o enunciado à situação de enunciação.”

temporalidade, espacialidade e actorialidade e que, segundo Maingueneau (1996, p. 13), possui o espantoso poder de convocar *ipso facto* aqueles a quem ela se dirige e que ela constitui como TU. Para demonstrar essas relações, travaremos uma discussão acerca dos elementos que compõem a enunciação, tais como os embreantes, os dêiticos espaciais e temporais e uma noção de heterogeneidade enunciativa.

Segundo Perrone-Moisés (1966, p. 27), “A personagem do Novo Romance reflete essas inquietações de nossa época. Seu drama maior é o da solidão.” Se nos detivermos nesse aspecto, já vemos no conto *Ponto de Fuga* uma relação com o *Nouveau Roman*, mas isso, porém, expressa pouco, pois em outras obras, épocas e correntes literárias, a solidão já fazia parte do plano de conteúdo; o que é interessante ressaltar são as formas que, no plano de expressão, articulam o ser humano e sua solidão. Se no Romantismo a solidão estava ligada a um subjetivismo que levava ao extravasamento do “EU” pela ruptura com o que rodeava essa subjetividade, aqui essa ruptura vai além, pois põe em causa a própria pessoa, que se torna apenas um puro olhar, apenas consciente, que se encontra negado imediatamente pelo universo que o assalta e que ele renuncia a interpretar, detendo-se no inventário dos acontecimentos que podem trazer infinitas possibilidades, que é, afinal, a impossibilidade do conhecimento do “outro”, o que resulta na solidão irremediável dos homens, que, segundo uma imagem de Nathalie Sarraute, são como planetas de um mesmo sistema, mas absolutamente mudos e incógnitos uns para os outros. Segundo Perrone-Moisés (1966, p. 27) “frequentemente as personagens vagueiam em paisagens desertas e desoladas, de

preferência areia ou neve, que destroem até mesmo as pegadas de quem por elas passa. Outras vezes o processo utilizado é o da proliferação – de homens ou de objetos, ambos fechados em seu mistério, incompreensíveis, inatingíveis, opacos.”

Percebe-se nesse conto a profunda solidão do personagem, que passa por um percurso no qual não se reconhece bem, a não ser pelas imagens que se vão descortinando diante de sua consciência, como se as coisas ou os seres que estabeleceriam alguma presença só pudessem ser captados à medida que fossem apreendidos pelo campo visual. Porém essa apreensão é de qualquer forma momentânea, e o efeito de solidão proveniente de certa recusa ou suspeita diante do que depara, se radicaliza na insegurança do personagem incapaz de conhecer qualquer coisa em definitivo, em que tudo é suspeita, a própria humanidade ou materialidade dos objetos e mesmo o poder da linguagem; é a “*l’ère de soupçon*” de Sarraute (apud MARGARIDO, 1962, p. 145) em que “os romancistas *suspeitam* que tudo é falso, a ordem da sociedade em que vivemos, a liberdade, a justiça, o nosso conhecimento psicológico dos seres, o poder da linguagem.”

Vejamos alguns trechos em que podemos apontar expressões da solidão do homem em que o locutor⁴ ao mesmo tempo instrui sua suspeita e sua incapacidade de reconhecer os objetos em totalidade na consciência de seu interlocutor e cria uma estrutura discursiva em que o próprio processo de escritura e de leitura precisa criar suas significações, servindo bem aos postulados

4 A partir daqui serão usados os termos locutor e enunciador para aquele que no conto *Ponto de Fuga* constrói o enunciado e que, junto com o interlocutor ou coenunciador, o TU, cooperam com o processo enunciativo.

de Robbe-Grillet, em que as significações do mundo em redor de nós são apenas parciais, provisórias, mesmo contraditórias e sempre contestadoras, sendo uma pretensão a que a obra de arte não pode mais querer almejar – dar uma ilustração essencialista e racionalista bem à moda do século XIX.

Depois, tu sairias aéreo pisando no cascalho. Como ser aéreo ao pisar com força a terra? Talvez te perguntastes. Mas ao mesmo tempo em que a pergunta nasceria do teu interior, projetada em surpresa num impacto que te faria deter os passos - ao mesmo tempo olharias para além da linha do horizonte, ao mesmo tempo para além da areia seca, da areia molhada, do quebrar das ondas depositando formas vivas e mortas na praia, para o primeiro quebrar de onda, espatifado em espuma debaixo do sol, ou talvez do céu escuro, mas se fosse luz, se houvesse luz, a onda quebraria num tremor, [...] ao mesmo tempo olharias para o ponto de encontro entre o mar e o céu. E seria o além. (ABREU, 2005, p. 51).

