

ATOS DE FINGIR, ENUNCIÇÃO LITERÁRIA E FORMA DE ESCRITA: APROXIMAÇÕES TEÓRICAS PARA A LEITURA DO ROMANCE A TRADUTORA, DE CRISTOVÃO TEZZA

Vinícius Lourenço Linhares (IFMG / PUC-Minas)¹

Resumo: Este trabalho pretende aproximar três categorias analíticas para a leitura de textos literários de modo que sejam consideradas como ferramentas operacionais para um trabalho interpretativo do texto literário. Tais categorias são: a forma de escrita (CANDIDO, 2006, 2011), a enunciação literária (PAULINO; WALTY, 2005) e os atos de fingir (ISER, 2002). Feita essa aproximação teórica, e dados os limites estruturais deste artigo, passarei a uma breve leitura interpretativa de uma cena recortada do romance *A tradutora*, de Cristovão Tezza, focalizando exatamente seu processo de composição à luz das categorias analíticas colocadas em diálogo neste estudo.

Palavras-chave: Antonio Candido; atos de fingir; enunciação literária; forma de escrita.

¹ Doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Minas com pesquisa que investiga estilo e relações de poder em dois romances brasileiros contemporâneos. Docente do IFMG em cursos técnicos e superiores. Contato: vini1460@yahoo.com.br.

Introdução

O pós-guerra de 1945, quando o mundo percebia a recente barbárie promovida por uma grande guerra de escala global, impulsionou as principais nações que emergiram do conflito gerado pela Segunda Guerra Mundial a uma tentativa de firmar novos alicerces para o mundo que, mais uma vez, encontrava-se destruído. No intuito de sedimentar esses alicerces, a publicação da Declaração Universal dos Direitos Humanos surgia como uma tentativa de firmar a paz, a democracia e fortalecer os direitos humanos entre nações.

Em 1988, passados quarenta anos da publicação da Declaração Universal dos Direitos Humanos, Antonio Candido publica *O direito à Literatura*, talvez um de seus textos mais conhecidos. E hoje, às portas dos setenta anos da promulgação da Declaração Universal dos Direitos Humanos², e passados 30 anos do famoso ensaio de Candido, bem como trinta anos da promulgação de nossa Constituição Federal de 1988, dado o contexto social, político, econômico e cultural atual no Brasil e no mundo, é preciso reiterar fortemente a brilhante defesa promovida por Candido relativamente à Literatura como um direito básico e essencial à nossa humanização.

Neste ano de 2018 teríamos muito a comemorar: afinal, após 21 anos de ditadura civil-militar, completam-se 30 anos da “redemocratização brasileira” expressos no maior documento jurídico do país: a Constituição Federal de 1988. Como a “redemocratização brasileira” foi feita por cima e sem povo (CHAUI, 2001; SOUZA, 2017), nada menos surpreendente do que o golpe de 2016 (mais um) perpetrado contra quatro governos consecutivos de cunho levemente progressista, Lula e Dilma, ambos do Partido dos Trabalhadores - PT. Não bastasse esse golpe, há agravantes que o singularizam: a ala reacionária do país – todos aqueles que escorcham o trabalhador brasileiro diariamente para a manutenção de privilégios – destituíram a primeira mulher eleita presidenta no Brasil. E essa primeira mulher eleita presidenta do Brasil, seguindo estritamente as regras do jogo democrático burguês, não somente foi despojada do cargo para o qual fora legitimamente eleita, como também, por aviltantes investidas misóginas, fora vilipendiada, ofendida e profundamente agredida em sua dignidade de pessoa humana e, claro, de mulher.³

Toda essa situação – marcadamente violenta, autoritária e frequentemente fascista – encontra-se muito bem desenvolvida por Jessé Souza: sociólogo brasileiro que há mais de 20 vem desenvolvendo pesquisas envolvendo as classes sociais no Brasil: sua gênese e possíveis implicações no momento atual. Souza (2017), no seu arguto *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*, argumenta que, ao contrário da tese de que teríamos herdado o patrimonialismo maldito do Estado Português, é preciso que encaremos o fato de que 350 anos de escravidão marcaram e marcam nossas

² Em 10 de dezembro de 1948, a Assembleia Geral das Nações Unidas, reunida no *Palais de Chaillot*, em Paris, chancelou o referido documento a ser adotado pelas nações como parâmetro para o exercício da cidadania, bem como a dignidade da pessoa humana.

³ Quem não se lembra do vergonhoso adesivo com a foto de Dilma Rousseff de pernas abertas, claramente fazendo apologia ao estupro, colado nos tanques de muitos carros em suposto “protesto” contra o aumento da gasolina? Depois do golpe, o valor da gasolina praticamente dobrou. E nenhum adesivo com o atual ocupante da Presidência da República andou circulando em carro algum...

relações sociais quotidianamente. Por isso mesmo, argumentando que a escravidão é nosso berço, Souza (2017) afirma que:

No Brasil, desde o ano zero, a instituição que englobava todas as outras era a escravidão, que não existia em Portugal, a não ser de modo muito tópico e passageiro. Nossa forma de família, de economia, de política e de justiça foi toda baseada na escravidão (SOUZA, 2017, p. 40).

