



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA**  
**CENTRO DE ARTES E LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A TEIA NARRATIVA DE INÊS PEDROSA:  
NARRAÇÃO, TEMPO E ESPAÇO EM *FAZES-ME  
FALTA***

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Fernanda Trein**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2010**

**A TEIA NARRATIVA DE INÊS PEDROSA: NARRAÇÃO,  
TEMPO E ESPAÇO EM *FAZES-ME FALTA***

**por**

**Fernanda Trein**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras**

**Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2010**

**Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Artes e Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Dissertação de Mestrado

**A TEIA NARRATIVA DE INÊS PEDROSA: NARRAÇÃO, TEMPO E ESPAÇO EM  
FAZES-ME FALTA**

elaborada por  
**Fernanda Trein**

como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Letras**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

---

**Prof. Dr. Pedro Brum Santos**  
(Presidente/Orientador)

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr. Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS)**  
Primeira examinadora

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr. Raquel Trentin Oliveira (UFSM)**  
Segunda examinadora

Santa Maria, dezembro de 2010.

Aos meus pais, que me ensinaram a amar a literatura.

Ao Rogélio, que sempre acreditou em meu potencial e me ensinou a ir em busca de meus sonhos.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador Professor Pedro Brum Santos, pelos preciosos ensinamentos, por acreditar na minha capacidade de evolução e por me acompanhar nos momentos mais difíceis de aprendizagem.

Ao Programa de Pós – Graduação, que possibilitou minha formação acadêmica.

À CAPES, pelo subsídio financeiro que possibilitou parte do desenvolvimento deste trabalho.

Aos secretários do curso de Pós – Graduação, Irene e Jandir, pelo auxílio constante.

Aos meus pais, pelo amor sem limites, pela dedicação integral durante o tempo de estudo, pelas incontáveis viagens até Santa Maria e por acreditar em minha capacidade. Ao meu irmão Guilherme, por me ensinar que a tranquilidade é a melhor forma de fazer um bom trabalho.

Ao meu noivo Rogélio, por todo o amor, o apoio e pelas muitas leituras do trabalho.

Aos meus tios Henrique, Clarice, Arno, Verônica e Nivaldo, pelo carinho e apoio.

Aos meus colegas de Mestrado, que me incentivaram sempre e compartilharam conhecimentos comigo.

“A morte é a solidão das pessoas amadas, esta névoa em torno delas que nem uma palavra terna pode atravessar. A morte é a dor e o desespero nas mesmas palavras que foram a embriaguez da felicidade. A morte são os prantos que brotam escutando uma palavra que queira dizer amor”.

Jõe Bousquet

# RESUMO

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

## **A TEIA NARRATIVA DE INÊS PEDROSA: NARRAÇÃO, TEMPO E ESPAÇO EM *FAZES-ME FALTA***

Autora: Fernanda Trein  
Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos  
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 20 dezembro de 2010.

Esta dissertação tem por objetivo analisar o romance *Fazes-me falta*, de Inês Pedrosa, no que diz respeito a sua composição narrativa que é formada por sequências discursivas de duas personagens – narradoras, uma morta e outra viva, que constroem um suposto diálogo. Além disso, nosso objetivo também é analisar o tempo e o espaço na construção da narrativa, uma vez que esses dois elementos destacam-se no texto, pois a voz feminina está morta e ocupa uma prega temporal e um limbo existencial, enquanto a voz masculina sofre a ausência do desaparecimento de sua amiga. O tempo funciona como fio condutor da narrativa, e em conjunto com o espaço compõem a ambientação adequada para o diálogo entre a vida e a morte das duas personagens, dando suporte à narrativa composta pelos discursos das duas vozes.

Palavras-chave: *Fazes-me falta*; Inês Pedrosa; tempo; espaço; narração.

# **ABSTRACT**

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

## **A TEIA NARRATIVA DE INÊS PEDROSA: NARRAÇÃO, TEMPO E ESPAÇO EM *FAZES-ME FALTA***

Author: Fernanda Trein

Advisor: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

Date and Place of Presentation: Santa Maria, December 20, 2010.