Desse trecho podemos destacar que o interlocutor⁵ do enunciado encontra-se

5 Embora o que possuímos no texto seja a voz do enunciador, inferimos a produção de atos ilocutórios e que potencializam ações perlocutórias. Deve-se a isso o que chamamos, neste trabalho, de intercruzamento dos limites do narrativo e do discursivo e, por que não, também do dramático, já que, segundo Ducrot (apud CARDOSO), o sentido de um enunciado consiste numa representação (no sentido do teatro) de sua enunciação, com a diferença de que o leitor precise “atualizar” virtualmente, sendo ele mesmo evocado na constituição dos sentidos desse texto. Nesse sentido, esse texto serve bem à pretensão de Butor de fazer que o tempo da narração coincida com o da leitura.

diante de um caminho a ser percorrido sozinho. Há pouco entendimento desse trajeto e busca-se no horizonte o ponto de chegada, ou, pelo menos, o ponto de fuga, para onde pode convergir o olhar e para onde ainda há alguma possibilidade de apreensão pelo campo visual que leva a constituir o “seu mundo real”. Esse suposto “mundo real” torna-se cada vez menos conhecido e é relativizado, à medida que se avança pelo caminho, pois o horizonte é intercambiável à proporção que surgem novos elementos diante do olhar. A primeira imagem que temos aqui é a do mar e do céu vistos da posição de quem parte de uma estrada de cascalho. E esse TU, que temos nomeado como o interlocutor, e doravante chamaremos também de “consciência interlocutora”⁶, segue aéreo, ao mesmo tempo em que busca, orientado pelo locutor, avançar em seu caminho. Nesse caminho encontra objetos diante dos quais faz necessário adequar-se, pois o ser humano, segundo uma ideia de Sarraute (apud MARGARIDO, 1962, p. 32) “habita um mundo atormentado pelos objetos, e que dele exige um acomodamento, pois a verdade é que o homem é sempre posterior ao objeto.” Esses objetos, além de possuírem significação para o plano do conteúdo, pois eles reafirmam que o homem necessita reconhecer-se num mundo dicotomizado, na visão fenomenológica, pelo par “sujeito-objeto” e isso coloca, no plano textual, a proposta do *Nouveau Roman*, de suprimir o herói e de através da descrição, recusar aos determinismos e pressuposições psicológicos e sociais, próprios do romance tradicional, esses objetos possuem no plano da expres-

são um vínculo importante com a formação da noção de espaço ou mesmo, ao contrário, de uma espacialidade mutável, que se submete à visão do interlocutor. Essa “consciência interlocutora” que não possui nome, é, de alguma forma, manipulada pelo locutor a olhar o objeto sem nenhum *a priori* e a construir sua própria percepção espacial. Podemos dizer que o interlocutor, embora fora do filtro enunciativo, está presente no discurso do locutor. Mas, como esse interlocutor é uma consciência que é orientada por atos ilocutórios, ou seja, atos que produzem um enunciado ao qual se vincula uma certa “força” pelo próprio dizer e que está relacionada à expectativa de uma ação do interlocutor, o que chamamos de atos perlocutórios. Esses atos perlocutórios são algumas vezes reconhecidos no dizer do locutor como algo que o interlocutor tenha executado, mas isso é suspeito, e esta suspeita está desde o início presente no conto, sendo percebida quando o locutor utiliza os verbos no futuro do pretérito. Esse tempo verbal, segundo Maingueneau (1996, p. 34) não possui embreagem temporal, ou seja, mesmo os elementos cronológicos que dariam algum referencial histórico estão em sentido de condicionamento ou de posteridade, sem uma verificabilidade imediata. Não significa, no entanto, que no texto em questão não possuímos embreagem temporal. Ao contrário, a possuímos de tal forma que podemos definir essa narrativa como “discurso”, ou “narrativa discurso” ou mesmo “discurso narrativa”, pois, seguindo os pressupostos de Maingueneau, a narrativa em sentido amplo está no plano não-embreado, ou seja, é um modo de enunciação que se dá dissociada de sua situação de enunciação. O que ocorre é que a instituição literária, tendo

6 Adiante fundamentaremos melhor essa terminologia baseado nos pressupostos teóricos da Análise do Discurso e das discussões formais do *Nouveau Roman*.

enunciador e coenunciador pressupostos, não possui um “eu” e um “tu” imediatos. O discurso, ao contrário, é o plano embreado, que como já dito acima, é a enunciação relacionada a sua instância de enunciação (EU-TU/AQUI/AGORA). Inferimos que estamos em um texto cujos aspectos formais nos levam a classificá-lo como discurso, pois essa embreagem, embora precise ser atualizada ou reconhecida pelo leitor, está presente à medida que o locutor evoca um TU e o orienta ao longo de todo o texto.

