REALISMO LITERÁRIO E VOZ NARRATIVA: UM INQUÉRITO A CONTOS DE JOSÉ RODRIGUES MIGUÉIS E JOAQUIM PAÇO D'ARCOS[*]

Antony Cardoso **BEZERRA**[1]**;**
Hugo Lopes e **SILVA**[2]**.**
Wanessa Virgínia Rossiter **CAVALCANTI**[3]**.**

Resumo: Após considerações acerca do modo realista de composição ficcional, conforme trabalhado pelo filólogo Auerbach (1976), e da voz narrativa em seguimento à conceituação de Prince ([19__]), analisam-se os contos «A Linha Invisível», de José Rodrigues Miguéis, e «A História de Venâncio, Segundo Oficial», de Joaquim Paço d'Arcos (ficcionistas portugueses do séc. 20). Vê-se que a narração heterodiegética, em ambos os casos e em cada um de modo particular, permite tanto contrastar a voz do narrador com as das personagens, quanto reformular ficcionalmente uma conjuntura histórica.

Palavras-chave: Realismo. Voz. Conto. José Rodrigues Miguéis. Joaquim Paço d'Arcos.

Nota Introdutória

Não parece raro o analista, na tarefa de investigar o realismo em Literatura, limitar o conceito à condição de tendência literária (iniciada no séc. 19 e projetada no séc. sucedâneo), preocupando-se mais com uma atividade classificatória e, também por isso, limitadora do ponto de vista da periodização literária. No presente artigo, em contraponto, intenta-se, tendo-se por objeto de análise dois contos portugueses do séc. 20, indicar por quais expedientes se vem a configurar o chamado modo realista de composição ficcional. Para tanto, recorre-se, fundamentalmente, a um instrumental que combine referências da Filologia (AUERBACH, 1976; PICHIO, 1977) e da Narratologia (PRINCE, [19__]) de modo a possibilitar tanto a caracterização do discurso ficcional, quanto, por desdobramento, as vozes presentes na narrativa; tanto a do narrador, quanto as das personagens. É essa a especulação que lastreia o comentário

[*] O presente artigo resulta de pesquisas empreendidas no âmbito do projeto *A Ideia do Realismo na Literatura Portuguesa*: o romance entre 1927 e 1974, vinculado ao Grupo de Investigações em Filologia Ibérica, da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE).

[1] Bacharel em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), concluiu o Mestrado (2000) e o Doutorado (2006) – ambos em Teoria da Literatura – na mesma instituição. Atualmente, é Prof. Adjunto de Literatura Portuguesa na Licenciatura em Letras da UFRPE – *Campus* Recife – e Prof. Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE. É líder do Grupo de Investigações em Filologia Ibérica.
[2] Licenciado em Letras pela Universidade de Pernambuco (UPE), *Campus* Nazaré da Mata (2010), foi bolsista de iniciação científica pelo CNPq. É membro do Grupo de Investigações em Filologia Ibérica.
[3] Licenciada em Letras pela UPE, *Campus* Nazaré da Mata (2010), foi bolsista de iniciação científica pelo CNPq. É membro do Grupo de Investigações em Filologia Ibérica.

ao *corpus* literário, integrado por «A Linha Invisível», de José Rodrigues Miguéis, e por «A História de Venâncio, Segundo Oficial», de Joaquim Paço d'Arcos. Numa comparação que se pretende sub-reptícia, assim, busca-se revelar como os dois contos reelaboram, cada um à sua maneira, conjunturas da História de Portugal.

Realismo literário e voz narrativa

Num breve ensaio cujo propósito é revelar por que nortes o estudo do realismo literário se pode pautar, Lima fez ponderação que vale recordar: «Quando as pessoas não se querem entender se perguntam sobre o significado das palavras. Concebida usualmente como sistema de comunicação, a linguagem é antes veículo de enganos. Ao conjunto dos mesmos chamamos senso comum.» (LIMA, 1974, p. 27.) O problema levantado pelo autor se insere, com precisão, num plano de discussões muito próximo àquele que ora se propõe desenvolver – o do modo realista de composição ficcional. Entrementes, ao passo que o teórico maranhense teve por escopo a revisão do conceito de realismo conforme trabalhado, essencialmente, por Lukács, Auerbach e Jakobson, o presente artigo assume diferentes feições (embora a necessidade de problematização do termo realismo permaneça, e é isso que justifica a invocação que se faz de Lima). Primeiro, porque, neste momento, cinge-se ao ideário de um estudioso – Auerbach (2007) – e à recepção que dele fazem alguns comentadores; segundo, porque se observa o modo realista em duas obras concretas, no caso, os contos há pouco mencionados. Dado o caráter de exercício que acaba por assumir o presente texto, cumpre desde já informar que o itinerário teórico tem esparsas escalas e que longe está de ecoar todas as implicações que os estudos de Auerbach possam gerar. É evidente, no entanto, que uma baliza sempre se faz necessária.

Como se sabe, o estudioso alemão lança mão do instrumental da Filologia para a condução das suas investigações. Nesse sentido, o percurso interpretativo de Auerbach parece simbolizar, no mais elevado grau e com muita precisão, a evolução nas atividades cabíveis à Filologia, conforme flagrou Pichio (1979, p. 211), ao defender:

> [...] tendo deixado os baixios do idealismo de ontem, que o relegava aos níveis inferiores da prática hermenêutica, e superando recentes radicalizações críticas operadas em nome de um limitante e exclusivo descritivismo sincrônico, o filólogo

> sabe hoje não ser ele um mero preparador de textos a serem entregues depois, prontos para a interpretação, a um pesquisador de grau superior, identificável como o crítico literário.