Não à toa, em seu estudo sobre a sociedade brasileira, o psicanalista Contardo Calligaris afirma que “todas as relações de poder no Brasil são absolutamente habitadas pelo fantasma da escravidão” (CALLIGARIS, 2018, s/p). Cientes, portanto, de nossa filogênese escravocrata e diante de todo esse processo de golpe meticulosamente orquestrado contra a nossa jovem e débil democracia, as constantes investidas do capital financeiro transnacionalmente organizado e encarnado em grandes bancos, indústrias farmacêuticas, alimentícias, siderúrgicas, petroleiras, oligopólios midiáticos, conglomerados cibernéticos, poderes do Estado devidamente aparelhados em defesa de uma minoria abastada entre outros abutres promotores da pobreza em escala global e a persistente precarização dos trabalhadores, trabalhadoras e trabalhadorxs do Brasil e de outras nações, é preciso, mais que nunca, de nosso lugar de fala como pesquisadores(as/xs) professores, professoras e professorxs de Literatura, fazermos coro à brilhante defesa de nosso crítico maior, o professor Antonio Candido, ao alçar a Literatura à condição de um direito humano inalienável. Ou, nas palavras do próprio professor, a Literatura encontra-se na categoria de “bens incompressíveis, isto é, os que não podem ser negados a ninguém.” (CANDIDO, 2011, p. 173).

Outra ponta dessa discussão se volta para o espaço da escola, o qual, à semelhança de nossa dilapidada democracia, também vem sendo arruinado por um segmento conservador e reacionário da sociedade sob o argumento de que é necessário haver uma escola sem partido. Argumento débil, cínico e desonesto que se apresenta sob o manto das supostas neutralidade e imparcialidade (é o que chamo de cinismo gentil e, mais à frente, será analisado na cena recortada do romance *A tradutora*) no exercício docente como se existisse ação humana destituída de valores, visões de mundo, ideologias e, mais que isso, como se o sintagma “escola sem partido”, ele mesmo, não estivesse calcado em valores, ideologias e parcialidades e que, por isso mesmo, tal sintagma – uma espécie de grito de guerra – traduz com perfeição o monologismo e o projeto de silenciamento contra aqueles que ousam questionar toda sorte de injustiça que, diariamente, estrutura nossa sociedade em sua brutal organização escravocrata.

Nesse sentido, mais que nunca, faz-se necessário ler o texto literário. Sobretudo lê-lo, em sala, com nossos alunos, fornecendo a eles instrumental teórico, seja da linguística e/ou da literatura, de modo que ele se torne um leitor crítico. E aqui chamo de leitor crítico aquele leitor que, munido de algumas ferramentas de leitura, seja capaz, minimamente, de compreender os textos que lê como construções que de um lado acionam recursos próprios da língua para sua composição e, de outro, (re)criam realidades pondo em cena diversas perspectivas: de questionamentos, de relativizações, de concordâncias, entre outras. E, tão importante

quanto ler o texto literário, igualmente importa saber de que ferramentas teórico-metodológicas podemos nos valer nessa empreitada.

Por isso mesmo, mais importante do que recuperar os temas tratados nas produções literárias, é perceber o modo como esses temas são trabalhados no/pelo texto literário considerando, para tanto, sua enunciação literária. Não sem razão, Candido (2011) afirma que

[...] em literatura uma mensagem ética, política, religiosa ou mais geralmente social só tem eficiência quando for reduzida a estrutura literária, a *forma ordenadora*. Tais mensagens são válidas como quaisquer outras, e não podem ser proscritas; mas a *sua validade depende da forma que lhes dá existência como um certo tipo de objeto*. (CANDIDO, 2011, p. 181, grifos acrescentados).

Nesse sentido, o intuito deste trabalho é aproximar três categorias analíticas para a leitura de textos literários de modo que sejam consideradas como ferramentas operacionais por meio das quais se possa proceder a um trabalho interpretativo do texto literário. Tais categorias são: a forma de escrita (CANDIDO, 2006, 2011), a enunciação literária (PAULINO; WALTY, 2005) e os atos de fingir (ISER, 2002). Feita essa aproximação teórica, e dados os limites estruturais deste artigo, passarei a uma breve leitura interpretativa de uma cena recortada do romance *A tradutora*, de Cristovão Tezza, focalizando exatamente seu processo de composição à luz das categorias teóricas colocadas em diálogo neste estudo.

O fazer crítico de Antonio Candido

Em *Literatura e sociedade*, no capítulo “Literatura e sociologia”, Antonio Candido (2006) defende a tese segundo a qual o elemento social selecionado pelo autor para a composição de sua obra e a forma dada à obra em sua feitura são dois aspectos que se encontram indissolivelmente interpenetrados na economia global da obra. Essa asserção do crítico é uma resposta à crítica literária vigente relativamente ao tratamento dado ao texto literário. Candido (2006) alude a duas correntes críticas vigentes até então: uma que atomiza a forma do texto literário, numa postura autocentrada e pouco, ou nada aberta ao social, e outra postura, exatamente contrária à primeira, que “se abre” demais à dimensão extratextual, negligenciado, portanto, a forma de escrita que torna o texto literário um objeto estético no qual se fundem o traço externo ao ordenamento interno da obra.