Embora o uso do futuro do pretérito dilua de alguma forma o tempo, o embaralhe cronologicamente, ele nos leva a pensar esse texto sob duas perspectivas: sua relação com o plano do conteúdo, que supõe um homem solitário diante de um horizonte a ser alcançado sem qualquer segurança a não ser o que se olha, confirmando, portanto, o que Barthes (1970, p. 92) observa dos romances de Robbet-Grillet, que não são mais como nos romances tradicionais, um todo de hipóstases significativas, mas um mundo onde o homem caminha “sem outro horizonte senão o espetáculo, sem outro poder senão o de seus olhos.”

A outra perspectiva está ligada à construção textual e ao plano da expressão, em que, devido à noção tradicional desse tempo verbal, nos levaria ao âmbito da posterioridade. No entanto, devemos dar uma atenção maior às relações de dependência temporal inscritas nesse texto de Caio Fernando Abreu. Há uma dependência a um momento anterior a essa enunciação, pois o conto inicia da seguinte maneira: “Depois, tu sairias aéreo pisando no cascalho.” Dessa forma, estabelece-se uma relação com os dêiticos temporais que são próprios do plano do discurso e que revela uma estrutura

que comporta as relações de anterioridade e posterioridade tendo como referência o momento da enunciação e não um elemento do enunciado, como seria próprio da narrativa.

É como se a enunciação se desenrolasse diante dos olhos do leitor. Podemos abrir uma discussão acerca disso, questionando de quem se trata esse TU. Seria o leitor, um personagem ao qual o narrador se dirige, seria o narratário a quem o narrador faz suas considerações?

Podemos pensar no leitor no sentido que Maingueneau (1996, p. 34) considera, pois para esse teórico, o leitor é ora o público efetivo de um texto, ora o suporte de estratégias de decifração. Existe, assim, um “leitor invocado” ao qual o texto se dirige explicitamente como a seu destinatário, mas que possui um sentido interno ao texto. Podemos relacioná-lo ao que se chama de narratário, que, como o narrador, é um dos elementos da situação narrativa e se coloca necessariamente no mesmo nível diegético; ou seja, não se confunde *a priori* com o leitor (mesmo virtual), assim como o narrador não se confunde com o autor. Entre o “leitor invocado” e o narratário há apenas uma diferença de nomenclatura, e podemos verificá-lo pelo próprio exemplo de Maingueneau na obra *Pragmática para o Discurso Literário*. Vejamos: “Vede, leitor, que estou no caminho certo e que só caberia a mim fazer-vos aguardar, um ano, dois anos, três anos, pela narrativa dos amores de Jacques...” (MANGUENEAU, 1996, p. 34). Constatamos, logo, que possuímos um nível diegético, ou seja, um espaço-tempo próprio da narrativa, e que essa entidade evocada no texto é abarcada nesse nível, não podendo ser confundido com o leitor real ou modelo (para usarmos os termos de Eco) que em

seu processo de leitura não esperaria os ditos um ano, dois anos ou três. Aquele leitor é uma entidade fictícia por excelência.

O outro leitor que Maingueneau (1996, p. 35) nos apresenta em sua citada obra é o “leitor instruído” e que, de algum modo, podemos relacionar ao TU do conto de nosso escritor gaúcho, pois esse leitor é intimamente ligado ao que chamaríamos, na teoria de Umberto Eco (1997, p. 16–18) de leitor modelo, pois é a instância, segundo o autor francês, que a própria enunciação do texto implica, e que está situado na articulação dos procedimentos e do social.