Abstract: This dissertation aims at analyzing the novel *Fazes-me falta*, by Inês Pedrosa, in terms of its narrative composition, which is configured by discursive sequences of two characters who are also the narrators (one of them being dead and the other, alive), who engage in a presumed dialogue. Furthermore, our purpose is to analyze time and space in the narrative construction, two elements which stand out from the text, since the female voice is dead and occupies a temporal spot and an existential limbo, whereas the male voice suffers the absence resulting from the disappearance of his friend. Time works as a thread in the narrative, and along with space, it provides the appropriate ambiance for the dialogue between life and death of the two characters, thus supporting the narrative composed by the discourses of these two voices.

Keywords: *Fazes-me falta*; Inês Pedrosa; time; space; narration.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>1 NARRAÇÃO E NARRADOR</b> .....	<b>17</b>
<b>1.1 Revisão teórica</b> .....	<b>18</b>
1.1.1 Wayne Booth.....	18
1.1.2 Gérard Genette .....	28
1.1.3 Jean Pouillon.....	33
<b>1.2 A narração em Fazes-me falta</b> .....	<b>34</b>
1.2.1 Estrutura da obra em discursos .....	34
1.2.2 Focalizações em <i>Fazes-me falta</i> .....	37
1.2.3 A narração e as duas vozes .....	38
<b>2 O TEMPO E O ESPAÇO NA ESTRUTURA NARRATIVA</b> .....	<b>39</b>
<b>2.1 O tempo</b> .....	<b>39</b>
2.1.1 As variedades temporais.....	40
2.1.2 O tempo no romance .....	43
2.1.2.1 O tempo nos romances de duração .....	46
2.1.2.1.1 O tempo no monólogo.....	48
2.1.2.2 O tempo nos romances de destino.....	48
<b>2.2 O espaço</b> .....	<b>52</b>
2.2.1 Ambientação.....	53
2.2.2 Os tipos de espaço.....	55
2.2.3 O espaço e suas funções.....	56
2.2.4 O espaço e a perspectiva narrativa.....	57
<b>3 A TEIA DO TEMPO E DO ESPAÇO: AMOR E MORTE EM FAZES-ME FALTA</b> .....	<b>59</b>
<b>3.1 As personagens no discurso e no tempo</b> .....	<b>61</b>
<b>3.2 O tempo e a memória</b> .....	<b>66</b>

<b>3.3</b>	<b>O tempo e a narrativa .....</b>	<b>68</b>
<b>3.4</b>	<b>Fazes-me falta e o tempo psicológico.....</b>	<b>72</b>
<b>3.5</b>	<b>O espaço e a narrativa.....</b>	<b>73</b>
<b>3.6</b>	<b>O entrelaçamento do tempo e do espaço .....</b>	<b>79</b>
<b>3.7</b>	<b>O amor e a morte perdidos no tempo e no espaço .....</b>	<b>80</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>96</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>101</b>

## INTRODUÇÃO

*Fazes-me falta*, da autora portuguesa Inês Pedrosa, é um romance que enreda o leitor em sua teia narrativa, que nos captura e dissolve em seu texto. Somos envolvidos pela história de amor e pela vida das duas personagens-protagonistas de tal forma que parece que fazemos parte dessa trajetória compartilhada por ambos.

Diante de tal efeito que o texto proporciona em nós, seus leitores, surgem as perguntas: Como pode o discurso do romance nos enredar desta maneira? Quais são as estratégias utilizadas pela autora para criar sua teia narrativa? Como se estruturam os dois narradores do texto? Quais são suas particularidades? Qual é o foco narrativo da obra? Que outros elementos se destacam no texto?

Tempo e espaço são elementos que se destacam em *Fazes-me Falta*. A dimensão ocupada pela personagem feminina enquanto morta, o limbo onde ela diz estar, essa prega do tempo que parece parado para ela. O tempo que deixou de existir para a voz masculina que sofre as saudades de sua amiga, o passado dando voltas a partir do presente em busca de lembranças para servir de consolo. Todos esses são aspectos abordados em *Fazes-me falta* que alocam tempo e espaço em local privilegiado no texto literário.

A narração é um elemento muito importante em nossas vidas. Através dela nos comunicamos, transmitimos adiante a memória de nossas famílias, conduzimos conhecimentos. E na literatura, narramos para contar histórias, para criar mundos imaginários, personagens, heróis e cenários fantásticos.