Essa discussão realizada por Candido, por sua vez, também é feita, mais recentemente, por Compagnon (1999) no livro *O demônio da teoria*. Compagnon (1999) propõe que os encaminhamentos da crítica literária sejam pensados a partir de uma terceira via de modo que ao se lançar foco na autorreferencialidade do texto literário, isto é, foco em seu aspecto formal, seu fazer artístico, não se esteja negando seu estatuto, por certo, eminentemente social. Diz o autor que

[...] reintroduzir a realidade em literatura é, uma vez mais, sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos – ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura –, e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: *o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo*. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem. (COMPAGNON, 1999, p. 126, grifo acrescentado).

Outra profícua visada dada a essa discussão é a proposta de Graça Paulino e Ivete Walty (2005). No ensaio intitulado “Leitura literária: enunciação e encenação”, as autoras, ao trazerem à baila essa polaridade entre a qual se vê imprensada a crítica, propõem que se pense a leitura do texto literário, e conseqüentemente sua abordagem crítica, em termos enunciativos e de encenação, posto que a categoria da enunciação (um *eu* que se enuncia diante de um *tu*, co-construindo um *ele* referenciado no *aqui/agora* do ato enunciativo) permite que se considerem tanto aspectos relativos à composição, isto é, à forma de escrita, quanto os elementos extratextuais – social, econômico, político, cultural, religioso, etc. – envolvidos no processo de encenação do texto literário. As autoras afirmam que, no jogo da encenação literária,

[...] não há como escapar do fictício, tudo é dissimulação. Tal concepção, no entanto, não descola a literatura do social. Antes, mesmo quando parece construir seu referente, ela pode desvelar relações sociais, indiciando “verdades”. Para isso é essencial que o leitor se dê conta do jogo. Há um aqui e agora, há um ontem, um hoje e um amanhã, há um sujeito enunciador, há um leitor; tudo isso se desdobrando infinitamente, relativizado em cada performance do texto e da leitura. Tal desdobramento pode evidenciar o caráter intertextual, muitas vezes metalingüístico, mas sempre mutável, sempre histórico. (PAULINO; WALTY, 2005, p. 05).

Como se vê, não trata de meramente negar nem a forma de escrita e nem a “abertura” do texto literário ao mundo social. Antes disso, sendo a literatura também uma dimensão da vida social e, como construtora de objetos estéticos – o texto literário, no caso – não é possível desprezar as formas por meio das quais esse objeto estético é enformado e transformado. E isso não quer dizer também que uma forma seria melhor do que a outra em si mesma. Tal postura seria negar o mais elementar ensinamento de Bakhtin (2009; 2011) quanto à valoração das formas linguísticas, palco de disputas onde ressoam muitas vozes e posicionamentos numa ininterrupta batalha entre sujeitos que disputam o exercício do poder munidos da palavra que, no texto literário, é deliberadamente encenada e tensionada e, por isso mesmo, dialogicizada. E exatamente por isso “a leitura literária exhibe, pois, o próprio jogo da linguagem – um eu que se põe em cena diante do outro – ao mesmo tempo em que exhibe os bastidores dessa encenação” (PAULINO; WALTY, 2005, p. 04). Essa

proposição de Paulino e Walty (2005) nos impulsiona a reestabelecer, de modo mais apurado, o diálogo com Antonio Candido. Segundo Candido (2006)

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a [obra] podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 2006, p. 13-14).

Ou seja, não basta elencarem-se elementos sociais - culturais, econômicos, históricos, políticos, etc., - é preciso compreender como esse elemento social funciona na composição da obra. E sobre isso, o exemplo que Candido (2006) oferece é o romance *Senhora*, de José de Alencar. Segundo Candido (2006), nesse importante texto do romantismo brasileiro, há uma longa e complicada transação comercial envolvendo a compra de um marido. Modulando essa transação, ocorrem "cenas de avanço e recuo, diálogos construídos como pressões e concessões, um enredo latente de manobras secretas, - no correr da qual a posição dos cônjuges se vai alterando." (CANDIDO, 2006:16). E prossegue o crítico:

Vemos que o comportamento do protagonista [Fernando Seixas] exprime, em cada episódio, uma obsessão com o ato de compra a que se submeteu, e que as relações humanas se deterioram por causa dos motivos econômicos. A heroína, endurecida no desejo de vingança, possibilitada pela posse do dinheiro, inteiriça a alma como se fosse agente duma operação de esmagamento do outro por meio do capital, que o reduz a coisa possuída. E as próprias *imagens do estilo* (01) manifestam a mineralização da personalidade, tocada pela desumanização capitalista, até que a dialética romântica do amor recupere a sua normalidade convencional. *No conjunto, como no pormenor de cada parte, os mesmos princípios estruturais enfermam a matéria.* (02) Referindo esta verificação às anteriores, feitas em nível mais simples, constatamos que se *o livro é ordenado em torno desse longo duelo, é porque o duelo representa a transposição, no plano da estrutura do livro, do mecanismo da compra e venda.* (03) E, neste caso de relações que deveriam pautar-se por uma exigência moral mais alta, a compra e venda funciona como verdadeira conspiração. *Esta não é afirmada abstratamente pelo romancista, nem apenas ilustrada com exemplos, mas sugerida na própria composição do todo e das partes, na maneira por que organiza a matéria, a fim de lhe dar uma certa expressividade.* (04)

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, *estudado no nível explicativo e não ilustrativo*. (05)

Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, *em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo*. (06) (CANDIDO, 2006, p. 16-17, grifos acrescentados).