Contudo, essas indicações ainda não justificam nem fundamentam adequadamente a opção de definir esse TU como uma “consciência interlocutora” ou simplesmente um interlocutor. Ora, percebe-se no texto citado por Maingueneau a presença efetiva do narrador, que é a entidade no texto narrativo que, num plano não-embreado (ou seja, em que o tempo do momento da enunciação não está atualizado no momento da leitura ou que o tempo da enunciação está dissociado do tempo do enunciado), organiza a narrativa de tal modo a evocar as entidades puramente textuais, ou mesmo a ceder a palavra aos personagens, e, esses sim, travam discursos que criam ou atualizam o momento da enunciação, mas com referências aos seus próprios elementos do enunciado, internos à narrativa. Não é o que ocorre no conto em análise, pois não possuímos um narrador que organiza a narrativa e que cede a palavra a algum personagem, e assim, não temos também o narratário. Temos desde o início um enunciador que se dirige ao seu coenunciador, temos um EU, embora talvez puramente textual, mas que se reporta a um TU, a um interlocutor, numa construção

tal em que não se pode deixar de perceber a formação de um plano embreado que se constrói na consciência. É como se o locutor quisesse fazer que seu interlocutor realmente contemplasse aquilo que ele orienta.⁷

A suspeita, a dúvida, o inventário das possibilidades e, sobretudo, esse tempo que inicia com referência à anterioridade e que se desenrola até o final do conto como uma sucessão de tempos a se alcançar, mas de certa forma sempre vividos, permeiam esse trajeto ao “ponto de fuga” e contribuem para a constituição e confirmação de uma “consciência interlocutora” solitária:

Só depois desse primeiro momento, nenhum segundo, nem uma fatia mínima de tempo: um instante ínfimo em sua pequenez, máximo na sua amplitude e incompreensão, porque só o incompreensível é infinito - só depois desse primeiro momento é que te dobrarias para ti mesmo, a palavra latejando na memória, no corpo inteiro, nas mãos contidas, e te perguntarias lúcido - aéreo? Alado, talvez. Pensarias outras palavras, buscando já sonoridades, ressonâncias, ritmos, mas nenhuma delas, por mais lapidada que fosse, seria maior que aquela primeira. Nenhuma. Todo perdido dentro do nascido involuntário dentro de ti

7 Nessa discussão é pertinente fazer uma referência àquilo que Fiorin (2006, p. 56) explica do Enunciador e o do Enunciatário (embora esse último termo não apareça nesse trabalho, pois utilizando as considerações de Maingueneau que na esteira de Culioli, prefere para esse termo, o termo Coenunciador, pois o Enunciatário, sendo um TU, é um EU em potência): “O enunciador e o enunciatário são o autor e o leitor. Não são o autor e o leitor reais, de carne e osso, mas o autor e o leitor implícitos, ou seja, uma imagem do autor e do leitor construída pelo texto.”

caminharias confuso pisando o cascalho. (ABREU, 2005, p. 52).

Esse tempo que, sendo um “instante ínfimo”, é infinito, e garante uma realidade difusa, algumas vezes, até mesmo em suspensão, uma falta de identificação pessoal e com outro, com o homem, que tem como possibilidade única chegar ao “ponto de fuga”. Essa “consciência” manipulada pelo locutor depara com os objetos e, no anseio de identificação com eles, sofre, em última análise, uma despersonalização, que é própria da produção do *Nouveau Roman*. Vejamos o trecho a seguir:

Suspensa a voz num primeiro momento, tu voltarias atrás, desejando ser visto. Mas para teres a certeza de ser visto, terias que ter a certeza de que eras ouvido. A moça não falaria. Nem se movimentaria. Teria, já, descoberto o silêncio como forma mais ampla de comunicação? Estenderias a mão e a tocarias no seio, e a moça ainda não se movia. Afastarias o vestido, as tuas mãos desceriam pelos seios, pelo ventre, as tuas mãos atingiriam o sexo com dedos ávidos, o teu corpo iria se curvando numa antecipação de posse, o corpo da moça começaria a ceder, a pressão de teu corpo sobre o dela se faria mais forte: a moça deitaria de costas na areia, tão leve como se aquilo não fosse um movimento. Tu farias a tua afirmação de homem sobre a entrega dela. Mas os movimentos seriam só teus, vendo um céu talvez escuro, talvez iluminado, uma extensão de praça parecendo imensa vista em perspectiva. E uma estátua carcomida. Assim: teu membro explodiria dentro

dela enquanto olharias fixo e firme para um rosto de pedra branca despidos de feições. (ABREU, 2005, p. 54)

Ao deparar com a moça, uma série de perguntas e suposições é encadeada, de modo a manter uma relação de impessoalidade com esse “elemento-moça”, que, afinal, pode ser tanto uma moça como uma estátua, provavelmente uma estátua. É marcante, neste trecho do conto, uma certa ruptura com a ideia anterior de um caminho desconhecido e a ser descoberto. Algumas linhas antes, esse interlocutor encontra-se diante de uma praça que o toma de espanto:

