

## O PLURILINGUISMO E OS PROCEDIMENTOS NARRATIVOS COMO ENUNCIÇÃO ILÓGICA

### PLURILINGUIISM AND NARRATIVE PROCEDURES AS ILOGICAL ENUNCIATION

Edson Ribeiro da SILVA<sup>1</sup>

**RESUMO:** Hamburger dedicou grande atenção aos modos de a narrativa literária organizar-se como enunciado. Definiu como ilógica a enunciação que não evidencia seus componentes. A teoria de Bakhtin a respeito da organização de vozes no romance também pode ser aplicada ao conto. Este é plurilinguístico. Para ele, assim como para ela, é preciso que se atente para o modo como a linguagem literária representa a enunciação. No nível do narrador, a representação da enunciação resulta em experimentações complexas com a linguagem, que não fica estagnada em modelos reconhecidos pelo leitor. Lygia Fagundes Telles, no conto “Senhor Diretor”, faz do sistema enunciativo um suporte para a representação de discursos diferentes, em que a memória, o presente e o comentário se alternam, evidenciando modos ilógicos de enunciar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bakhtin. Plurilinguismo. Enunciação. Vozes. Telles.

**ABSTRACT:** Hamburger paid close attention to the ways in which the literary narrative was organized as an enunciate. She had defined as illogical the enunciation that never evidences its components. Bakhtin's theory of the organization of voices in the novel can also be applied to the short-story. This is a plurilinguistic gender. For him, as well as for her, one must pay attention to the way in which literary language represents the enunciation. At the narrator level, the representation of enunciation results in complex experimentations with language, which does not become stagnant in models recognized by the reader. Lygia Fagundes Telles, in the “Senhor Diretor” short-story, makes the enunciative system a support for the representation of different discourses, in which memory, present time and commentary alternate themselves and make evident the illogical resources to narrate.

**KEYWORDS:** Bakhtin. Plurilinguism. Enunciation. Voices. Telles.

#### 1. A narrativa de enunciação ilógica: primeira pessoa e ficção

A teoria de Käte Hamburger já foi motivo para investigações em inúmeros sentidos. Se o fio condutor do seu pensamento, a diferença entre as condições da ficção e da narrativa em primeira pessoa como falso e fingido, entre a intenção de se revelar como invenção e de se esconder essa mesma situação, costuma ser objeto de contestações ou

---

1. Pós-doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Londrina. Professor do Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade (Centro Universitário Campos de Andrade), em Curitiba, Paraná, Brasil. E-mail: edribeiro@uol.com.br. ORCID:0000-0003-1883-5893.

até para que sua teoria seja vista como sem relevância, por outro lado, a atenção dada aos modelos enunciativos merecem uma releitura mais dedicada, pois estão na base para que se expliquem procedimentos estéticos que vão muito além da ultrapassada separação da narração em pessoas verbais. Procedimentos narrativos necessitam ser desmontados para que se possam entender as técnicas de seus criadores. O processo enunciativo dessas técnicas é, nesse sentido, algo que precisa ser compreendido. Assim como teóricos do ponto de vista, como Pouillon ou Lubbock, ou dedicados à categorização dos focos narrativos, como Friedman e Humphrey, poderiam ter acrescentado mais elementos distintivos às suas análises se atentassem mais para as especificidades enunciativas de certas técnicas, pode-se adentrar o processo de construção de certos autores a partir de elementos que os tornam originais quanto ao estabelecimento do *eu*, do *ele* ou do *tu* em seus modos específicos de narrar. Käte Hamburger (1986), em *A lógica da criação literária*, afirma da narrativa em primeira pessoa que ela tem a intenção de se passar por real, ao contrário da ficção, que se mostra como invenção. Assim, a primeira pessoa é um “pseudo-enunciado de realidade”, o que define a condição da narrativa que tenta fazer o leitor crer que se trata de um enunciado cujos referentes são reais, mas que na verdade são criações, tais quais os da ficção.

A diferença entre ser um pseudo-enunciado e ser um enunciado falso é motivo da atenção de Hamburger ao longo de toda a obra referida. Para ela, uma enunciação falsa é aquela em que as pessoas enunciativas, *eu*, *tu*, *ele*, não correspondem ao modo como elas se configuram na linguagem comum, lógica. Na narrativa de ficção, ou épica, ou seja, aquela narrada em terceira pessoa, há uma espécie de desnível entre o autor e o narrador, que faz com que este último assuma uma voz que enuncia, mas sem assumir a condição de sujeito-enunciador. Dessa forma, o narrador em terceira pessoa não se assume como um *eu* que enuncia. Trata-se, portanto, de uma falsa enunciação. Para Hamburger, ser uma enunciação que não corresponde à lógica da linguagem exibe o caráter de invenção do texto ficcional. E essa falta de lógica vai ser acentuada por elementos como o fato de um narrador que observa suas personagens de fora conhecer e revelar os processos internos delas, como pensamentos e sentimentos, ou pelo uso do pretérito perfeito não corresponder, segundo ela, a fatos ocorridos no passado, mas a algo que se passa de imediato diante do leitor. A ficção seria, assim, composta por falsos enunciados. Falsos pela sua ilogicidade.

A narrativa em primeira pessoa, por sua vez, exibe o sujeito-enunciador, o *eu* que assume a enunciação, fazendo com que exista uma obediência à lógica da linguagem. Hamburger insiste em considerar a narrativa em primeira pessoa como formada por enunciados verdadeiros, por assumirem a disposição das pessoas enunciativas tal qual ocorre na linguagem comum, lógica. A possibilidade de o narrador em *eu* falar de uma personagem que corresponde a esse mesmo *eu* torna lógico o fato de o primeiro

conhecer seus processos internos. Da mesma forma, esse narrador em primeira pessoa possui uma localização no espaço, elemento constituinte do processo enunciativo, enquanto o narrador em terceira pessoa não a possui. A narrativa em primeira pessoa estaria, portanto, mais próxima do gênero lírico que da narrativa ficcional, épica. Mas Hamburger estabelece uma diferença, aqui, ao dizer que a narrativa em primeira pessoa quer ser histórica, ter a condição de documento, e não a condição atemporal do gênero lírico. Esse *eu* narrador, que quer ser histórico, localiza-se no tempo.