Mais íntimo do texto porque dele compreende a estrutura e a respectiva inserção histórica, o filólogo pode traçar um caminho também expressamente crítico.[4] Em *Mimesis*, um extenso estudo sobre «a representação da realidade na Literatura Ocidental», Auerbach tanto lê o texto em sua estrutura quanto o analisa à luz da História, num diálogo de tempos (o da obra e o do autor) que, ousa-se afirmar, antecipa em décadas a premissa-chave da chamada Estética da Recepção.[5] Sintetiza-se, essa prática, nas palavras do próprio estudioso, segundo quem «O método de interpretação de textos deixa à discrição do intérprete um certo campo de ação: pode escolher e dar ênfase como preferir. Contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto.» (AUERBACH, 1976, p. 501.) Negando tanto a imanência do objeto literário (a inserção histórica dos textos, conforme feita pelo filólogo em pauta, é lição a que nunca se deve dar as costas), quanto o desprezo ao texto em sua arquitetura e em sua linguagem – tão usual em tempos nos quais a obra de arte escrita acaba por se transformar em pretexto para a discussão de todos os problemas do mundo, menos os literários –, Auerbach indica um caminho em que a abertura a diversos conhecimentos e métodos se faz naturalmente e revela uma feição dos estudos filológicos que só pode contribuir para a análise metódica do texto.[6] Nela, transita-se pelos diversos discursos (histórico e literário, sobretudo), dando margem àquela que se pode chamar de função transcendente da Filologia, «em que o texto deixa de ser um fim em si mesmo da tarefa filológica, para se transformar num instrumento que permite ao filólogo reconstituir a vida espiritual de um povo ou de uma comunidade em determinada época.» (SPINA, 1977, p. 77.)

Também por isso, a elasticização que Auerbach faz da noção de realismo traz ganhos

[4] O advérbio de modo, aqui, serve para salientar que também na atividade de reconstituição e preparação de um texto o filólogo lança mão de um viés crítico, de um julgamento que apenas a erudição e o método poderão proporcionar. É o que já indicara Pichio (1979, p. 211-212): «O filólogo sabe desde o início que o seu estatuto é o de crítico, pois nenhuma constituição textual, nenhuma emenda seriam possíveis fora ou antes de uma compreensão total, de uma interpretação no sentido amplo e preciso do termo.»

[5] No «Epilegômena a Mimesis», Auerbach afirma: «*Mimesis* tem consciência de ser um livro escrito por uma determinada pessoa, numa situação determinada no início dos anos [19]40.» (*apud* FRAZÃO, 1994, p. 158.) Ora, se os textos se leem historicamente, em relação aos homens – sejam eles criadores ou investigadores –, não pode senão dar-se o mesmo.

[6] Sobre essa abertura, disse Pichio: «O filólogo estudioso de textos literários [...] não é preconceituosamente indiferente ou hostil às propostas que lhe chegam de toda a parte do alinhamento crítico.» (PICHIO, 1979, p. 216.)

nítidos ao fornecimento de bases para a investigação literária, sobretudo por o seu objeto serem os textos. Tome-se como parâmetro para comparação a lúcida discussão realizada por Wellek ([19__]) sobre «O Conceito de Realismo na Cultura Literária». Ainda que reconheça um sentido lato para o termo «realismo» – «uma poderosa corrente de tradição crítica e criadora tanto das artes plásticas quanto da literatura» (WELLEK, [19__], p. 197) –, opta por realizar «uma descrição concreta do conceito periodológico de realismo», por ele encarado como um «conceito regulador» (WELLEK, [19__], p. 198). O que poderia derivar no estudo dum modo de composição ficcional acaba por restringir-se num historicismo de tendências classificatórias, cujo legado à contemplação analítica do conceito em discussão parece não ser decisivo. Ademais, interpreta Auerbach impropriamente, chegando a criticar o filólogo por não se ocupar de autores russos (WELLEK, [19__], p. 208), quando este, criteriosamente, informa em *Mimesis* da sua seriedade como crítico: «Infelizmente, devemos renunciar a falar, ainda que seja com indicações as mais vagas, do surgimento do realismo russo [...]; isto é impossível para o nosso fim, quando não podemos ler as obras no original.» (AUERBACH, 1976, p. 441.)

Do amplo exemplário de manifestações narrativas que Auerbach comenta e problematiza em *Mimesis* – num percurso que vai da *Odisseia* a Virginia Woolf e Marcel Proust –, as atenções do presente artigo pontuam considerações expostas no cap. 18. Logo à abertura do cap. intitulado «Na Mansão de La Mole», o autor germânico reflete sobre a compreensibilidade de uma passagem de *O Vermelho e o Negro*, romance de Stendhal. Para Auerbach, o diálogo entre Julien Sorel, protagonista da narrativa, e o Abade Pirard, bem como a sua presença na casa do Marquês de La Mole, «só são compreensíveis a partir da constelação político-social do instante histórico contemporâneo.» (AUERBACH, 1976, p. 407.) Disso, não se deve tirar a conclusão de que, em o indivíduo dominando "apenas" a Língua Francesa, por isso será incapaz de, minimamente, compreender a conjuntura que se apresenta; mas, sim, que o analista não terá a dimensão da cena ficcional se não possuir um arcabouço que lhe permita compreender a base (social) que dá margem à ficcionalização de Stendhal. Em *O Vermelho e o Negro*,

> Os caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes estão, portanto, estreitamente ligados às circunstâncias da época. As suas condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como jamais ocorrera anteriormente em nenhum romance, aliás em nenhuma obra literária em geral, a não ser naquelas que se apresentavam como

escritos políticos-satíricos [*sic*] propriamente ditos. (AUERBACH, 1976, p. 408.)