Mas de repente haveria uma praça. Exatamente assim, como no poema, só que uma praça, no meio do caminho. Inesperada. Suspenderias os passos sem compreender, em desejar compreender - tomado unicamente de espanto, nenhum outro sentimento secundário: o espanto exato de ter encontrado uma praça. Passado o instante da posse - a coisa achada tomando conta de ti por inteiro, tu feito na coisa, tu: a própria coisa -, teu olhar se estenderia manso, procurando pontos de referência, traços em comum com outras praças encontradas em outras situações. Bancos, árvores, canteiros, talvez estátuas, quem sabe um lago-praça. (ABREU, 2005, p. 52)

Após o encontro com a moça, invadido pela imagem, diz-se que o interlocutor era vindo de um caminho conhecido, caminho determinado, definido em pedaços de

pedra, sobre os quais pisava, um caminho de pedras desfeitas, desde a praia até a moça. Destacamos aqui não um caminho real, conhecido, mas que existencialmente se repete e se anula, pois é incerto; vive-se nesse contexto a dialética do ser e do parecer, bem ao gosto dos *nouveaux romanciers*, em que devem ser ponderadas todas as imagens, descritas com precisão; mas a verdade é que a acumulação de dados fornecidos pelo olhar transvia o humano e o ser é submetido pelo parecer.

O ponto de fuga é alcançado e ao mesmo tempo não. É o paradoxo que a modernidade não consegue resolver. Um mundo dividido entre o possível, entre a busca e uma experiência que ainda não pode ser concluída. Se para Compagnon (2003, p. 127) a “ironia é o critério” de um contexto que discute a arte e a narrativa numa tradição moderna sem doutrina nem progresso, sem avaliação, como recusa; só é possível como a moça: “Sem movimentos, uma moça. Sem salvação, uma moça. Sem compreender, uma moça. Uma moça e uma tarde. Quase noite.” (ABREU, 2005, p. 54).

Para Barthes (1955/1970, p. 94), a qualidade da leitura de textos de autores como os *nouveaux romanciers* está ligada à natureza propriamente óptica do material romanesco. Deve-se, portanto, dar aos objetos um privilégio narrativo e somente a coordenação progressiva desses objetos, que desenha, senão a própria intriga, pelo menos o lugar e o momento da intriga. É como se nesses autores devêssemos passar da ordem dos objetos à dos acontecimentos por uma cadeia paciente de reflexos puros, evitando cuidadosamente os escalões de uma consciência moral.

Para concluir, podemos inferir que as constelações de objetos, os tempos aleatórios e a aparente desconstrução narrativa não são expressivas, mas criativas. Nessa inferência aproprio-me de algumas conclusões de Barthes a respeito dos textos de Robbe-Grillet. Assim, esses elementos têm o encargo não de revelar, mas de realizar, antes de eles se produzirem. Não existe nada do que eles vão dar à leitura, eles fazem a intriga, não a revelam: em uma só palavra, são literais.

Vale ressaltar que o *nouveaux romanciers* é apenas um dos grupos com os quais Caio Fernando Abreu dialoga e que ele soube agregar a sua obra os mais diversos modos de escritura, o que o fez ser considerado o “Biógrafo da Emoção” de uma geração que viveu os conflitos e as reavalições das mais diversas ordens nos anos 1970, 80 e 90.

REFERÊNCIAS

- ABREU, C. F. **Caio 3D**: o essencial da década de 1970. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. **Caio 3D**: O essencial da década de 1980. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. **Caio 3D**: O essencial da década de 1990. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- _____. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- CHARTIER, P. **Introduction aux grandes theories du roman**. Paris: Bordas, 1990.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. [trad. Cleonice P. B. Mourão et al.]. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. [trad. Hildegard Feist]. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1999.

_____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, D. **Elementos de lingüística para o texto literário**. [trad. Maria Augusta de Matos; revisão de trad. Marina Appenzeller]. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Pragmática para o discurso literário**. [trad. Marina Appenzeller]. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARGARIDO, A.; PORTELA FILHO, A. **O novo romance**. Lisboa: Editorial, 1962.

NITRINI, S. **Poéticas em confronto**: nove, novena e novo romance. São Paulo: HUCITEC. Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

PERRONE-MOISÉS, L. **O novo romance francês**. São Paulo: Buriti, 1966.

Recebido para publicação em 30 maio 2013.

Aceito para publicação em 20 dez. 2013.