A teórica alemã encaixa a narrativa em primeira pessoa no que chama de “formas especiais” (HAMBURGER, 1986, p. 211s), ou seja, formas que não se enquadram nos gêneros conforme definidos por Aristóteles. O narrador em primeira pessoa não apenas se localiza no espaço e prefere inserir-se no tempo histórico, como narra fatos que não são reais. Assim, ele não pode ser classificado como lírico, dada a natureza não-real do seu enunciado. Essa natureza de enunciado não-real, embora verdadeiro em termos de estrutura enunciativa, leva Hamburger a falar da narrativa em primeira pessoa como pseudo-enunciado de realidade. Posteriormente, ela chama a mesma forma narrativa de “enunciado de realidade fingido” (HAMBURGER, 1986, p. 225). Ser fingido é uma condição essencial à narrativa em primeira pessoa. Afinal, a ficção, ou seja, a narrativa em terceira pessoa, é falsa. Por suas estruturas enunciativas em que não há um sujeito-enunciador verdadeiro, mas não porque narra fatos não-reais, invenções. Portanto, a ficção é uma falsa enunciação, mesmo se revelando como tal ao leitor, que percebe sua natureza de invenção. Trata-se de uma falsidade que não engana, de enunciado falso. Ao contrário, a narrativa em primeira pessoa é fingida. A sua enunciação é verdadeira, pois estruturalmente organiza os elementos enunciativos de forma lógica. No entanto, a natureza daquilo que enuncia não é verdadeira, é não-real tal qual a da ficção. O fato de o *eu* da narrativa em primeira pessoa não coincidir com seu autor empírico faz com que aquele seja um *eu* que apenas finge ser real. Hamburger insiste na ideia de que o autor quer que seu leitor o confunda com seu narrador em *eu* e creia na veracidade do que é narrado. Embora essa ideia possa ser facilmente contestada, é ela que leva a teórica a chamar de fingido, e não de falso, o enunciado que forma a narrativa em primeira pessoa. Estar fingindo que as identidades entre narrador e autor coincidem, mesmo que os fatos narrados sejam não-reais, é algo que estabelece uma diferença controversa com a ficção. Embora enunciado verdadeiro, a narrativa em primeira pessoa é fingida porque quer enganar. A enunciação fictícia é jogo, ilusão, sonho; a enunciação da primeira pessoa é fingida. A ficção épica, em que a personagem é vista de fora, marca a sua natureza de criação do imaginário. A primeira pessoa prefere uma condição mais ambígua, que finja ser memória mesmo sendo invenção.

A narrativa moderna é pródiga na invenção de procedimentos enunciativos originais, que montam técnicas a partir da disposição das pessoas, dos locais e dos tem-

pos da enunciação. Tornou-se um sintoma de que a relação entre o que Hamburger considera como lógico ou ilógico na configuração enunciativa, ainda que de forma incipiente, pode ser estratégia para a configuração narrativa de obras complexas ou fingidamente simples. É um instrumento para a hermenêutica do narrador quando da consideração da narrativa contemporânea.

Por fim, é curioso que Hamburger, mesmo passando à margem das experimentações que transcendem a diferença entre primeira e terceira pessoas na narrativa contemporânea, tome a narrativa em primeira pessoa fingida, ou seja, aquela que evidentemente não é autobiográfica, mas invenção, como medida para se categorizar a diferença em relação ao que considera como ficção. Afinal, o fato de não se constituírem como autobiografias faz daquilo que ela chama de “formas especiais” algo que se aproxima demais do imaginário para que seja visto como fingimento que quer enganar o leitor.

## **2. A autobiografia como formato para a narrativa em primeira pessoa: uma possibilidade estética**

A origem da narrativa em primeira pessoa remonta à narrativa autobiográfica. No caso, à autobiografia como texto escrito a partir da memória, e que se refere a fatos verdadeiramente reais.

A ideia exposta acima aparece em teóricos da literatura das mais diversas tendências. Uma verdade complexa, pois faz aparecerem obras narrativas em primeira pessoa, que são afinal ficcionais, no sentido de não se referirem a fatos reais, em épocas em que a primeira pessoa, como autobiografia, ainda era uma prática mais difundida. Ainda assim, capaz de gerar confusões. O caso de *O asno de ouro*, de Apuleio, exemplifica essa complexidade. O autor foi vítima de processo criminal porque as autoridades acreditaram na coincidência entre o autor e a personagem que, graças à magia, prática criminosa, tornava-se asno.

A narrativa autobiográfica, como enunciado de realidade, que se refere a fatos reais, foi objeto da cuidadosa atenção de Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico*. O autor insiste na autobiografia como narrativa de fatos reais, que podem ser comprovados como tais, em que a coincidência entre autor, narrador e protagonista como se referindo à mesma pessoa é uma exigência (LEJEUNE, 2014, p. 18). Da mesma forma, quando teóricos da autobiografia se referem às narrativas da vida pessoal, feitas na ágora ou praça pública na Grécia antiga, como formas de estabelecimento de subjetividades, de reconhecimento do *eu* que fala de si, percebe-se que a forma de fazer do enunciador, no caso, o próprio narrador, também a personagem principal, acaba sendo mais um formato vindo das narrativas orais, do âmbito coloquial, que de formas

nascentes de narrativa com intenções estéticas. Essa coincidência entre autor, narrador e protagonista configura a autobiografia ao longo dos séculos. Mesmo quando a cultura cristã torna tal prática pouco apreciada. Quando a autobiografia retorna como possibilidade de fixação de biografias, normalmente de homens reconhecidos, tem-se o surgimento do gênero romance na mesma época. É sintomático que um gênero que tenha origem em narrativas de caráter heroico, normalmente considerado como forma épica moderna, ou epopeia burguesa, logo em seus primórdios tenha manifestado uma atenção decisiva pelas formas narrativas em primeira pessoa. A opção por sair de heróis vistos de fora e poder falar de pessoas comuns, tantas vezes anti-heróis, vistos de dentro, faz com que o romance assimile formas específicas de gêneros não-literários, como a confissão, a carta e o diário. Gêneros em primeira pessoa, que o romance imita e desenvolve, criando técnicas narrativas que podem distanciar o tempo do narrador-personagem do tempo da narrativa, como ocorre na autobiografia, ou aproximá-los, como ocorre no diário. Mikhail Bakhtin considera essa aproximação entre narração (voz do narrador) e narrativa (fatos narrados) uma das conquistas do romance, que faz com que o narrador, aparentemente, perca o domínio sobre aquilo que narra, ao contrário do narrador da epopeia. Gêneros como a carta e o diário, imitados pelo romance, criam uma tentativa de verossimilhança cuja semelhança com o real está, sobretudo, na voz que narra, bem mais que na natureza do narrado (BAKHTIN, 2010, p. 74). Assim, essa semelhança pode ter levado Hamburger a ver nessa voz uma tentativa efetiva de se passar por uma voz que assumisse a coincidência que seria posteriormente apontada por Lejeune na autobiografia. Ela exagera ao ver uma enunciação lógica onde, para o leitor atento, esta é desveladamente ilógica. Fingir ser real assumindo formatos de gêneros não-literários é estratégia para a construção de verossimilhança como convencimento do leitor, sem dúvida. Mas também é estratégia para que o romance se configure como arte complexa, superando os recursos já reconhecidos da autobiografia ou da narrativa épica oral. A própria ficção que assume a forma da autobiografia rompe com suas convenções, como ocorre com *Viagens de Gulliver*, de Swift, e *Moll Flanders*, de Defoe. No primeiro, pela natureza fantástica do narrado; no segundo, pela improbabilidade de alguém confessar publicamente ações que destruiriam sua reputação.