A longa citação se faz necessária pelo fato de que aí, além de Candido (2006) explicitar sua interpretação de *Senhora*, ele explicita também o seu modo de fazer crítica literária. E isso pode ser observado, sobretudo, nos destaques do trecho em que o crítico parece sinalizar para os caminhos necessários a um fazer crítico que ultrapasse o nível ilustrativo e avance para o explicativo. Senão vejamos: nos dois primeiros destaques, Candido (2006) põe em relevo a questão do estilo, bem como a tese do círculo hermenêutico segundo a qual a obra, como totalidade textual, possui partes que se afinam no todo, assim como o todo se volta para as partes. Em seguida, no grifo 03, Candido (2006) finca sua hipótese de leitura de *Senhora*, a de que todo o livro está estruturado em torno de um duelo de compra e venda. Prosseguindo, no grifo 04, o crítico ressalta o modo de composição de *Senhora*, mostrando que no lugar de o romance ser apenas uma mera ilustração de relações sociais atravessadas pelo duelo de compra e venda típico do capitalismo, o texto de Alencar sugere tais relações, concretamente, por meio da forma de escrita. Já no grifo 05, Candido (2006) promove um salto interpretativo ao dizer que mais do que observar o elemento social retomado no/pelo romance em termos ilustrativos, o trabalho crítico-interpretativo deve se orientar por uma explicação do modo como o social é incorporado pela fabulação estética da obra, ou seja, é necessário que se atente para o processo de enunciação literária que engendra o texto a ser interpretado. Por fim, no último grifo, Candido (2006) ressalta que outros fatores, além dos sociais, devem se tornar fermentos para a leitura crítica do texto literário.

Essa elucidativa proposição de Candido (2006), que se pode chamar de crítico-metodológica para a leitura do texto literário considera-o em sua abertura ao social coadunada à sua fabulação estética, trazendo consequências práticas para o trabalho interpretativo, isto é: o texto literário não deve ser tomado como um pretexto para ilustrações de dados sociais nele incrustados e nem um objeto sobre o

qual se vão aplicar ferramentas teóricas distintas de modo a assegurar o valor dessas ferramentas. Não sem razão, Paulino e Walty (2005), no fecho do ensaio que publicam, afirmam que

[...] a enunciação literária não é apenas uma representação direta do mundo já constituído, mas não volta as costas para ele. Mesmo porque não há um mundo já constituído, ele se constitui em processo, de que faz parte o próprio discurso literário. Ao encenar textualmente as diferentes vozes que constituem a realidade, a literatura, sem dar lições de moral, de ética ou de política a seus leitores, pode levá-los a pensar enquanto vivem o prazer de ler. (PAULINO; WALTY, 2005, p. 12).

Sabendo que o texto literário leva a extremos as possibilidades de desdobramentos enunciativos - *eus* e *tus* interagindo numa cadeia de encenação abertamente representada - não é possível, na condução de uma análise, prescindir do processo enunciativo por meio do qual o texto literário ganha forma.

As formas de conformação do texto literário

Ao falar sobre escritores criativos e devaneios, num ensaio de mesmo nome, Freud (1976) destaca a importância do fantasiar na criação artística, mostrando que o adulto, à semelhança da criança, não abandona a atividade imaginativa, o faz de conta, as diversas fantasias. Ele, o adulto, as realiza veladamente, pois, não sendo mais criança, tem vergonha de expor-se e expor suas fantasias. Por causa disso, uma grande fonte para perceber essa atividade imaginativa são os textos literários. Para Freud, “o escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de *alterações e disfarces*, e nos suborna com o *prazer puramente formal, isto é, estético*, que nos oferece na apresentação de suas fantasias” (FREUD, 1976, p. 85, *grifos acrescentados*). Observe-se que “alterações” e “disfarces” são modos de dar forma aos devaneios e, continua Freud (1976), “a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma *libertação de tensões* em nossas mentes.” (FREUD, 1976: 85, *grifo acrescentado*).

Não é sem razão que Candido (2011) vai asseverar que, quando atravessada pelo leitor, a literatura tem o “poder” de ordenar o caos interior do sujeito. (CANDIDO, 2011, p. 177). Essa ordenação do caos, por sua vez, não quer dizer que a literatura se apresente simplesmente como apaziguadora, elevando e edificando o homem. O próprio Cândido (2011) afirma que a literatura “*não corrompe nem edifica*, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.” (CANDIDO, 2011, p. 176, *grifos do autor*).

Importa, aqui, frisar o aspecto da forma sobre o qual Candido argumenta. Para o crítico,

A função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório, mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, podemos distinguir

pelo menos três faces: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa do inconsciente (CANDIDO, 2011, p. 176).

Essa forma de existência do objeto artístico, em nosso caso, o texto literário, é responsável em grande medida pela riqueza que certa literatura pode ou não proporcionar durante a leitura. É claro que quando se atribui o qualificativo de “riqueza” à determinada produção literária, tem-se como pressuposto o fato de haver pouca (ou nenhuma) riqueza a outros tipos de literatura. Essa querela literária, que envolve valor e cânone, já foi muito bem discutida por Leyla Perrone-Moisés. Para a autora “qualquer que seja o ‘método de análise’, cada vez que uma obra é eleita por alguém como objeto de discurso, essa escolha já é a expressão de um julgamento.” (PERRONE-MOÍSES, 1998, p. 10). Assim, toda forma de escolha, necessariamente, é valorativa e se faz pela seleção de discursos que um determinado autor, ao escrever, carrega para sua obra, evidenciando, assim, sua visão de mundo, bem como a dos grupos aos quais pertence.