Configura-se, dessarte, o chamado «realismo moderno sério» (AUERBACH, 1976, p. 414), em que o homem passa a ser representado ficcionalmente numa estrutura social que é problemática e dinâmica. E vale acrescentar: não quer isso dizer que a realidade, antes do advento da prática ora em foco, constituísse elemento alheio à criação literária/ficcional. O que o filólogo alemão parece observar com perspicácia é uma mudança de parâmetro na representação, em que, diferenciando-se do realismo idílico – p. ex., de novelas sentimentais anteriores –, surge um modo de representação ficcional que não se regula por preocupações didático-moralizantes ou exemplares. Um outro fator parece moldar o realismo moderno sério, e Auerbach o identifica no Honoré de Balzac de *O Pai Goriot*. Após comentar uma cena do romance, o analista observa:

> A descrição é feita sob um motivo principal, que é repetido várias vezes: o motivo da harmonia entre a sua pessoa [a personagem Mme. Vauquer, dona da pensão], por um lado, e o espaço em que se encontra a pensão que dirige, a vida que leva, pelo outro; em poucas palavras, a harmonia entre a sua pessoa e aquilo que nós (e às vezes também Balzac) chamamos de meio. (AUERBACH, 1976, p. 421.)

Ou seja, mais que mero cenário por que as personagens se movimentam, o espaço interage profundamente com os caracteres, numa mediação que se opera por habilidades do narrador. Também partindo dessa observação, passa-se a dispor de instrumentos para analisar em quais sentidos os dois autores literários contemplados neste trabalho – José Rodrigues Miguéis e Joaquim Paço d'Arcos – utilizam a linguagem para a criação ficcional no sentido de reconstruir a realidade circundante. Em termos mais específicos, vale indagar: como a voz narrativa se associa à/dissocia da voz das personagens no sentido de representar ficcionalmente uma realidade? Para se construir uma base que possibilite, à altura do inquérito aos textos, responder minimamente ao questionamento, vale, mais uma vez, recorrer a Auerbach, desta vez a abordar *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Em seguida à transcrição de um momento em que a mulher de Charles Bovary encontra-se – absolutamente enfadada – a jantar com o marido, Auerbach chega à conclusão de que a situação se apresenta por meio da personagem feminina (AUERBACH, 1976, p. 433). Mas, mais que isso, está-se diante de um recurso narrativo que adensa a construção ficcional:

> A cena mostra marido e mulher, à mesa, a mais quotidiana das situações que possam ser imaginadas; anteriormente, só seriam concebíveis literariamente como parte de uma farsa, de um idílio, de uma sátira. Aqui é um retrato do mal-estar, a saber, não de um mal-estar momentâneo e passageiro, mas de um mal-estar crônico, que domina inteiramente toda uma existência, a de Emma Bovary. (AUERBACH, 1976, p. 437.)

Primeiro: dá-se espaço ao tratamento sério de entes ficcionais que não se situem no topo da pirâmide social; segundo: apresenta-se uma dimensão trágica num espaço que seria propício apenas para o cômico; e, terceiro, revela-se um estado de alma condicionado por comportamentos usuais na vida comezinha. E a dilação que se pode estabelecer entre narrador e personagens (ainda que aquele, no texto ficcional, sempre vá ordenar e filtrar a expressão linguística) resulta precisamente deste último fator. Assinala Auerbach: o ânimo de Emma é apresentado com precisão pela voz narrativa, mas ela, a personagem, jamais seria capaz de expressá-lo com precisão, pois, «Se Emma pudesse fazê-lo sozinha, não mais seria o que é, ter-se-ia emancipado de si mesma e, com isto, estaria salva.» (AUERBACH, 1976, 434.) Suscitada pela detecção feita pelo filólogo, o debate que passa pela expressão de narrador e personagens se apresenta, sim, como elemento que norteie a apreensão de um modo realista de composição ficcional.

Já pela vocação interdisciplinar da Filologia, sua combinação ao instrumental da Narratologia para se considerarem as vozes da narrativa tende a se apresentar como natural. Dessarte, o teórico a que se recorre para a caracterização de narrador e de personagem é Prince, cuja abordagem, de raiz linguística, é objetiva sem ser simplória. Para ele, o narrador é sempre um «eu» dirigindo-se a um «tu» (narratário) acerca de um «ele» (narrado) (PRINCE, [19__], p. 8). Apesar de reconhecer que todos os eventos narrativos tomam forma efetiva pela voz do narrador, o narratólogo pondera: o narrador pode ser mais ou menos intrusivo em relação aos eventos ou às personagens (PRINCE, [19__], p. 11).

As personagens, por seu turno, definem-se como um tópico comum a uma série de proposições e com características que referenciam um ser humano. Em virtude da existência de várias pressuposições e conotações numa narrativa, pode variar a caracterização que diferentes leitores dão uma mesma personagem (PRINCE, [19__], p. 71). As personagens, numa narrativa, podem ser classificadas por suas ações, seus sentimentos ou suas palavras; neste último caso, deve-se avaliar até que ponto vai a interferência do narrador na construção de um discurso ficcional realista e como se diferenciam/aproximam o tom da expressão de um (narrador) e de outros (personagens).