O plurilinguismo, mistura de linguagens, faz com que o romance incorpore os gêneros que formam a linguagem cotidiana. Bakhtin (2010, p. 74) fala dessa incorporação como a base para a constituição da tessitura do romance como dialógica, ou seja:

A originalidade estilística do gênero romanesco está justamente na combinação destas unidades subordinadas, mas relativamente independentes (por vezes até mesmo plurilíngües) na unidade superior do “todo”: o estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de “línguas”. Cada elemento isolado da linguagem do romance é definido direta-

mente por aquela unidade estilística subordinada na qual ele se integra diretamente: o discurso estilisticamente individualizado da personagem, por uma narração familiar do narrador, por uma carta, etc.

Em princípio, essa incorporação de gêneros pode estar representada como conjunto de vozes que compõem a obra. No caso de alguns gêneros, como o diário, a carta, a autobiografia, a confissão, é possível que eles configurem toda a estrutura do romance e, dentro do gênero maior assimilado, apareçam os menores, constitutivos do discurso de cada personagem ou representados em situações em que a representação do discurso garante verossimilhança ao texto, como cenas em que devem aparecer discursos específicos, como o jurídico, o religioso, o médico, seja na voz de personagens ou através da inserção deles pelo narrador. Bakhtin ainda é decisivo ao afirmar que mesmo o monólogo, ou o discurso considerado monológico, não se volta para um único sujeito, mas possui um outro, um enunciatário para quem se dirige. A impossibilidade de a linguagem não se constituir como direcionada a esse outro faz com que Bakhtin veja o dialogismo do romance não apenas como assimilação de vozes que o compõem, mas como voz que se dirige ao outro como leitor. Assim, o leitor passa a ser considerado elemento interno do texto, assim como autor e personagem. Essa relação dá origem ao que Bakhtin (2003, p. 11) chamou de “excedente de visão”, ou seja, a impossibilidade de uma consciência apreender-se como todo. Uma consciência só pode ser completada, vista como unidade, pelo olhar exterior, do outro. Assim como o autor completa a consciência da personagem e sua visão é posterior à existência dela, o leitor vê a obra em um momento posterior. Sua visão é a última, a que garante a completude às duas consciências anteriormente estabelecidas. Complexidade enunciativa: dois enunciadores (autor e narrador) falando para dois enunciatários (o leitor-empírico e uma instância interna, que pode ser personagem).

Essa visão repõe o *tu* como instância interna do texto narrativo. É algo complexo pensar-se esse *tu* como leitor, pois as estratégias enunciativas de cada obra podem jogar com essa relação. A narrativa literária joga, no sentido dado por Iser (1996, p. 23s), e deseja que o leitor reconheça e acate as regras próprias de cada obra, sendo cada leitura uma partida. O *tu* estabelecido por Bakhtin extrapola a condição de enunciatário empírico da voz. E pode aparecer, evidentemente, como elemento do jogo. Existe a possibilidade de que o *tu* fictício, interno, estabeleça uma relação complexa com o *tu* empírico, externo, como acontece em técnicas como o monólogo interior e o solilóquio. E, sobretudo, quando o narrador se dirige para um *tu* ficcional ambíguo, que pode ser entendido ou não como sendo o “leitor-empírico”, mas que internamente pode ser tanto o “leitor-modelo” quanto algum personagem, todos nos sentidos dados por Eco (1994, p. 15s). Forma de o narrador inserir o leitor no texto, na condição de

enunciatório que, em vez de apenas receber o enunciado como pronto, assiste ao ato da enunciação. Esse *tu* ficcional pode assumir condições que, como diria Hamburger, não são lógicas, por não assumirem a estrutura própria da enunciação linguística convencional. Assim como Hamburger faz da ausência de localização do enunciador uma das marcas de ficcionalidade da narrativa em terceira pessoa, é possível que se amplie a sua ideia e se veja como um intensificador dessas marcas de ficcionalidade configurações enunciativas em que, ao contrário da ausência de categorias enunciativas, como as de pessoa, lugar ou tempo, o modo como estas são configuradas ressalta a natureza ficcional, como invenção, daquilo que se narra.

Inúmeras técnicas narrativas exploram essa condição de configurar tais categorias de modo que o resultado estético obtido prime pelo estranhamento. Ou seja, a enunciação e suas categorias, formadas por elementos de natureza diversa, acabam fazendo de técnicas que se propõem criar condições enunciativas incomuns uma forma de a narrativa exacerbar sua natureza fictícia e afastar-se daqueles modelos cristalizados, como a autobiografia, a carta, o diário, a confissão, colocados em princípio como gêneros imitados pelo romance. O que, em princípio, era uma forma de aproximação da narrativa em primeira pessoa e, em geral, do romance, da realidade imediata, através de gêneros que mimetizam o real, acaba por tornar-se o desenvolvimento de técnicas que se afastam de todos os gêneros discursivos reconhecíveis fora da ficção. É o que se percebe nas técnicas criadas pela narrativa moderna que se voltam para uma enunciação monológica. Na verdade, como diria Bakhtin, elas apenas aparentam ser monológicas. Há um *tu* para o qual elas se dirigem. No entanto, esse *tu* não pode ser reduzido ao leitor-empírico, ao enunciário empírico. A condição do monólogo interior, como voz que se volta para o próprio enunciador, dá origem a configurações complexas, como as das técnicas que Humphrey (1976) observa em *O fluxo da consciência*. Tais técnicas, como o fluxo da consciência, o monólogo interior, o solilóquio, assumem a condição de enunciado ao qual o leitor, em sua relação com a personagem ou o narrador, apenas assiste. O mesmo pode ser dito do modo dramático, conforme definido por Friedman em sua categorização (LEITE, 2005, p. 23s). Não há um narrador no sentido de voz que sirva como intermediária entre a voz da personagem e o leitor. O efeito estético perseguido por tais técnicas é a do *showing*, ou seja, assiste-se ao momento de enunciação pelas personagens, mas não se percebe a presença de uma voz que conte posteriormente o que está sendo enunciado. Parece contraditório, mas ouvir um monólogo, nessas técnicas, não se parece ao procedimento de ouvir uma voz que fala, como enunciado voltado para quem enuncia. Técnicas como o fluxo da consciência e o monólogo interior mostram enunciações que ocorrem como processos internos, nas consciências de personagens que não as narram nem as transmitem a outros para que sejam narradas. Tais enunciações, assim, ocorrem como cenas a que o leitor assiste. Tem-se acesso a processos internos, sem que