Em *Fazes-me falta*, a narração é composta por tentativas de diálogos entre as duas vozes narrativas, uma feminina e outra masculina. A teia discursiva das duas vozes, de tom confessional, coloca o leitor no centro do diálogo, em uma ação aparentemente impossível. As duas vozes questionam a si mesmas e ao outro, sem obter respostas. Analisar de que forma Inês Pedrosa constrói essa teia narrativa, de que maneira são construídas as duas vozes narradoras é um de nossos objetivos nesta dissertação.

O tempo, por sua vez, funciona em *Fazes-me falta* como fio condutor da narrativa. Ele não é linear, não abrange apenas uma dimensão e o que observamos é justamente o entrelaçamento de tempos e o movimento oscilatório de dimensões temporais. Emaranhado à justaposição temporal está o espaço, que demarca a separação das duas vozes: ela morta, no limbo da eternidade, e ele vivo, perdido na saudade. Espaço e tempo misturam-se também, fundindo-se em um todo dotado de sentido e concretude, possibilitando uma ambientação perfeita para os diálogos impossíveis das duas vozes do romance.

Entender como o tempo e o espaço funcionam dentro da narrativa de *Fazes-me falta*, como esses elementos possibilitam e organizam-se dentro da teia narrativa do romance é nosso objetivo de estudo neste trabalho. Para entender o processo de escrita do romance em questão, precisamos conhecer a fundo seu processo narrativo, bem como os elementos de destaque, que são o tempo e o espaço, e para isso nos deteremos primeiramente no estudo teórico e posteriormente na análise do texto literário.

A autora de *Fazes-me falta*, Inês Pedrosa nasceu em Portugal, em 1962, e trabalhou como jornalista nos principais jornais e revistas de seu país. Estreou na literatura adulta em 1997, e desde então tem se destacado no cenário literário. A autora é uma feminista convicta, e tomou posição pública frente a vários assuntos polêmicos, sendo a favor da interrupção voluntária da gravidez e do casamento entre pessoas do mesmo sexo em Portugal. Pedrosa também teve uma grande atuação dentro da política de seu país.

Natural de Coimbra, Pedrosa é formada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. Escritora precoce, publicou seu primeiro texto aos

catorze anos, na revista *Crónica Feminina*. A autora conta com dez obras de ficção e seis de não-ficção<sup>1</sup>.

O romance *Fazes-me falta*, publicado em 2002, é o terceiro romance de Inês Pedrosa, mas o primeiro publicado no Brasil, em 2003 (na Bienal Internacional do Livro do Rio de Janeiro). Esse romance, segundo Angela Maria Laguardia (2007), foi todo escrito a mão, coincidentemente em um caderno que celebrava o *18º Salon Du Livre de Paris*, cujo país tema era o Brasil. O caderno era forrado de tecido amarelo, e ilustrado com um passáro comedor de livros, sendo seu bico a bandeira brasileira. De acordo com Laguardia, naquele caderno “as palavras irromperam tomadas de urgência, a partir de uma grande dor, na força de uma escritura que lhe despoja da preocupação com a crítica ou eu-crítico, revelando a construção do seu mundo ficcional” (2005, p. 17).

De acordo com Laguardia (2007), *Fazes-me falta* teve sua escrita iniciada em 1999, em um momento difícil da vida da autora, em que nasceu sua filha e também morreu seu pai, bem como faleceram outras pessoas próximas de quem gostava muito. A autora conta ter ficado obcecada com a ideia da morte, sendo que, um ano mais tarde, surgiu-lhe a ideia de escrever sobre uma jovem mulher que morria e tinha profundos laços de amizade com um homem mais velho. Assim, da intersecção da dor da perda de seu pai e da alegria do nascimento de sua filha surgiu *Fazes-me falta*, uma obra na qual Inês Pedrosa fala de morte, mas que reflete sobre a vida, sobre o amor, sobre a amizade e sobre a saudade.

Inês Pedrosa já esteve muitas vezes no Brasil e conhece amplamente a cultura brasileira e suas ligações com a cultura portuguesa, conforme ela mesma declarou à *Folha de São Paulo*:

---

<sup>1</sup> **Obras ficcionais:** *Mais ninguém tem* (infantil) – 1991, *A instrução dos amantes* – 1992, *Nas tuas mãos* – 1997, *Fazes-me falta* – 2002, *A menina que roubava gargalhadas* – 2002, *Fica comigo esta noite* – 2003, *Carta a uma amiga* – com Maria Irene Crespo – 2005, *Do grande e do pequeno amor* – com Jorge Colombo – 2006, *A eternidade e o desejo* – 2007, *Os íntimos* – 2010. **Obras de não-ficção:** *José Cardoso Pires: Fotobiografia* – 1999, *20 Mulheres para o século XX* – 2000, *Antologia da poesia portuguesa* (colectânea) – 2002, *Anos luz: trinta conversas para celebrar o 25 de abril* – 2004, *Crónica feminina* – 2005, *No coração do Brasil – seis cartas de viagem ao padre António Vieira* – 2008.