Também à luz desses conceitos, propõe-se a leitura dos contos.

Conflitos internos e externos na Revolução Republicana: «A linha invisível»

O conto de José Rodrigues Miguéis que consiste num dos objetos de análise deste artigo, «A Linha Invisível», integra o livro *Onde a Noite Se Acaba*, que veio a lume quando estava, o seu autor, num exílio norte-americano. Sobre as narrativas enfeixadas no volume, ligadas a situações contundentes da História de Portugal, confessa o escritor em sua carta-prefácio:

> Algumas destas histórias têm, por certo, um mórbido sabor, flutuam num mundo de íncubos e sombras. Mas era mórbida, já o disse, doentia e sem esperança, a atmosfera desses anos portugueses. Respirava-se ilusão gorada, sonho putrefato. [...] Outras são inspiradas imediatamente do real. (MIGUÉIS, 1946, p. 14-15.)

A narrativa que ora se comenta não foge mesmo ao viés indicado: dá conta das tensões de Aurélio, jovem que vive um grande conflito interno numa época conturbada de seu país, a da Revolução Republicana de 1910 (também reelaborada ficcionalmente num marcante romance do autor, intitulado *A Escola do Paraíso*; MIGUÉIS, 1982). Quando Aurélio era pequeno, sua mãe costumava colocá-lo de castigo amarrado por uma linha de coser branca à perna de uma mesa; o fio passa, assim, a ser a metáfora da vida da personagem: o indivíduo que anseia pela liberdade de uma existência sem culpas, em contraposição ao ser preso numa vida melancólica e cheia de dúvidas, ainda que obstinado em produzir uma obra literária.

Tendo-se por pauta o que já ficou indicado das propostas de Auerbach e da terminologia de Prince, propõe-se inquirir, sobretudo, os recursos empregados pelo autor para se aproximar da realidade, num modo realista de produção ficcional. Nessa senda, pode-se dizer, desde já, que o conto de Miguéis configura-se no que Auerbach chama de «realismo moderno sério», muito pela possibilidade da detecção das relações entre as personagens representadas e as circunstâncias da época.

O quadro aludido se pode ilustrar, inicialmente, pelo momento em que Aurélio chama a velha Joana para lhe prestar alguma assistência diante da angústia de que padece. O tratamento impositivo que à criada se dirige – considerando-se, particularmente, que a humilde mulher auxiliara na criação de Aurélio desde que este era criança – por si só seria chocante, não fosse o feitio implícito, na narrativa, de uma

demarcação muito nítida a dividir as classes: «Cala essa boca! Sabes lá o que estás a dizer.» (MIGUÉIS, 1946, p. 120) são as palavras do tenso jovem. Seguindo a mesma linha circunstancial, refira-se a passagem em que se revelam os sentimentos de Aurélio por uma empregada da casa:

> Na sua indolência, pusera-se a sonhar em segredo com Albertina, a criadinha, a quem a velha Joana fazia guarda. Mais de uma vez, à mesa, a surpreendera a olhá-lo intensamente, uns lindos olhos pardos, redondos. Mas quê, nem fitá-la ousava diante da família. Uma criada! (MIGUÉIS, 1946, p. 109.)

No que tange à relação de Aurélio com o espaço em que interage, por seu turno, vê-se clara discordância, o que acentua o desajuste do jovem. A situação se pode detectar no momento em que o narrador revela qual parecer ser o ambiente ideal ao rapaz, diferente do espaço de que, efetivamente, dispõe:

> Um bom e vasto gabinete, com um divã para as leituras profundas e esquecidas, para os sonos pesados, que seguem às rudes batalhas do pensamento. Duas fundas poltronas (talvez uma bastasse), uma larga e nua mesa de trabalho, estantes sóbrias e baixas, tons velados, cores discretas, luz suavemente esparsa, ou concentrada num recanto: ambiente moderno para um trabalho moderno! [...] Mas assim era-lhe impossível trabalhar. A casa não só não inspirava: constrangia, regelava o pensamento. (MIGUÉIS, 1946, p. 107.)

Essa conjuntura não se limita ao espaço interno da casa; espraia-se pela vizinhança em que ela se situa:

> Bairros inóspitos, pedantes, ensimesmados entregues a porteiras intratáveis. Antes um bairro com gatos e lixo, roupa suja, garotos, fados, cenas de mulherio, e uma facadinha de vez em quando para animar. Ao menos teria caráter, sinceridade. Mas há também uma coragem do pitoresco! Não ousava, aí está. Havia a linha de coser. (MIGUÉIS, 1946, p. 110.)

A esta altura, vale ressaltar as aproximações que Marques (1994, p. 13) faz entre a novela *Páscoa Feliz* (primeira narrativa em livro de Miguéis) e o conto «A Linha Invisível», ao dizer que este «retoma o imaginário espacial» daquela, pois as suas personagens centrais compartilham do mesmo sentimento de inadequação em relação ao espaço que habitam, gerando-se a necessidade de fuga; o lugar imaginário, assim, reveste-se na condição do «sonho antagônico do espaço real experienciado».