uma voz, atribuída a um narrador, possa se responsabilizar pela reprodução do que ocorre no nível da consciência da personagem, ou seja, do outro, e estabelecer um tipo de exotopia mais convencional. A ausência dessa instância que narra acentua a natureza dessa narrativa em primeira pessoa como invenção, afinal, ouvir-se o pensamento do outro, sem que alguém assuma a responsabilidade pela exteriorização do que ocorre na consciência, é algo que marca a condição fictícia do texto de modo ainda mais contundente que a narração, por um outro, de processos internos de personagens. O fato de a narrativa em primeira pessoa assumir-se como monólogo interior faz com que ela se afaste da mimetização de gêneros em que era convencional narrar em tal pessoa verbal. Aqueles eram dialógicos, voltados para um outro, e configurados, sobretudo, como enunciado escrito. Um narrador assumir a responsabilidade pela escrita do enunciado faz também com que assuma a inserção de gêneros, até mesmo os monológicos. A evolução do romance faz com que tais técnicas, que mimetizam gêneros escritos, possam dar lugar a outras, que mimetizam a fala oral. Tais procedimentos serão assumidos e exacerbados pelo conto, sobretudo a partir do final do século XIX. Essa condição de cena, em que uma fala oral, normalmente atribuída ao narrador, chega ao leitor através da intervenção de um autor ainda possui, como elementos que a aproximam de uma lógica enunciativa, a estrutura de enunciação semelhante à de situações reais: uma voz é dirigida a um *tu*, normalmente elemento interno da narrativa, como interlocutor ou mero ouvinte, de forma exteriorizada. É o que se percebe, por exemplo, em obras como *Memórias de Lázaro*, de Adonias Filho, em que um narrador-protagonista narra os fatos de sua vida passada diante de uma multidão que vai linchá-lo. A enunciação assume o caráter de cena assistida pelo leitor. Ao contrário dos narradores em primeira pessoa que tentavam parecer verdadeiros, como diria Hamburger, ou que imitavam gêneros escritos para se aproximarem do real imediato, como diria Bakhtin, esse narrador de Adonias Filho fala em voz alta. Não escreve, como narrador, o seu enunciado. A responsabilidade por isso é colocada como sendo do autor-empírico. Aqui, fica evidente a condição exotópica desse tipo de narrador, que depende da figura do autor-empírico para que seu enunciado seja recebido pelo leitor. Para as correntes teóricas que veem o autor-empírico como elemento externo ao texto, caso da diferença entre autor-empírico e autor-modelo, definida por Umberto Eco, essa configuração enunciativa é cena, é mostrar a enunciação como produzida por um narrador que se responsabiliza pela transmissão de sua voz ao *tu* fictício, mas não ao *tu* empírico. A voz do narrador-protagonista de *Memórias de Lázaro*, como narração, chega aos seus enunciatários também fictícios, os moradores da cidade de onde ele fugiu e para a qual regressou. O fato de o leitor ter em mãos um relato escrito faz com que, se a narrativa não for vista como cena assistida, o efeito estético falhe. Quando se atenta para a cena representada, percebe-se uma enunciação lógica: um *eu* enuncia, como fala, para um *tu* também possível, em



uma localização determinada, referindo-se a um tempo da narrativa anterior ao tempo da narração. O leitor constata essa condição de voz possível de ser ouvida. A personagem fala antes de ser morta, de forma que sua narrativa é externalizada pela voz. Seu relato chegou ao leitor, mas antes houve quem a recebesse de forma oral. Da mesma forma, o *tu* a que a voz se destina aparece como ser presente, personagem da narrativa. O *tu* exterior, o leitor-empírico, relaciona-se, assim, com o autor-empírico, também exterior à narrativa, na perspectiva de Eco.

Quando se trata de uma técnica monológica, interna, uma modalidade do que Humphrey categoriza como fluxo da consciência, o leitor também se relaciona com esse autor-empírico, que transformou em texto escrito aquilo que, como cena, não poderia se fazer percebido. Assistir ao pensamento significa não estar apenas diante da personagem, como num palco; significa ter acesso aos processos internos dela, algo que nenhum sentido humano perceberia. Essa condição exacerbada, de quem não apenas assiste, mas penetra em níveis de consciência, faz de tais técnicas um jogo que exige do leitor uma flexibilidade maior para a natureza das regras do jogo. Assistir a processos internos faz com que a figura do narrador também se oculte, para que reste a figura do autor-empírico, como aquele que escreve o que foi produzido na consciência da personagem. Há, sem dúvida, uma intensificação daquela condição de falsidade da enunciação, que Hamburger considerava específica da ficção. Essa relação de dependência do leitor da figura do autor, que redimensiona a figura do narrador como enunciador lógico, está distante daquele modelo de enunciado de realidade fingido. É uma realidade fingida, em uma enunciação impossível, ou falsa, mesmo em primeira pessoa.

### 3. Enunciação como configuração de efeito estético

Teorias fundamentais para a compreensão da linguagem literária tiveram origem em abordagens do gênero romance. É comum que o termo romance resuma em si, nessas teorias, aspectos que são específicos da narrativa literária de ficção em prosa. Ou seja, são comuns ao conto, entre outros gêneros. No entanto, o fato de teóricos como Bakhtin usarem o gênero romance como se especificidades linguísticas, como o dialogismo, ocorressem apenas nele faz com que o estudo do conto nem sempre dê a devida atenção àquilo que o constitui como arte narrativa. É quase como se o conto não assumisse as condições narrativas do romance.

Se, no romance, um nível mais radical de experimentação pode levá-lo a ser definido como ilegível ou como não pertencendo a nenhum gênero literário conhecido, o conto possui uma maior abertura nesse sentido. É conto tudo aquilo que o autor chamar de conto, como já foi dito por autores e críticos.