Some-se a isso o fato de a literatura ser uma prática social e, como tal, ela também não se furta à luta de classes, aos conflitos sociais oriundos da ordem por meio da qual se estrutura uma sociedade. E embora seja também uma prática social, entre outras, não se pode atribuir à literatura uma mera condição de “refletora” das estruturas sociais. Se assim o fosse, não somente a literatura, como também as demais manifestações artísticas seriam redundantes. Afinal, se a literatura reflete o que está já na sociedade, em suas distintas instâncias, qual seria sua necessidade? Não haveria. Sobre essa discussão envolvendo a categoria de representação, Iser (2002) se propõe a discutir sobre os traços de ficcionalidade do texto literário. Para Iser (2002), tanto textos literários, quanto textos que não têm a condição de literários são ficcionais no sentido de que são criações, e, além disso, tanto uns quanto outros contêm doses de realidade na medida em que não se encontram fora do mundo. Conforme o próprio autor argumenta,

se os textos ficcionais não são de todo isentos de realidade, parece conveniente renunciar a este tipo de relação opositiva como critério orientador para a descrição dos textos ficcionais, pois *as medidas de mistura do real com o fictício*, neles reconhecíveis, relacionam com frequência elementos, dados e suposições.” (ISER, 2002, p. 957, *grifo acrescentado*).

Não se podendo separar essa mistura do real com o fictício, Iser (2002) vai argumentar que realidade e ficção são pólos articulados pelo imaginário, instância constitutiva do homem em sua natural capacidade fabuladora e que

é por nós experimentado [o imaginário] antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência. Ele se manifesta em situações

inesperadas e daí que de advento arbitrário, situações que ou se interrompem ou prosseguem noutras bem diversas. (ISER, 2002, p. 958).

Essa articulação da ficção à realidade promovida pelo imaginário ocorre através dos atos de fingir, que são transgressões de limites. Três são esses atos: a *seleção*, a *combinação* e o *como se/autodesnudamento* no processo de composição do texto literário. Por meio da *seleção*, o autor de uma dada obra seleciona elementos colhidos da realidade vivencial e propõe uma *combinação* intratextual para tais elementos de tal sorte que o texto literário, ao desvelar seu estatuto de ficção, autodesnudando-se *como se* fosse a realidade, atribui forma ao imaginário e deforma a realidade. Isso porque, argumenta Iser (2002), por meio dos atos de fingir, o texto literário retoma elementos da realidade vivencial deslocando-os de seus contextos habituais e concretiza o imaginário na/pela forma de escrita, por meio da qual cada texto literário é composto. A partir daí, o leitor pode experimentar o texto literário como uma forma de escrita “deformada” que se apresenta *como se* fosse a realidade ao mesmo tempo em que se reconhece como não sendo. (Cf. ISER, 2002, p. 961-979).

Tomando, portanto, o quadro teórico apresentado até aqui, a saber: a forma de escrita discutida por Candido (2006; 2011) quando da necessária integração do elemento *externo* – o dado social – à fatura interna do texto literário, assim como a proposição de Paulino e Walty (2005) acerca da enunciação literária que se desdobra numa cadeia ampla de *eus* e *tus* assumidamente encenada e, ainda, os atos de fingir propostos por Iser (2002) como categorias reveladoras da dinâmica da composição do texto literário, passo agora à análise do romance *A tradutora*, de Cristovão Tezza, a partir de um recorte de cena que realizei em função dos limites estruturais deste artigo. Antes, porém, faço uma apresentação do romance a fim de que o leitor possa acompanhar mais confortavelmente a análise da cena recortada.

A forma de escrita que dissimula a relação margem/centro

Publicado pela editora Record em 2016, finalista do prêmio Jabuti em 2017, ficando em segundo lugar, *A tradutora*, romance do autor catarinense Cristovão Tezza, é tecido de forma estilizada, aparentemente caótica e composto pela simultaneidade de histórias. O romance põe em cena um narrador que conduz a jornada de Beatriz, uma tradutora que mora em Curitiba e está realizando um trabalho de tradução de um filósofo catalão da atualidade chamado Felipe T. Xaveste. Esse trabalho é realizado no apartamento de Beatriz de onde ela mantém contato com Chaves, seu editor, que mora em São Paulo. Durante esse trabalho de tradução, Beatriz recebe a ligação de uma assistente da FIFA, solicitando seus serviços de intérprete para um assessor da FIFA para assuntos da Copa do Mundo no Brasil, Erik Frieling Höwes. Beatriz, de olho na oportunidade financeira, aceita o trabalho cuja duração será de quatro dias. Além de intérprete, Beatriz deverá ciceronear Erick, em sua estadia em Curitiba, cujo propósito é fiscalizar a progressão das obras para a Copa do Mundo de 2014 e, também, promover imagens da cidade a serem usadas na campanha de *marketing* do campeonato mundial. Durante esses quatro dias, Beatriz e Erik transitam por vários espaços em Curitiba, envolvem-se

afetiva e sexualmente, enquanto ela continua o trabalho de tradução da obra de Felip T. Xaveste, cujo texto traduzido vai compondo o romance, tipograficamente marcado em itálico no decorrer de toda a narrativa.