Aurélio não se mobiliza diante das situações que lhe desagradam muito em decorrência da linha metafórica que não ousa romper. A sua dualidade é mencionada, o seu conflito interno é revelado, sendo possível perceber tal quadro de maneira mais evidente quando são expostos seus sentimentos. Num momento, a Revolução seria

motivo para permanecer inerte, confortável e sem remorsos em sua vida habitual: «Aquilo ao menos era um acidente; um pretexto, uma razão de força-maior para estar ali, preso, inativo, sem remorsos»; noutro, quase que de imediato, a Revolução passa a ser um condicionamento à mudança: «Por isso desejaria que insurreição durasse, que a guerra civil se desencadeasse com o seu cortejo de horrores [...] e o impelisse para a ação, para a aventura [...].» (MIGUÉIS, 1946, p. 116.) A confusão de sentimentos na qual Aurélio se encontra tem a sua origem também na situação da cidade de Lisboa: «Que tragédias horríveis se desenrolavam talvez naquele silêncio de catacumba!» (MIGUÉIS, 1946, p. 114). A falta de notícias e o silêncio punham a personagem em grau tão elevado de reflexão sobre si mesmo que «sentia que lhe tremiam as pernas, que um suor frio lhe umedecia o cabelo, e uma vaga dor, um espasmo, lhe percorria as entranhas.» (MIGUÉIS, 1946, p. 116.)

À medida que mudanças vão ocorrendo no cenário de combate entre revolucionários e governo, Aurélio vai tomando consciência de si mesmo. A culminância surge quando a velha Joana volta em segurança da casa de vizinhos e informa que a Revolução encontrara termo, que só os populares resistiam. Aurélio pensa em sua vida e na dos homens que insistiam na batalha – «Que contrastes aqueles, insuportáveis!» (MIGUÉIS, 1946, p. 136) – e passa admirá-los, pois não tinham medo de lutar pelo direito de viver. Pela personagem, conclui o narrador: «[...] é talvez isso que torna aparentemente tão simples afrontar a morte, aos santos, aos mártires e heróis. A certeza da vida, eis decerto o que torna risível a morte! E essa certeza, eles tinham-na.» (MIGUÉIS, 1946, p. 135.) O rapaz começa a simpatizar com revolucionários, porque a obstinação deles desperta-lhe a própria consciência, que

> [...] andara anos perdida, cega, nos labirintos e becos sem saídas das Instituições: como lhe fora odiosa, obscura e risível essa palavra, o Direito! Iluminava-se ela agora bruscamente dum sentido humano, enchia-se de carne, de substância, de significação, e ardia-lhe no fundo da consciência. (MIGUÉIS, 1946, p. 136-137.)

A prova maior da mudança que se opera na personagem se dá quando, ao anoitecer, dois homens da força de resistência – um civil e um marinheiro – adentram o gabinete de Aurélio pela janela, na tentativa de se esconder das forças do governo. O rapaz percebe que o primeiro dos invasores era o irmão sumido de Albertina e, por isso, sente-se «feliz, feliz de poder ajudá-lo a se livrar da cadeia, talvez até da morte – e ao mesmo tempo de sentir que assim se libertava ele mesmo.» (MIGUÉIS, 1946, p. 142.)

Percebe-se, a partir deste ponto (no ocaso da narrativa), que a coragem dos homens que lutavam pela vida nas ruas de Lisboa conduz Aurélio a seguir-lhes o exemplo; no dia seguinte, sai de casa e acompanhar os dois homens a que ele dera abrigo: «O táxi rolou. A linha invisível, quebrada...» (MIGUÉIS, 1946, p. 144.)

Todas essas operações relativas à história contada são realizadas pelo narrador, que, num dado evento, aproxima-se ou distancia-se das ações de modo a estabelecer um melhor alcance na reelaboração ficcional da realidade circundante. Como disse Prince:

> Um narrador pode se mostrar mais – ou menos – consciente de que está narrando algo. Da mesma maneira, é mais confiável, ou não, em um contínuo de confiabilidade. Sua distância (temporal, física, intelectual, moral ou emocional) em relação aos fatos narrados também é variável.[7] (PRINCE, [19__], p. 12.)

Essa oscilação pode ser observada em «A Linha Invisível» na mudança de discurso proposta pelo narrador, que, dependendo da situação, opta pelos discursos direto, indireto ou indireto livre; ou seja, o seu posicionamento assume diferentes funções no decorrer da história. Há, no conto, uma particularidade no uso do discurso direto que vai além da reprodução da fala. À exceção dos diálogos com outras personagens, as manifestações de Aurélio em seu universo solitário se dão por meio do discurso indireto livre, i. é, seus pensamentos aparecem mesclados com a voz do narrador. Refira-se, contudo, um evento em que Aurélio perde o autocontrole, quando suspeita de que a velha Joana, ao sair de casa para lhe comprar cigarros, pudesse ter morrido em decorrência dos conflitos que pululam nas ruas. Nesta passagem, o uso do discurso direto não representa pura e simplesmente a fala de Aurélio – que, até então, em seu isolamento no acanhado gabinete, só havia se expressado pela voz do narrador –, mas dá conta também, e principalmente, do seu descontrole em nível elevado:

> – Calem-se, assassinos! Basta, miseráveis, fratricidas, inimigos da vida humana, da paz e do trabalho! Deixe-nos fazer alguma coisa! Oh, a vida neste país é medonha, insuportável! Quem me dera fugir, exilar-me, refugiar-me entre gente humana, ou entre feras, numa ilha deserta! Em qualquer parte! Longe disto, cambada! (MIGUÉIS, 1946, p. 126-127.)