A possibilidade de um conto continuar sendo conto, mesmo que chegue a níveis de experimentação que subvertam as estruturas narrativas cristalizadas de forma a torná-las poucos reconhecíveis, faz com que ele seja exemplar no sentido daquilo que Bakhtin considera como ruptura da linguagem específica da narrativa romanesca. Bakhtin considera a linguagem do romance como desenvolvida para se adequar a ele. Não é a linguagem coloquial. Nele, a linguagem também é representação, imagem de imagem, como se costuma defini-la. A imagem da linguagem coloquial, no romance, torna-se elaboração; é uma linguagem que, na narrativa tradicional, incorpora formações discursivas que são atreladas à variante padrão. Bakhtin focaliza o rompimento, feito pelo romance, com essas formações típicas de uma elite leitora. O interesse do teórico volta-se para o fato de o romance incorporar gêneros que não são literários e introduzi-los na sua tessitura. Esses gêneros passam a ser incorporados, evidentemente, a partir do prisma da opacidade da linguagem. Mesmo a obra mais realista incorpora gêneros como a carta ou o diálogo espontâneo de modo a recriá-los como linguagem. Bakhtin (2003) ainda focaliza essa opacidade que gêneros que ele define como “primários”, como os orais, assumem na narrativa literária como se eles abarcassem a tessitura do gênero romance inteira. Evidentemente, o romance, como gênero secundário, possui especificidades que o fazem transcender os gêneros primários ou os gêneros escritos não-literários. A narrativa ficcional, de um modo geral, ou a de natureza biográfica desenvolveram especificidades. O romance não se reduz à colagem de gêneros que existem fora dele. Exemplo notável nesse sentido é o uso de técnicas, sobretudo focos narrativos, que foram criados nele, como o solilóquio e o fluxo da consciência. Assim como Hamburger considera os processos internos, a descrição em terceira pessoa de estados internos de personagens, sobretudo pensamentos e sentimentos, como especificidade da narrativa de ficção, é possível que se vejam em certas técnicas elementos que podem se referir à especificidade do gênero romance. E à do conto também.

Essas especificidades se tornam ainda mais evidentes quando se atenta para as técnicas de vanguarda, sobretudo aquelas em primeira pessoa. Bakhtin já falava da incorporação de gêneros pelo romance. Focalizava, além de gêneros orais, aqueles escritos em primeira pessoa, como a carta e o diário. Ele já percebia, nessas técnicas, naqueles focos que imitam condições enunciativas desses gêneros, que há o devido desvio que os torna linguagem romanesca. E ilógica, pode-se acrescentar aqui. Ou seja, essas condições enunciativas, quando colocadas no romance, são representação, imagem da imagem. Bakhtin já estava vendo aí uma especificidade que distinguia o romance, como linguagem, dos gêneros que ele incorpora. Como observa Machado (2003, p. 67):

A narrativa de um episódio cotidiano, numa matéria jornalística, não chega a ser literatura porque está impregnada pelo tom discursivo próprio do discurso jornalístico. A literatura, diferentemente, não pode ser avaliada fora da

correlação entre essas duas esferas, mas sim entendida como um sistema dinâmico e complexo de estilos lingüísticos que opera, inclusive, estilos não-literários. Se, no texto científico, informativo, de análise crítica ou especulação filosófica o autor usa a linguagem de acordo com os padrões da língua culta, na prosa de ficção e no romance isso é impossível. Aqui, a linguagem é usada para exprimir diferentes “personalidades” ou ideogramas que, necessariamente, exprimem diferentes hábitos discursivos.

É o caso oposto ao modo como é visto por Hamburger, para quem a narrativa em primeira pessoa, ao imitar gêneros como a carta e o diário, assimila suas condições enunciativas, o que faz com que sejam enunciações verdadeiras, lógicas. A primeira pessoa seria fingimento, mas não ficção, para ela. Tenta se passar por real, no sentido de que a linguagem não seria imagem (representação) da linguagem não-literária. No entanto, Bakhtin é preciso ao mostrar que a configuração da linguagem romanesca (em primeira pessoa) precisa de condições enunciativas que não são as dos gêneros não-literários em primeira pessoa. A atenção dada pelo teórico à enunciação como matriz para a compreensão do romance lança uma luz poderosa em direção às técnicas narrativas. Afinal, elas são representações de linguagens peculiares a gêneros não-literários; representam, também, como fingimento, suas condições enunciativas. O cruzamento entre o gênero representado e o modo como são fingidamente enunciados pelo narrador origina as técnicas mais inventivas da vanguarda. Elas especificam o que se costuma chamar de modernidade na narrativa literária. Quem está dizendo? Para quem está dizendo? De que forma está dizendo? Qual o suporte usado para transmitir o enunciado? Em que condições temporais e espaciais está dizendo? Não há como se lerem narrativas como *O inominável*, de Beckett, ou *Enquanto agonizo*, de Faulkner, sem que se percebam nelas as respostas às questões acima. Irene Machado observa esse aspecto, propugnado por Bakhtin, da seguinte forma:

Para Bakhtin, a linguagem participa da vida através dos *enunciados* concretos que a realizam. A *enunciação* é a unidade real do discurso comunicativo dotado de uma determinada forma genérica que nos é dada livremente, no uso corrente da língua materna que adquirimos antes mesmos dos estudos teóricos de gramática (MACHADO, 2003, p. 67. Grifos da autora).

As possibilidades de elaboração desse fingimento foram perseguidas pela narrativa moderna, com notórios precursores. O conto também recorria, há muito, a gêneros não-literários. Imita-os para subverte-los. Cervantes, nas *Novelas exemplares*, já dava ao conto formatos enunciativos que não recorrem à narrativa curta oral. Um texto como “Novela do casamento enganoso” assume aquela condição de relato que ocorre no universo da ficção; na vida real, o fato ali narrado seria motivo para vergonha, algo a ser evitado pelo protagonista. Ele conta a sua narrativa dentro daquela

empreendida pelo narrador principal, que ainda é épico. Modernamente, o autor poderia ter optado por uma forma monológica. Já a “Novela e colóquio que houve entre Cipião e Berganza” reproduz um diálogo sem a intervenção de um narrador. Por isso, a ideia de acumular, no título, que o conto é novela e colóquio, ao mesmo tempo, pois o formato geraria então um estranhamento ambíguo para seu leitor. O conto ainda esperaria por experimentações complexas no romance para dar a si possibilidades de representação da linguagem que fugissem do modelo da narrativa de fora. O romance representara a autobiografia, a carta, o diário, o relato de viagem, entre outros gêneros. O conto assimilava gêneros mais curtos, como a carta, quando pretendia fazer um uso da primeira pessoa que assumisse uma configuração enunciativa lógica: um *eu* fala para um *tu* fazendo uso de um gênero reconhecível. É o caso, por exemplo, de “Vanka”, de Tchekhov, conto em que um menino escreve uma carta para o avô, pedindo que o busque da casa onde o havia empregado como aprendiz. A primeira pessoa, enunciada por um narrador-protagonista menino, assume as configurações do gênero naquela condição apontada por Bakhtin: uma linguagem que é padrão da narrativa de ficção; não é uma cópia da linguagem de um menino de nove anos. No entanto, há contos como “Berenice”, de Poe, em que um narrador em primeira pessoa conta um caso assustador ocorrido com a irmã. Nele, não há uma configuração enunciativa que justifique por que o narrador-protagonista conte a sua história, já que não se trata de autobiografia. A narrativa é curta para assumir o formato de relato de uma vida; narra um caso específico. Assim, a configuração enunciativa do conto não busca aquela lógica de que falava Hamburger. Não se finge narrar em condições que o leitor reconheça como próprias de um gênero não-literário, como a confissão ou o depoimento, em que seria convencional um relato em forma de desabafo.