O modo estilizado por meio da qual o romance é composto mistura diversas cenas na narrativa. Essa forma misturada promove não apenas o efeito de simultaneidade dos fios narrativos e o fluxo de consciência de Beatriz, mas também, e principalmente, dissimula a relação margem/centro, traduzidas em discursos de caráter racista e classista os quais, não mais podendo ser abertamente assumidos⁴, são transformados em formas de dizer aparentemente gentis. Mas essa segregação vem travestida de – *trans-formada* em – exaltação. E essa exaltação dissimulada só pode ser percebida exatamente quando se lê a encenação entre as personagens em ação se atentando à forma de escrita por meio da qual as personagens são encenadas; o que é fruto de estratégia do autor. Acompanhemos atentamente a cena seguinte em que Beatriz e Erik estão em um restaurante no qual já estiveram antes:

Há uma forte presença polonesa em Curitiba, pela imigração, ela explicou, deixando escapar um tom de guia turístico, de que gostaria de se livrar. Isso deu um *jeito* diferente à cidade, ela disse, já buscando um modo de explicar o que seria isso, se ele perguntasse, *vocês são engraçados*, dizia-lhe Donetti, sempre querendo dizer exatamente o contrário, mas Erik foi em outra direção, quase com um toque patriótico de reprimenda, uma ênfase corretiva: *Mas os alemães também vieram para cá, não vieram?! Sim, claro. Há quem diga que Curitiba é uma cidade secretamente alemã, e ela riu. Mas olhe para as pessoas em torno, Beatriz acrescentou, com outro sorriso: - É igualzinho ao Brasil.*

E ele olhou mesmo em torno, literal e obediente, o restaurante lotado, uma presença mais popular e informal do que a do jantar de ontem. *Vocês são um país mulato*, ele disse, testando em português a palavra *mulato*, e o som como que brilhava nos seus lábios, algo raro e precioso como um índio sem contato com a civilização. Talvez a palavra fosse forte demais, ele suspeitou, e acrescentou: quero dizer, *misturado, um país misturado*. Não é assim? E confidenciou, como que do nada, baixando a voz e aproximando a cabeça: tenho informações de que a seleção alemã, que vai ficar na Bahia, fará um belo trabalho social. Eles têm ótimos projetos para as comunidades da região onde vão se concentrar antes da Copa. O futebol tem este poder, concluiu ele, severo, avançando para o pudim que acabava de chegar, que ele

⁴ A hipótese que aqui avento tem a ver com uma ampla onda contradiscursiva de combate, no Brasil, e no mundo, a discursos que pregam o ódio, o racismo, o sexismo, a xenofobia entre tantas outras formas de violência. No entanto, suspeito que muitos desses contradiscursos são reapropriados apenas de modo retórico pelo segmento social que se recusa a abrir mão de privilégios, de modo a simular uma aparência de democracia, visto que, na verdade, tanto os privilégios, quanto uma vasta gama de ações violentas continuam mantidos. Veja-se, por exemplo, e já citado no início deste texto, o caso do adesivo da Presidenta Dilma Rousseff de pernas abertas no tanque de gasolina de muitos carros no Brasil durante a alta do preço dos combustíveis. Ora, há um brutal descompasso entre um discurso que defende a igualdade e autonomia das mulheres frente aos homens e o discurso que faz apologia ao estupro e é traduzido no referido adesivo abertamente afixado nos carros.

contemplou sem perder o fio da meada: Posso imaginar o quanto a Copa está movimentando a economia brasileira, não?! Beatriz tentava achar um elo entre as informações avulsas daquele fim de almoço, o mulato, o trabalho social da seleção alemã, a economia brasileira, e sentiu-se momentaneamente perdida, sem dizer nada [...]. (TEZZA, 2016, p. 168, sublinhados acrescentados).

Os assuntos tratados na cena facilmente se podem desenvolver com um estrangeiro no Brasil, afinal, são elementos “colhidos” da realidade social e, de modo geral, familiares aos brasileiros; sobretudo a temática da miscigenação como característica própria do povo brasileiro a partir da influência de vários povos que aqui chegaram de diferentes lugares, em diferentes tempos. Outro tópico da conversa é o trabalho social da seleção alemã em uma comunidade na Bahia; um trabalho, cuja ação, na óptica de Erik, obviamente, é benevolente, humanitária. Em síntese, o tom inicial da cena se circunscreve a um trabalho social da seleção alemã numa comunidade da Bahia, a uma movimentação da economia brasileira e à questão da miscigenação na constituição do Brasil, uma espécie de “brasilidade” que, inclusive, pode ser constatada ao se observar as pessoas presentes ali no restaurante.

A partir daí, no entanto, iniciam-se desajustes na cena que rasuram a aparente trivialidade e inocência/despretensão da conversa entre Erik e Beatriz. Toda cena se constrói a partir de um mecanismo que dissimula a relação margem/centro traduzida nas nacionalidades de Erik e Beatriz. Esta brasileira, portanto, latinoamericana e aquele alemão e, portanto, europeu. Essa relação margem/centro é aparentemente dissolvida à mesa de jantar onde Erik e Beatriz (Europa/ Alemanha e Latinoamérica/Brasil) são iguais entre si.