Essa mudança de voz intensifica as tensões de Aurélio, repercutindo, dessa forma, o seu desespero. O caráter de expediente fica mais nítido uma vez que, passado o momento de crise, o narrador retoma o relato utilizando o discurso indireto,

[7] Traduziram-se ao Português citações de textos em língua estrangeira.

demonstrando não somente o retorno do comando de Aurélio sobre si mesmo, mas, também, o controle do eu que conta sobre a história: «Sentiu que readquiria gradualmente o domínio de si mesmo, flutuava numa espécie de agradável lassidão, e com ela veio-lhe a necessidade urgente e saudável de comer.» (MIGUÉIS, 1946, p. 127.)

Como já observado, a voz do narrador e a de Aurélio estão associadas durante a maior parte da narrativa pelo uso do discurso indireto livre, mas há ocorrências em que o narrador sinaliza essa junção no sentido de fazer uma distinção entre a voz ou o pensamento da personagem e o estatuto de elemento que conta uma história da qual não participa, como na seguinte passagem: «Haverá porventura prisão pior que a de dentro nos impomos? – perguntava-se o pobre [...].» (MIGUÉIS, 1946, p. 106.). Deixa-se claro que o pensamento não é do narrador, mas, sim, de Aurélio. Outra saída também encontrada é a utilização de exclamativas e interrogativas que pontuam determinadas sequências enunciadas como vindas de dentro da personagem: «Puxava dum cigarro para afinar aquela quadrinha que havia seis meses pensava em escrever, entrava a Mamã e começava a bradar, que se morria empestado naquela casa, que o ar se cortava à faca, que fosse fumar para o quintal!» (MIGUÉIS, 1946, p. 108); «Seria certo o que diziam do governo? Se ele era de ladrões, então quem eram os revoltosos?» (MIGUÉIS, 1946, p. 112.)

Logo, ao fazer uso de três variedades do discurso (direto, indireto e indireto livre), o narrador de «A Linha Invisível» parece ter um alto grau de consciência na delimitação da participação de sua voz na associação e dissociação da voz das personagens, produzindo, assim, um efeito diferente para cada momento particular da narrativa, o que representa a significação de uma realidade transplantada da História de Portugal diluída na história de uma personagem, pois «a realidade não é aquilo que vem depois ou que está fora do texto, mas o que o texto instaura nos limites do seu espaço de construção.» (BARBOSA, 1974, p. 12.)

A burocracia no «Estado Novo» em Nota de Ironia: «A História de Venâncio, Segundo Oficial»

Se não se deve tomar como lei aquilo que uma instância criadora diz de sua própria obra – ou mesmo do processo composicional –, noutro sentido, considerá-lo, sob o prisma do analista, pode enriquecer o inquérito ao texto literário. Por isso, vale

observar o que, numa conferência intitulada *O Romance e o Romancista*, Joaquim Paço d'Arcos afirmou acerca dos procedimentos do escritor, que:

> [...] cria, de fato, um mundo à parte, extraído, se quiserem, do verdadeiro, do que o rodeia, mas transformado pela sua sensibilidade e pela sua imaginação. Do mundo real leva, para o seu, reminiscência das figuras que viu, dos seres que conheceu, das coisas com que lidou. Mas não as aproveita integralmente. Esmaga essas figuras, dilui esses seres, destrói essas coisas. (PAÇO D'ARCOS, 1943, p. 37.)

Essa concepção, que tem a realidade na conta de base à produção ficcional, não parece, efetivamente, alheia ao conto «A História de Venâncio, Segundo Oficial», que Joaquim Paço d'Arcos incluiu no volume **Carnaval**: e outros contos (1958). Ora, ao selecionar uma específica conjuntura portuguesa, a narrativa em pauta ecoa a qualidade do trabalho burocrático à época do «Estado Novo» (1933-1974), o regime capitaneado com mão de ferro pelo ditador António de Oliveira Salazar e por seu sucessor, Marcelo Caetano. A personagem Venâncio representa o servidor público que busca o tão almejado reconhecimento no emprego, sobretudo pelos longos anos de dedicação; anelo que, vale dizer, não se concretiza. Sem ver recompensada a sua entrega – para subir de cargo, é preciso ter influência –, a personagem acaba deixando agirem livremente os ratos que, certa vez, denunciara como destruidores dos documentos do Ministério em que trabalha. Julgado por atentar contra o Estado, Venâncio acaba por ser exonerado de suas funções.

Não se configurando exatamente como o que Auerbach chamou de «realismo moderno sério», o conto tende fortemente para o cômico, no sentido aristotélico do termo.[8] O que se observa, em efetivo, é um discurso permeado pela ironia, que caracteriza, assim, um realismo não sério. Essa marca vem à baila já no início do conto, quando se tem uma voz narrativa descrevendo a presença dos roedores que, em «ruído discreto mas perfeitamente audível», todas as noites devoravam o interior do edifício do Ministério (PAÇO D'ARCOS, 1958, p. 37). Durante o dia, pouco se ouvia o barulho dos ratos, devido à poderosa voz dos funcionários públicos, que tudo abafava dentro do prédio:

[8] Tratando das personagens da comédia, o Estagirita refere a condição dessas como «imitação de caracteres inferiores, não contudo em sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula.» (ARISTÓTELES, 2008, p. 45-46.) Não é demais aferir, nisso, também uma visão em termos de classe; em especial, se se opuserem o trágico e o cômico. Na visão de Auerbach, com Edmond e Jules de Goncourt (no prefácio ao romance *Germinie Lacerteux*), patenteia-se a condição do desvalido como digno de ser tragicamente abordado e, mais, com protagonismo (AUERBACH, 1976, p. 447). Se há algo de trágico no percurso de Venâncio, pobre-diabo do funcionalismo público, é certo, mais ainda, estar indelevelmente entremeado pelo cômico.