Essa primeira pessoa que narra, sem adotar a configuração de um gênero que dela faça uso, mesmo fazendo a adaptação ao modo padronizado de narrar, como dizia Bakhtin, passa a ser largamente usado pelo conto. Está, por exemplo, em “Missa do galo”, de Machado de Assis. Já não se espera do leitor que ele faça as perguntas sobre o modo como o narrador enuncia. Dentro da encenação que configura tal conto, não há elementos que explicitem como, quando, onde, de que forma ou por qual motivo o narrador-protagonista enuncia. É ficção, ou seja, uma nova forma de se estabelecer um procedimento de linguagem como sendo narrativa literária. Se Bakhtin afirmava que a linguagem usada pela narrativa literária não imitava a coloquial, aqui são as condições de enunciação do texto que não se parecem com as da vida real. O “contexto vivencial”, como se tem chamado, é ilógico pela ausência. Ou seja: “É esse último contexto que dá origem ao *tom*, à singularidade da situação dialógica. O *tom* não existe fora da enunciação e só pode ser definido segundo a atitude do falante com respeito à pessoa do interlocutor” (MACHADO, 2003, p. 69. Grifos da autora).

A liberdade dada à narrativa em primeira pessoa faz com que ela passe da condição de relato narrado para a de cena. Personagens pensam e o leitor lê seus pensamentos. Ou melhor, assistindo-lhes. Não há um narrador que se justifique como responsável pela escritura. Personagens deixam de *narrar* em primeira pessoa para *serem narrados* em primeira pessoa por um narrador que não se mostra. Tal como era possível, na novela de Cervantes, assistir a uma conversa sem a intervenção de um narrador, técnicas como o fluxo da consciência mostram o pensamento, como cena. É um passo complexo para o conto. Certamente, começado de modo mais tímido do que ocorreu com o romance. Seria preciso esperar pela difusão do conto de atmosfera para que o pensamento de uma personagem ou um relato monológico pudessem ser, por si mesmos, enredos. Se esse enfraquecimento do enredo costuma ser creditado a Tchekhov e tem em Katherine Mansfield o nome mais recorrente no século XX, ele chega a radicalidades que não lembram em nada aquela logicidade que Hamburger enxergava na narrativa em primeira pessoa. Há contos monológicos como “O relógio do hospital”, de Graciliano Ramos, em que o enredo se resume aos pensamentos perturbados de um doente numa cama de hospital, imóvel, sem ter a quem narrar nem por que fazê-lo. Outra possibilidade técnica bastante difundida é a que faz o percurso contrário ao anterior. Uma primeira pessoa sai do interior da consciência, da condição de cena assistida, e se torna um narrador que se assume como tal, de modo que a narrativa se parece com o ensaio. O texto se compõe de comentários e a voz se detém mais em reflexões que em relatos. Mas há um *eu* falando de si. Falando como? Apenas como literatura. Ou seja, é conto porque é definido como tal. Exemplar nesse sentido seria “A quinta história”, de Clarice Lispector. Nele, a narradora feminina, sem nome ou localização enunciativa, comenta sobre um fato rotineiro: matar baratas. Seriam contos de atmosfera não apenas pelo enfraquecimento do enredo como relato, mas pelo desenvolvimento de técnicas narrativas que fazem da opacidade da linguagem o elemento sobre o qual repousa o efeito estético. Assim, o conto configurar-se como monólogo, carta, confissão, relato oral, diálogo, entre outras possibilidades, acaba por estender o âmbito da experimentação. Não há como se entender a obra literária ou se falar sobre ela sem se atentar para a enunciação, seja no plano real, como atribuição do autor, seja no plano da representação, como atribuição do narrador. Mostrar os conflitos das personagens através da representação de suas linguagens é uma estratégia produtiva. Sabe-se quem elas são porque seus discursos também são ações. A possibilidade de o discurso, por si mesmo, ser ação faz com que o conto de atmosfera ganhe força dramática.

#### 4. “Senhor Diretor”: a apropriação de gêneros não-literários e a enunciação como configuradora

A experimentação feita a partir dos discursos das personagens, juntamente com as configurações dos elementos que constituem a enunciação, sobretudo no nível do narrador, chega a resultados esteticamente dramáticos. Ao mesmo tempo que exigem do autor domínio de técnicas que, muitas vezes, ele mesmo desenvolveu. No Brasil, essa ânsia por experimentação com os focos narrativos atinge mesmo épocas mais recentes. A segunda metade do século XX é um momento significativo em que as técnicas de vanguarda europeias tornam-se base para configurações complexas do foco narrativo e da temporalidade.

Entre outros nomes, também se destaca o de Lygia Fagundes Telles. A autora paulista tem escrito contos e romances ao longo de uma extensa carreira literária. Portanto, passou por modos diversos de se produzir a opacidade da linguagem artística. Uma atenção que se volta tanto para técnicas monológicas como para modos parodísticos de narrar. O conto “Pomba enamorada ou uma história de amor” assume o discurso típico de uma classe média baixa em expansão nas grandes cidades quando de sua publicação; um universo atrelado ao *kitsch*, que a autora parodia em uma terceira pessoa que lembra as narrativas radiofônicas. Em “Senhor Diretor”, existe uma oscilação entre representar o monólogo ou assimilar a configuração de um gênero não-literário, no caso, a carta. No conto de Lygia, não se trata de carta-pessoal, mas de carta-do-leitor, a um desconhecido, um diretor de jornal. Ou seja, para ser publicada. Um gênero que exige algum distanciamento e objetividade. E respeito à privacidade.

A autora poderia ter dado à sua narradora-protagonista a voz exteriorizada de quem escreve uma carta ou a voz interna das técnicas monológicas. A voz narrativa resultaria uniforme. Uma configuração que teria respostas para todos os elementos que compõem a enunciação, se fosse de uma carta, mesmo ficcional. Ou a falta dessas respostas em qualquer enunciação que não fosse a da narrativa de ficção, se optasse pelo monólogo interior ou pelo fluxo da consciência. No entanto, a autora optou por fragmentar a narração. Não se sabe se há a fala da protagonista dentro da voz do narrador, ou se dois narradores. Há duas vozes que narram: a de um narrador em terceira pessoa, que narra de fora mas que faz largo uso de técnicas de representação da consciência, como o discurso indireto livre; e a voz da protagonista, que pensa a carta que escreveria:

Desviou o olhar severo para a capa da revista com o jovem casal de biquíni amarelo, ela na frente, ele atrás, enlaçando-a na altura dos seios nus, amassados sob os braços peludos. Estavam molhados com se tivessem saído juntos de uma ducha. Sérios. Por que todas essas fotos obscenas tinham esse ar agressivo? Emendados feito animais. (TELLES, 1998, p. 15).