Nestes últimos anos tenho mantido contato físico muito constante com o país: estive no Rio, em São Paulo, em Fortaleza e em Porto Alegre. Estive em Passo Fundo, numas jornadas literárias inesquecíveis. Tenho dificuldade em isolar a literatura portuguesa da brasileira. Para mim, pertencem à imensa e marítima pátria da língua portuguesa. (FUKS, Folha de São Paulo, maio 2002, p.3, apud LAGUARDIA, 2007, p. 18)

Seu mais recente livro publicado no Brasil, *A eternidade e o desejo* (2008), é ambientado em terras brasileiras, e surgiu de uma viagem que Inês Pedrosa fez para o Brasil a fim de visitar os lugares percorridos pelo padre Antônio Vieira. Além deste romance, esta viagem acabou resultando no volume *No coração do Brasil – seis cartas a Padre Antonio Vieira*, que faz parte da série *Diários de viagem*.

Além dessas duas obras que exemplificam a ligação de Pedrosa com as terras brasileiras, ela mesma declarou, em diversas entrevistas, seu apreço pelo Brasil, pela cultura e povo brasileiros.

Inês Pedrosa integra o círculo de novos autores portugueses da década de 1990, todos resultantes de uma grande tradição literária que agora dão voz à contemporaneidade e à pós-modernidade. Sua experiência enquanto jornalista reflete em sua escrita literária, que é sensível em relação às questões sociais e políticas. *Fazes-me falta* retrata a situação daqueles que ocupam a margem da sociedade, como as crianças que morrem porque são abandonadas pelas mães que se perdem nas drogas, por exemplo. A discussão de gênero, a militância política, a consciência de uma memória cultural também são questões presentes em suas obras, perpassando sua profissão de jornalista e demonstrando a posição de comprometimento com seu tempo.

A sensibilidade feminina é um assunto recorrente nas obras de Pedrosa, o que, segundo Laguardia (2007), resulta do envolvimento que a autora estabeleceu logo cedo com textos literários tais como as *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, bem como revistas femininas tais como a edição francesa da *Marie Claire* com reportagens sobre situações críticas das mulheres árabes, reivindicações femininas, assuntos estes que não eram noticiados em Portugal. A respeito das *Novas Cartas*, a própria Inês Pedrosa comenta: “Li de fio a pavio e aprendi imenso, porque era de uma total

inocência...” (JL, agosto de 2002, p. 9, apud LAGUARDIA, 2007, p. 31). Mais tarde, Pedrosa acabaria por assumir a direção da revista *Marie Claire* de Portugal, bem como escreveria no *Expresso*, *Ler*, *JL*, entre outros.

Um de seus romances, *Nas tuas mãos*, publicado no Brasil em 2005, recebeu o Prémio Máxima da Literatura no ano de 1997. Esse romance é dividido em três partes e é formado por três gêneros diferentes: diários, álbum de fotografias e cartas. Cada gênero é narrado por uma personagem: o diário é escrito pela avó Jenny, o álbum é montado pela filha de Jenny, Camila, e as cartas são escritas por Natália, e direcionadas à avó. Essas três vozes narrativas utilizam-se da forma, isto é, da linguagem, para expressar o sentimento. A palavra serve para apreender a memória e passá-la adiante de geração em geração. Dessa forma conhecemos a história das personagens e também de Portugal imersa na Primeira Guerra Mundial ao lado da Inglaterra e da França, e depois no caos político da ditadura.