> O próprio público que se dirigia aos *guichets*, à busca de informações, ou tentava introduzir-se nas salas para tratar dos assuntos [...], fazia-o com respeito, com timidez, [...] para não dar motivo à fácil irritação dos funcionários [...]. Durante as breves horas catalogadas como «horas de trabalho», reinava ali essa entidade soberana [...]. (PAÇO D'ARCOS, 1958, p. 37.)

De fato, para se ter um mais abalizado alcance da passagem, é necessário, antes, compreender a realidade ficcionalizada pelo escritor; nominalmente, o mundo de antidemocracia em que consiste o «Estado Novo». Durante o horário de expediente, o poder de voz pertencia unicamente ao funcionalismo, ou seja, ao governo, cabendo à arraia miúda que frequentava o prédio não se posicionar.

Ao fazer uso da ironia, o autor recorre à linguagem como estratégia; ora, de acordo com as palavras de Brait, na ironia, «a linguagem participa da constituição do discurso como fato histórico e social; mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia [...].» (BRAIT, 1996, p. 16.). É por meio dessa linguagem multívoca que o discurso irônico permite a manifestação de aspectos culturais ou sociais que, muitas vezes, podem ser ocultados pelos discursos mais sérios.

No desenvolvimento do conto, o narrador toma posse, de certa forma, da voz e dos sentimentos da personagem Venâncio. Mas o relato também cobre a ação dos ratos, em seu processo de destruição; a relação entre o público e o funcionalismo; até, por fim, a formação da Comissão, de que, para fazer parte, era preciso prestígio.

É com a aludida configuração que a voz narrativa apresenta a tentativa do Segundo Oficial para integrar a Comissão: «Ao constar-lhe que iria constituir-se uma Comissão para enfrentar o problema cuja ponta do véu ele levantara, Venâncio acalentou a legítima ambição de fazer parte de tão destacado grupo de trabalho. Formulou, a medo, ao Chefe da Seção, o pedido humilde. (PAÇO D'ARCOS, 1958, p. 40.) No diálogo entre Venâncio e o Chefe da Seção, é perceptível a condição do funcionário como desafiador da hierarquia vigente; e, não contrariando as leis que regem uma boa convivência, Venâncio é sempre tratado como um candidato a ser reconhecido.

> – Não vejo inconveniente – replicou [ao pedido], com benevolência, o superior hierárquico. Mas só depois de bastante rogado condescendeu em falar do caso ao Chefe da Repartição.
> Este já não tinha quaisquer motivos para distinguir Venâncio, pois que do esforço silencioso do segundo oficial era o Chefe de Seção quem recolhia o lustre: – Que diabo de ideia lhe havia de dar! Mas está bem, se Você tem muito empenho nisso, eu posso recomendar o caso ao nosso Diretor-Geral. (PAÇO D'ARCOS, 1958, p. 40-41.)

Na sequência, o narrador toma posse das palavras de Venâncio e reproduz o conteúdo

da carta que este destina ao Chefe da Repartição. Ressalta todos os anos de dedicação prestados ao serviço público, as horas extras de trabalho, até o funcionário, finalmente, referir o desejo de ser incluído na prestigiosa Comissão, visto que fora ele quem denunciara os ratos. Ora, na descrição das qualidades necessárias para que um Segundo Oficial possa fazer parte da Comissão (sem deixar de lado, ainda, a ironia), afirma-se lícito o enquadramento de Venâncio como um dos candidatos: «Era necessário juntar ao prestígio de certos nomes as reais qualidades de outros, o dinamismo de alguns.» (PAÇO D'ARCOS, 1958, p. 38.) No entanto, se, por um lado, este possuía as «reais qualidades», por outro, não possuía importância. Assim, diz o Chefe da Repartição ao Diretor-Geral: «– Recebi uma carta do Venâncio, aquele pobre-diabo da 2.ª Seção... Calcule V. Ex.ª: quer por força que o metam na Comissão.» A resposta que obtém é a seguinte: «– Mas que ideia disparatada! A que título, a que propósito? Uma Comissão de que só fazem parte personalidades escolhidas...» (PAÇO D'ARCOS, 1958, p. 42.)

Que se assinale, ainda, a quebra dessa associação, i. é, a diferenciação entre a voz narrativa e as vozes das personagens. Essa cesura entre as palavras do narrador e a posição dos caracteres se patenteia, sobretudo, pela ironia presente no primeiro, o que não o impede de, na condição de heterodiegético, configurar um posicionamento interventivo quanto ao íntimo da personagem Venâncio. Como ex., refira-se a caracterização do descontentamento do funcionário com a não participação da Comissão:

> Mas o azedume apossara-se definitivamente de seu espírito. Sentia-se, todavia, ligado à pesada responsabilidade perante o Estado. [...] E, por dever cívico, puro dever de funcionário conscienciosо, continuava, único em todo o edifício, a prolongar pela tarde, pela noite afora, a lida metódica e silenciosa. (PAÇO D'ARCOS, 1958, p. 44.)

Sem poder, de forma concreta, expressar o que sentia e que o revoltava, Venâncio desiste de esperar recompensa, visto que tudo não passava de promessas: «– Homem, Você é um mouro de trabalho! Ainda lhe hão-de fazer justiça...» (PAÇO D'ARCOS, 1958, p. 44.) É, portanto, com recurso a essa caracterização – conformismo, revolta e meio – que se entendem melhor os recursos para reconstrução ficcional da realidade.