As duas vozes ocorrem enquanto a personagem caminha pelas ruas de São Paulo, entra em um cinema, olha ao redor. Solitária, já envelhecendo, ex-professora, moralista, de família tradicional. Um perfil conservador:

Senhor Diretor: antes e acima de tudo quero me apresentar, professora aposentada que sou, paulista, solteira. Um momento, solteira, não, imagine, por que declinar meu estado civil? Basta isto, uma professora paulista que tomou a liberdade de lhe escrever porque a ninguém mais lhe ocorre expor sua revolta, mais do que revolta, seu horror diante desse espetáculo que a nossa pobre cidade nos obriga a presenciar desde o instante em que se põe o pé na rua. (TELLES, 1998, p. 16).

Mas, sobretudo, virgem. Maria Emília, a protagonista, é uma personagem de configuração freudiana, no sentido do recalque que se manifesta como condenação ao que intimamente ou inconscientemente se deseja:

Virgem, Senhor Diretor. Que sei eu desse desejo que ferve desde a Bíblia, todos conhecendo e gerando e conhecendo e gerando, homens, plantas, bichos. Mamãe tinha medo do sexo, herdei esse medo – não foi dela que herdei? Aquelas moças lá do movimento feminista, tão desreprimidas, tão soltas, será que são assim mesmo ou representam? Nenhum pudor, falam de tudo. Fazem tudo. (TELLES, 1998, p. 26).

Assume uma atitude moralizante e conservadora sobretudo no que se refere ao comportamento sexual:

E brilhosos, escorrendo uma água oleosa, desde Sodoma e Gomorra os óleos e unguentos perfumados fazendo parte das orgias. Até a manteiga, imagine, a inocente manteiga. Audácia da Mariana em contar o episódio da manteiga, aquela indecência que viu num cinema em Paris. E se sacudindo de rir, foi tão engraçado, Mimi, ele dançando o tango de calças abaixadas, tão cômico! E confessou que viu o filme duas vezes para entender melhor aquele pedaço, a debilóide. É o cúmulo. (TELLES, 1998, p. 15).

Como professora, há algum tempo em relação ao momento em que elabora a carta e tem seu périplo narrado, já enxergava abusos nas atitudes de suas alunas adolescentes:

Esse arfar espumante como o rio daquelas meninas, aquelas minhas alunas que eram como um rio, tentou detê-lo com sua voz rouca, com seus vincos e o rio transbordou inundando tudo, camas, casas, ruas... E se o normal for o sexo contente da moça (TELLES, 1998, p. 26).



A memória serve como autobiografia, conta a formação de uma personalidade, como definia Lejeune (2014, p. 16). O passado aparece na voz de uma narradora em terceira pessoa, que faz com que as lembranças sejam assistidas sem a anuência de quem está elaborando uma carta para falar de si. O agora, na primeira pessoa ilógica que é configurada como voz interior, pensamento, censura o modo como a mídia comercializa o sexo, em revistas e filmes, sobretudo; sua argumentação moralizante se volta contra o público, sobretudo os jovens, que consomem tais mídias. Era para questioná-las que ela pensa em uma carta:

Televisão é outro foco de imoralidade. Anúncios mais sujos, uma afronta. Hoje mesmo escreveria uma carta ao Jornal da Tarde, carta vazada em termos educados. Suspirou. Ainda há pessoas educadas mas que também (a fisionomia endureceu) podem ficar coléricas. (TELLES, 1998, p. 16).

No entanto, a carta acaba por tornar-se um conjunto de experiências pessoais da personagem com o sexo, sempre reprimido, mas que assume a condição de obsessão. É por isso que ela vê formatos fálicos em objetos, sente esperma nas poltronas do cinema ou questiona a liberdade sexual da melhor amiga, que na verdade inveja. O texto em primeira pessoa, como carta, passa de uma situação de formalidade, de obediência às convenções do gênero, mesmo sendo apenas projeto, monólogo interior, para uma situação de fala incontida, de desabafo, que foge às exigências de objetividade e de pudor. Assim:

Mas sou sozinha e, às vezes, a solidão. Mas fico vigilante (aprumou-se, levantou a cabeça) para não acontecer comigo o que aconteceu com a Mariana, tão fina, tão prendada. Família tradicional, de um dos melhores troncos paulistas, olha aí a Mariana. *Viagem jóia. Fiz compras lindas mas está na hora de voltar porque minha calça já perdeu o vinco*, escreveu no cartão que me mandou de Manaus. (TELLES, 1998, p. 16).

A narrativa, na verdade, conjunto de comentários ilustrados com experiências pessoais, é entremeada pela narrativa em terceira pessoa, na verdade, tão atrelada aos processos internos da personagem que torna difícil perceber, ao leitor desatento, a todo momento, a mudança na voz que narra. Assim:

*O Nordeste passa por uma forte estiagem que já destruiu mais de 90% da produção agrícola, ao passo que a Amazônia sofre o flagelo das cheias com a chegada das chuvas* – leu Maria Emília. Desespero na escassez. Desespero no excesso. Não tive ninguém, mas Mariana exorbitou: três maridos sem falar nos amantes. Rim quente. Se ela pudesse fazer uma plástica ainda ia continuar, mas Doutor Braga foi positivo, Se a senhora se opera, fica na mesa que seu coração não agüenta, está me compreendendo? Compreendeu. (TELLES, 1998, p. 19. Grifos da autora).

Esse narrador de fora consegue ver o conflito de Maria Emília, mas prefere mostrá-lo, em vez de tecer comentários a respeito. Ele vê até o que ela não enxerga ou reprime. Visão exotópica, ou excedente de visão, que faz da terceira pessoa a voz que completa e ironiza a da protagonista. Assim, as ações da personagem, como caminhar, olhar capas de revistas, são observadas de fora. Os comentários da personagem acerca das suas próprias ações e seus julgamentos de natureza moralizante aparecem como trechos de uma carta elaborada mentalmente. Ou seja, vistos de dentro. Mas o narrador de fora prefere que essa primeira pessoa flua, sem transições. Por isso, a voz da personagem assume a condição de voz de uma outra narradora. Assim:

Desviou o olhar severo para a capa da revista com o jovem casal de biquíni amarelo, ela na frente, ele atrás, enlaçando-a na altura dos seios nus, amassados sob os braços peludos. Estavam molhados com se tivessem saído juntos de uma ducha. Sérios. Por que todas essas fotos obscenas tinham esse ar agressivo? Emendados feito animais. (TELLES, 1998, p. 15).