A versatilidade de escrita de Inês Pedrosa mostra-se através da variedade de obras escritas: contos, romances, livros infantil, entre outros. Essa parece ser uma característica dos escritores contemporâneos, que produzem escritas longas tais como romances, mas também trazem em si o dinamismo dos contos e das crônicas. Carlos Reis (2005) reflete sobre a escrita de Pedrosa e sua divisão entre romancista e jornalista. De acordo com ele:

Inês Pedrosa tem feito, nalguns de seus textos, a ponte entre o labor da jornalista (que é, profissionalmente, a sua origem) e o trabalho de ficcionista). A crónica é aqui e de novo o elo de ligação entre dois campos que modernamente (e sobretudo pós-modernamente) se intersectam, às vezes sem referência ao real circundante, tangível e empiricamente conhecido. (REIS, Carlos, outubro, 2005, p. 19, Apud, LAGUARDIA, 2007, p. 35)

Esse mundo pós-moderno em que estamos imersos reflete na escrita de Pedrosa, que faz uso da palavra não apenas para expressar sentimentos e construir poesia, mas também para posicionar-se perante as injustiças sociais e militar pelas minorias. Aliás, Pedrosa consegue incorporar, em sua escrita, a poesia e a consciência social, como observamos em *Fazes-me falta*.

O trabalho realizado baseia-se em ampla pesquisa bibliográfica, aliado a posterior análise do texto literário, e desenvolve-se em três capítulos. O primeiro capítulo é inicialmente teórico, e contém o resultado de pesquisas desenvolvidas em torno do tema da narrativa e do narrador. Essas pesquisas são fundamentadas em alguns dos principais teóricos que elucidaram questões sobre essas teorias: Wayne Booth, Gérard Genette, e Jean Pouillon. Após a retomada teórica, importante para a elucidação do conceito de narração e narrador, desenvolvemos a aplicação de alguns conceitos trabalhados, principalmente do que se refere ao foco narrativo no texto literário.

O segundo capítulo, por sua vez, constitui-se da revisão teórica dos conceitos de tempo e espaço na literatura. Para tanto, verificamos as variedades temporais de acordo com a teoria de Benedito Nunes e nos aprofundamos no estudo do tempo no romance através da teoria de Jean Pouillon. O estudo do espaço, por sua vez, está baseado nas teorias de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, Osman Lins, Abdala Júnior e Antonio Dimas, que abordam o conceito de espaço e a perspectiva narrativa, a ambientação, as funções espaciais, os tipos de espaço e a representação espacial e temporal.

O último capítulo, intitulado “A teia do tempo e do espaço: amor e morte em *Fazes-me falta*” apresenta uma análise do romance, levando em consideração, principalmente, os elementos espaciais e temporais, e os dois principais temas abordados pela autora no decorrer da narrativa: o amor e a morte. Para melhor organizar a análise, o tempo é analisado primeiramente em relação às personagens, depois é confrontado com a abordagem da memória no texto literário; posteriormente, é estudado como elemento da narrativa e como categoria psicológica. O espaço, por sua vez, é abordado dentro da narrativa e posteriormente é analisado como elemento entrelaçado ao tempo. O tópico final volta-se ao estudo do amor e da morte dentro da narrativa, como temas centrais abordados pela autora.

## 1 NARRAÇÃO E NARRADOR

A narração faz parte de nossas vidas desde os primórdios. Narramos para nos comunicar, para contar fatos que aconteceram, para passar de geração em geração e perpetuar a memória de nossas famílias. Narramos para que nossos conhecimentos alcancem aqueles com os quais não nos encontraremos. Narramos, também, entretanto, para contar histórias, para criar mundos fantásticos, personagens, heróis e cenários onde tudo é possível.

A narrativa está ao nosso redor sempre, não importando classes ou culturas. Todos os povos fazem uso de narrativas, e todos têm suas narrativas mestras, aquelas consideradas seus clássicos, que mesmo com o passar do tempo continuam a ser contadas às novas gerações.

Narramos para viver, como observamos no livro de contos árabes *As Mil e uma noites*. Todorov cita esse exemplo em *As estruturas narrativas* (1970), e menciona a personagem Sherazade, que só vive porque pode continuar a narrar histórias, entretendo assim o rei, que desiste de matá-la por mais uma noite. Todorov, aliás, chama *As mil e uma noites* de “maravilhosa máquina de contar” (TODOROV, 1970, p. 132).

Narrar faz parte do processo humano. Tal como Sherazade, narramos para viver, porque narrando e lendo narrativas, experimentamos outras vidas que não a nossa, conhecemos outros mundos e temos a oportunidade de provar a liberdade que só a literatura nos proporciona.