Entretanto, após o início do diálogo em que Beatriz fala para Erik que a forte presença polonesa em Curitiba “deu um *jeito* diferente à cidade” (atenção ao *italico*), à semelhança de um elefante numa loja de cristais, entra na cena uma fala do personagem Donetti reportada pelo narrador: “*vocês são engraçados [...]* sempre querendo dizer exatamente o contrário” (TEZZA, 2016, p. 168). Ora, em termos linguísticos, dizer exatamente o contrário é fazer uso da ironia, cuja definição, em compêndios gramaticais, é a de ser uma figura de linguagem caracterizada por se dizer o contrário do que se afirma.

Ou seja, o narrador reporta a fala de Donetti de modo que esta desmascare/desmisture a aparente igualdade entre o lugar de fala de Erik e o lugar de fala de Beatriz. E tudo isso não é explicitamente dito, mas sugerido pelo modo de escrita da cena, que prossegue, após a provocação da fala de Donetti, com Beatriz solicitando a Erik que olhe ao redor, no restaurante, para as demais pessoas ali presentes. Seguindo a orientação de Beatriz, Erik olha ao redor e eis a continuação da cena: “o restaurante lotado, uma presença **mais popular e informal** do que a do jantar de ontem.” Quem aí se enuncia? Erik ou o narrador? Essa mistura enunciativa, indeterminando qual *eu* se enuncia, é uma forma de construção linguística que reitera a dissimulação da relação margem/centro. Prosseguindo na cena, agora desfeita a mistura enunciativa, Erik diz: “Vocês são um país mulato”. Essa fala cria um ponto de tensão na cena. Há, na fala em que Erik e o narrador se confundem textualmente, o pressuposto de que as pessoas ali presentes não são iguais àquelas da

noite anterior. E, em seguida, agora, sim, na fala do próprio Erik - “você são um país mulato” - se percebe o segundo pressuposto: o de que Erik (um eu se enunciando com o olhar europeu) associa as pessoas ali presentes (mais populares e informais) à miscigenação brasileira, traduzida por “país mulato”. E essas mesmas pessoas “em torno”, diz Beatriz, “é igualzinho ao Brasil.”

Ora, há todo um contorcionismo na montagem da cena de modo a dissimular um olhar do centro (Erik/Alemanha) para a margem (Beatriz/Brasil), escamoteando, na cena em questão, um discurso racista e classista. Tendo, agora, enquadrado esses lugares de fala das duas personagens, a mistura entre a voz do narrador à voz de Erik no excerto seguinte se desfaz: “E ele olhou mesmo em torno, literal e obediente, o restaurante lotado, **uma presença mais popular e informal do que a do jantar de ontem.**”. Fica, agora, claro que o excerto em negrito só pode ser uma fala de Erik. E o discurso aí veiculado, de cunho racista e classista, por não poder ser explicitamente assumido numa sociedade (brasileira ou não) com ares de tolerância e pluralidade democrática (apenas ares!), haja vista o fato de encarnar valores de preconceito de classe e de raça, é dissimulado e redundante em “você são um país mulato”. Uma fala mais aceitável, pois “mulato” exalta certa positividade na formação miscigenada do brasileiro. Só que “país mulato” ainda soa com certo desafino e, por isso, Erik faz um remendo à sua fala: “Talvez a palavra fosse forte demais, ele suspeitou, e acrescentou: quero dizer, *misturado, um país misturado*. Não é assim?”.

É a partir do jogo lexical *mulato/misturado* que se tensiona a cena em questão, posto que se planta na voz do estrangeiro, Erik, exatamente uma palavra - “mulato” - extremamente vinculada à estereotipia relativa à feição dos brasileiros, sobretudo das mulheres (lembremo-nos da *Globeleza*: símbolo máximo do estereótipo da mulher brasileira que povoa o imaginário estrangeiro e mesmo brasileiro: mulata, sensual e malemolente). O mulato é algo exótico, visto fora de óptica, e não sem razão é o signo utilizado para estilizar a fala de Erik, pois tal signo implica numa modulação estilística capaz de representar a peculiaridade do olhar de Erik para as pessoas “mais populares e informais” que estavam no restaurante: há uma falsa exaltação da mistura (palavra repetida duas vezes como tentativa de encobrir o olhar de Erik) e, não sem razão, Erik suspeita (ou é a voz autoral que o “denuncia”?) que a palavra “mulato” fosse “forte demais” e, remendando, enfatiza, dizendo duas vezes: “misturado, um país misturado”, cuja mistura é associada, na cena, a pessoas “mais populares e informais”.

Como se pode perceber, há, portanto, um jogo discursivo em degradê que (re)vela o olhar tanto racista, quanto classicista, dissimulando a relação centro/margem: inicia-se com a “presença mais popular e informal”, caminha com o “mulato” e finaliza com “misturado”, signo já dito por Erik e bem aceito, pois “o que é misturado é bom” (TEZZA, 2016, p. 106). Assim, sob o manto da “mistura” permite-se que se escamoteiem inúmeras formas de segregação com a aparência de exaltação e igualdade entre Beatriz e Erik, que metonimizam, respectivamente possíveis relações entre Brasil e Europa.