Visão mais exterior, essa voz que conta de fora e se distancia no tempo e no espaço desmascara a protagonista, para depois expor, como discurso indireto livre, as lembranças desta, para que o comentário, finalmente, apareça na voz de uma narradora-protagonista, como cena. Enquanto a personagem observa atitudes que condena, ela vai adentrando e expondo ao leitor seu conflito freudiano: ansiar pelo sexo mas reprimi-lo como algo condenável. A mãe fora exemplo dessa conduta, o que faz do conto uma reflexão sobre a situação da mulher. O discurso feminino conservador seria o da professora, que declama um modelo canônico de poesia, um discurso pretensamente neutro, para calar o sentido sobre sexo:

Quarenta anos de casamento sem prazer: um agulheiro calado. Mas já estou enveredando por outros caminhos, que difícil, meus Céus, dizer exatamente o que se deseja dizer, tanta coisa vem pelo meio. *A Forma, fria e espessa, é um sepulcro de neve... E a Palavra pesada abafa a Idéia leve* – escreveu Olavo Bilac, na *Inania Verba*. Meu poeta predileto, Senhor Diretor, sempre gostei de poesia. Até declamava. (TELLES, 1998, p. 22. Grifos da autora).

Dessa forma, adentrar a dor interna é algo mostrado pela fragmentação do discurso que é representado como gênero, ou seja, a carta. A impropriedade desse discurso, em primeira pessoa, assume a condição de cena. É um narrar ilógico, se pensarmos na constituição da enunciação. Mostrar que a personagem está desnorteada, através da impropriedade genérica, de sua fala em primeira pessoa, acentua a natureza do conflito; o leitor passa a ver os efeitos, como representação da linguagem, de uma situação dolorosa. Um mesmo período pode conter mudança brusca de pessoa narrativa:

A lágrima contornou-lhe a boca, limpou a boca, como fui me comover desse jeito? Feito uma velha tonta, espera, eu estava querendo dizer que a nossa cidade, Senhor Diretor, que esta pobre cidade – que é que tem mesmo esta pobre cidade? Acabei falando em outras pessoas, em mim, espera, vamos começar de novo, sim, a carta. Senhor Diretor: antes e acima de tudo. Antes e acima de tudo, Senhor Diretor. Senhor Diretor: Senhor Diretor: (TELLES, 1998, p. 29).

“Falar em outras pessoas” é expressão metalinguística, que evidencia a construção do próprio texto. São também pessoas narrativas. Tal final, com dois pontos, mostra uma situação de silenciamento da voz da protagonista. E de não se ter o que falar, graças ao desespero. O fato de existir uma voz em terceira pessoa, em meio à sua voz, contando as ações da protagonista, assume uma condição de ironia. Narra-se como se aquela dor que desnorteia a personagem não tocasse o narrador exterior. Ele pode continuar contando o que ela faz, como se desmascarasse o desejo refreado da personagem; como se dissesse ao leitor que aquele moralismo explicitado nas palavras dirigidas ao diretor do jornal não passasse de máscara. A mudança de pessoa também se torna mudança de gênero imitado. Existe dúvida, quando a personagem passa das convenções da carta-do-leitor para as da confissão:

Esse arfar espumante como o rio daquelas meninas, aquelas minhas alunas que eram como um rio, tentou detê-lo com sua voz rouca, com seus vincos e o rio transbordou inundando tudo, camas, casas, ruas... E se o normal for o sexo contente da moça suspirando aí nessa poltrona – pois não seria para isso mesmo que foi feito? Virgem, Senhor Diretor. Que sei eu desse desejo que ferve desde a Bíblia, todos conhecendo e gerando e conhecendo e gerando, homens, plantas, bichos. Mamãe tinha medo do sexo, herdei esse medo – não foi dela que herdei? Aquelas moças lá do movimento feminista, tão desreprimidas, tão soltas, será que são assim mesmo ou representam? Nenhum pudor, falam de tudo. Fazem tudo. (TELLES, 1998, p. 26).

Trata-se, sem dúvida, de uma forma de a própria narrativa, como conto, mostrar o alcance dessas configurações enunciativas. Focos em terceira pessoa, que olham as personagens de fora, podem ser vistos como objetivos; aquela mesma objetividade que falta à carta projetada. Como pseudo-enunciado de realidade, a primeira pessoa fictícia supera essa objetividade, não apenas narrando através da imitação de gêneros subjetivos, mas configurando o discurso do narrador de modo a mostrar mais que do que comentar as situações vivenciadas por personagens. Em “Senhor Diretor”, essa primeira pessoa não finge ser real, não quer enganar; ela se desvela como invenção literária, até mesmo pela ilogicidade de sua enunciação. Uma primeira pessoa que é, no modo ilógico como a narrativa literária representa sua voz, um modo de se mostrarem suas contradições, de se atentar para a individualidade daquele que é objeto

da narrativa. Deixar que ele se mostre através da configuração de seu discurso resulta em técnica produtiva; ela pode render mais que a descrição, como sumário, dessa personalidade. Ou que a rememoração autobiográfica, como memória. Os gêneros não são somente imitados. A imitação, técnica tão valorizada pelo realismo, torna-se reconfiguração de gêneros não-literários. Realocar aqueles elementos que constituem a enunciação possibilita ao autor a liberdade de suplantar aquela linguagem reconhecível de que falava Bakhtin. Aqui, o salto dos gêneros que convencionalmente representam a memória para formas ilógicas de a representar mostra que se assumem modos ilógicos de enunciar. O salto do reconhecível para o ilogismo liberta a literatura de ser imitação e a faz desvelar-se como linguagem. A opacidade é fator que instiga o leitor a buscar reconhecer os procedimentos estéticos desenvolvidos ou criados pelo autor. A leitura de narrativas, como o conto, como jogo, intensifica-se. Lygia faz desse jogo um elemento a ser perseguido por seu leitor; reconhecê-lo é condição para a fruição não ingênua do que é complexo por si. Por isso, o conto é metalinguístico. Mais que isso: é metaenunciativo. Mostra-se como enunciação ilógica. Um ilogismo que tem levado a literatura como tal a experimentar possibilidades de constituição de modos de enunciação.

## Referências

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 6ª ed., São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot. P. Malnic. 2ª ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- HUMPHREY, R. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- ISER, W. "O jogo". In: ROCHA, João C. C. (org.) *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria G. Noronha. Tradução de Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. 10ª ed., São Paulo: Editora Ática 2005.
- MACHADO, I. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAFESP, 1995.
- TELLES, L. F. *Seminário dos ratos*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1998.