Ponto outro que se deve evocar está relacionado aos eventos que guiam a narrativa até uma cadeia capital – a não inclusão da personagem Venâncio na Comissão e sua demissão. O relato ficcional elucida aquilo que é repetição – a história de Venâncio, ou, amplamente, a situação daquele que a elite toma como peremptoriamente estranho a

determinado meio social. Assumindo, assim, uma função de discurso explicativo e justificativo, permite ao narrador a produção de um discurso realista. Dessa forma, é por remissão às palavras de Genette que se pode verificar o papel do narrador:

> Pode parecer estranho, à primeira vista, atribuir a um narrador, qualquer que seja ele, um outro papel além da narração propriamente dita, i. é, o facto de contar a história, mas nós sabemos muito bem que o discurso do narrador, romanesco ou outro, pode assumir outras funções. (GENETTE, 1995, p. 253.)

Deve-se, assim, apontar o rompimento entre a voz narrativa, quanto ao posicionamento da personagem, e a própria voz da personagem. Num **primeiro** momento, em busca de um processo por interesse da sogra, o Diretor-Geral explode quando se lhe apresenta um «um amontoado de repugnante aspecto»: «Mas isto foi obra dos ratos? Que faz a Comissão, que medidas propôs, que providências tomou?» (PAÇO D'ARCOS, 1958, p. 46.) Entrementes, em seguida, a voz do narrador apresenta uma personagem que pouco atinara para a competência da comissão: «O Diretor-Geral não ousou investir contra a Comissão, em que o escol do país estava tão amplamente representado. Mas mandou, muito acertadamente, proceder a rigoroso inquérito.» (PAÇO D'ARCOS, 1958, p. 46-47.) E o dedo acusatório indicará Venâncio, que, desgostoso pela preterição, passou a deixar restos de comida para os roedores. Por ser o único funcionário a fazer serões, não restou senão o Segundo Oficial como culpado. Por fim, observa o narrador: «É com a consagração do seu exemplo que se imprime eternidade à História.», sendo, o peixe pequeno, devorado pelo peixe grande (PAÇO D'ARCOS, 1958, p. 48). Salienta-se a injustiça ao pobre-diabo sem que, em nenhum momento, tal se faça à superfície do texto.

Uma palavra final

Se não parece acertado conceber-se a realidade como um todo monolítico – no mínimo, por não ser "o" real imanente e absoluto o fundamento da criação literária, que sempre apreende o mundo a partir de uma situação específica –, o inquérito ao modo por que os ficcionistas reconstroem o plano circundante parece essencial no sentido de suplementar a leitura analítica dos textos e, mesmo, de se compreender a própria existência. Lastreado por essas crenças e conjugando uma noção lata de Filologia ao conceito de voz (cuja raiz está na Narratologia), este breve inquérito caracteriza duas

possibilidades de trabalho com o realismo no âmbito da narrativa portuguesa do séc. 20 e, por essa via, estuda o gênero conto em José Rodrigues Miguéis e em Joaquim Paço d'Arcos, matéria que não tende a receber expressiva atenção de analistas. Se pode não ser determinante em vários sentidos, ao menos, indica sendas por meio das quais estudos mais aprofundados possam ser efetuados. Que se tenha cumprido, ao menos, um tal intento.

Abstract: After some observations on the realist mode of fictional composition (as dealt by the philologist Auerbach, 1976) and on narrative voice as Prince ([19__]) conceptualizes it, this article analyses two short stories: «A Linha Invisível», by José Rodrigues Miguéis, and «A História de Venâncio, Segundo Oficial», by Joaquim Paço d'Arcos (Portuguese writers of the 20th century). The heterodiegetical narration –in both narratives, with some particular features– promotes a contrast between the voice of the narrator and the ones of the characters; besides, it allows the fictional reconstruction of a historical frame.

Keywords: Realism. Voice. Short Story. José Rodrigues Miguéis. Joaquim Paço d'Arcos.

Referências

AUERBACH, E. *Mimesis*: a representação da realidade na Literatura Ocidental. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARISTÓTELES. *Poética*. 3. ed. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2008.

BARBOSA, J. A. *A Metáfora Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BRAIT, B. *Ironia em Perspectiva Polifônica*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1996.

FRAZÃO, I. F. O Mimesis e a «Poiesis». *In*: SALOMÃO, J. (Dir.). *Erich Auerbach*: 5.º Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p. 156-162.

GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

LIMA, L. C. Realismo e Literatura. *In*: _____. *A Metamorfose do Silêncio*: análise do discurso literário. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974. p. 27-48.

MARQUES, T. M. *O Imaginário de Lisboa*: na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis. Lisboa: Estampa, 1994.

MIGUÉIS, J. R. *A Escola do Paraíso*. 5. ed. Lisboa: Estampa, 1982.

_____. *Onde a Noite se Acaba*: contos. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1946.

PAÇO D'ARCOS, J. *Carnaval*: e outros contos. Lisboa: Guimarães, 1958.

_____. *O Romance e o Romancista*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1943.

PICHIO, L. S. *A Lição do Texto*: Filologia e Literatura: I: Idade Média. Lisboa: 70, 1979.

PRINCE, G. *Narratology*: the form and functioning of narrative. Berlin: Mouton, [19__].

WELLEK, R. O Conceito de Realismo na Cultura Literária. *In*: _____. *Conceitos de Crítica*. São Paulo: Cultrix, [19__]. p. 196-222.

Artigo recebido em 19/07/2011
Artigo aceito para publicação em 29/10/2011