Considerações finais

Antonio Candido certamente é um dos nossos grandes críticos literários. Sua preocupação analítica, ao dialogar literatura e sociedade, põe em cena um modo de fazer crítica literária que considera o mundo social subsumido ao texto literário enquanto fabulação estética criada por meio de uma forma de escrita que, ao retomar o elemento *externo* (o social), seja capaz de integrá-lo no plano composicional da obra sem que esse elemento seja um simples apêndice da obra, utilizado meramente como pretexto ilustrativo. Quando esse movimento crítico é realizado,

saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. (CANDIDO, 2006, p. 17).

Esse fazer crítico, por sua vez, mostra que a literatura, também sendo uma forma de conhecimento, o é porque apresenta uma especificidade em relação aos demais modos de conhecimento. Tal especificidade diz respeito ao seu modo de fabulação, a forma de escrita por meio da qual o autor integra o elemento social ao universo textual que cria, ensejando, assim, que a literatura seja uma forma de conhecimento que se efetiva pela experiência e não meramente pela assimilação de conceitos, conforme afirma Terry Eagleton (1997).

Essa integração sustentada por Candido (2006), por sua vez, vai ao encontro da discussão proposta por Iser (2002) sobre os atos de fingir. E tanto a discussão sobre a forma de escrita feita por Candido (2006), quanto a discussão dos atos de fingir realizada por Iser (2002) podem ser aproximadas do processo de enunciação literária que coloca em cena *eus* e *tus* co-construtores de referentes no *aqui/agora* do ato enunciativo e agentes de uma cadeia enunciativa assumidamente representada na qual se podem evidenciar as vozes e lugares de fala ocupados por esses agentes, conforme sustentam Paulino e Walty (2005).

Essa aproximação teórica que propusemos na primeira parte deste artigo serviu de embasamento para uma leitura analítica de uma cena do romance *A tradutora*, de Cristovão Tezza, com vistas a focalizar exatamente sua enunciação literária ligada à questão da forma de escrita por meio da qual o romance é composto quando da *seleção* e *combinação* de elementos da realidade vivencial brasileira subsumidos à economia global do romance em questão. Por fim, na breve análise apresentada, foi possível perceber como a forma de escrita da cena analisada – uma forma misturada – longe de promover uma exaltação da mistura étnica na composição da sociedade brasileira, promove, ao contrário, a dissimulação da relação margem/centro e algumas de suas implicações, conforme se evidenciou pela análise que aqui expus.

ACTS OF PRETENDING, LITERARY ENUNCIATION AND FORM OF WRITING: THEORETICAL APPROXIMATIONS FOR READING OF THE NOVEL *A TRADUTORA*, BY CRISTOVÃO TEZZA

Abstract: This paper aims to approximate three analytical categories for reading of literary texts so that they are considered as operational tools for the interpretive work of the literary text. These categories are: the form of writing (CANDIDO, 2006, 2011), the literary enunciation (PAULINO; WALTY, 2005) and the acts of pretending (ISER, 2002). Having made this theoretical approach, and considering the structural limits of this article, I will turn to a brief interpretative reading of a cut out scene of the novel *A tradutora*, by Cristovão Tezza, focusing precisely its composition process in the light of the analytical categories placed in dialogue in this study.

Keywords: Antonio Candido; acts of pretending, literary enunciation; form of writing.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. (Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira). 13.ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. (Tradução de Paulo Bezerra). 6.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988. 292 p.

CALLIGARIS, Contardo. *A escravidão brasileira, fantasma que e recusa a desaparecer*. Carta Capital, São Paulo: Editora Confiança, 2018. Acesso em 15 out.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. Arquivo em PDF.
<<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2014/03/candido-literatura-e-sociedade-copy.pdf>> Acesso em: 09 abril. 2018.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011, p.171-193.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. 4. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso-comum*. Tradução Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS. Assembleia Geral das Nações Unidas em Paris. 10 dez.1948. Disponível em: < <http://www.onu.org.br/img/2014/09/DUDH.pdf> >. Acesso em: 16 ago. 2018.

EAGLETON, Terry. O que é literatura? In: *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.1-24.

FREUD, Sigmund. *Grádiva de Jensen e outros trabalhos (1906-1908)*. (Tradução de Maria Aparecida Moraes Rego). Rio de Janeiro: Imago, 1976. (volume IX). (Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud). p. 79-85.

FLORES, Valdir do Nascimento, TEIXEIRA, Marlene. *Introdução à linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2005.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. (Tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima). 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. v. 2, p. 955-987.

LINHARES, Vinícius Lourenço. *Leitura literária: uma abordagem do romance Flores Azuis, de Carola Saavedra, na perspectiva da enunciação*, 2014, 102f. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Letras, Belo Horizonte, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
PAULINO, Graça, WALTY, Ivete. Leitura literária: enunciação e encenação. In: MARI, Hugo.; WALTY, Ivete.; VERSIANI, Zélia. (Orgs.) **Ensaio sobre leitura**1. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005. p. 138-154.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à lava jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

TEZZA, Cristovão. *A tradutora*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

ARTIGO RECEBIDO EM 07/08/2018 E APROVADO EM 05/10/2018