## 1.1 Revisão teórica

Conhecer a teoria da narrativa e do narrador é essencial em nosso trabalho, pois nos possibilita um referencial teórico para melhor compreender a estratégia narrativa utilizada por Inês Pedrosa na composição de *Fazes-me Falta*. Nesse capítulo abordaremos diversas estratégias narrativas, e para isso faremos um percurso pelos caminhos trilhados por alguns dos mais importantes teóricos versados no assunto da narração, a fim de conhecermos suas teorias e posteriormente as utilizarmos na análise de *Fazes-me falta*. Nem toda a teoria será aplicada na análise, mas a revisão teórica nos possibilita uma visão global teórica e serve como referente e contraponto analítico. Para melhor organização do capítulo, as teorias serão abordadas dividindo-se os tópicos por teóricos.

### 1.1.1 Wayne Booth

Em *A retórica da ficção*, Booth (1980) desenvolve reflexões a respeito da ficção não didática enquanto arte de comunicação entre os leitores, bem como os recursos utilizados pelos escritores de diversos gêneros narrativos para, de forma consciente ou não, impor um mundo fictício ao leitor.

Um dos principais itens evidenciados por Booth no texto referido é a dicotomia entre contar (*telling*) e mostrar (*showing*). De acordo com ele, o contador de histórias possui uma espécie de artificialidade, já que ele precisa ultrapassar a superfície da ação para poder obter aquilo que se passa no coração e na mente das personagens, assumindo o papel de um narrador onisciente, pois narra aquilo que, na vida real, ninguém deveria saber. Essa autoridade artificial de narração durou até os tempos modernos. Foi a partir de Flaubert que alguns autores perceberam a superioridade dos modos narrativos objetivos, impessoais e dramáticos, e passaram a utilizá-los em seus romances, mostrando aos leitores as ações das personagens, mais do que apenas contando o que ocorria no texto literário.

Em sua discussão a respeito do par contar / mostrar, Booth enfatiza que “tudo quanto mostra serve para contar; a linha entre mostrar e contar é sempre, em certa medida, arbitrária” (1980, p. 38). Com isso, percebemos o quanto essa linha divisória entre as duas categorias é fina e pode muitas vezes causar dúvidas. Booth não considera simples essa dicotomia. Mostrar, para ele, parece ser a melhor escolha, mas será de fato a única forma viável para a estruturação de um romance? Essa questão baliza suas reflexões ao longo de seu livro.

Booth também discorre sobre a intensidade da ilusão realista. Esse assunto nos interessa particularmente porque reflete sobre o papel do autor na obra de arte, sua função de criador e sua posição perante a criação, ou seja, se ele deve estar presente em sua obra, representado ou não pelo narrador, ou se deve ausentar-se por completo, entre outras questões.

Para os autores comunicarem-se através da arte, precisam criar e assumir formas. A retórica da ficção proporciona formas ao escritor para que o mesmo possa comunicar-se com seu leitor. São vários os meios através dos quais o autor pode se expressar, tais como o romance, a poesia, entre outros, e todos oferecem dificuldades para que o real seja expresso, contado ou mostrado. De acordo com Booth:

A maior parte dos escritores que tentaram tornar os seus temas reais viu-se, mais tarde ou mais cedo, em busca também de uma *estrutura* ou evolução de acontecimentos realistas e em luta com a questão de como fazer dessa forma um reflexo provável das formas que a própria vida revela. (BOOTH, 1980, p. 74)

Junto à busca da forma ideal para expressar o real encontrava-se também a busca pela objetividade que, como observado anteriormente, iniciou com Flaubert. No autor, a objetividade pode significar, primeiramente, uma atitude de neutralidade em relação aos valores, uma tentativa de relatar as coisas boas e más desinteressadamente, sem omitir opiniões. Gustave Flaubert, que foi o iniciador desse objetivismo na literatura, recomendou que os romancistas assumissem em suas obras a neutralidade e precisão dos cientistas. Para atingir essa objetividade e

neutralidade, o autor lança mão de vários artifícios, e um deles é transformar-se a si mesmo em várias versões de si próprio, assumindo suas diferentes facetas de acordo com a necessidade de cada produção. Cada obra implicará diferentes formas, exigências, combinações e maior ou menor proximidade do autor, e ajustar a objetividade a tudo isso certamente não é um trabalho simples.

Ainda a respeito do envolvimento do autor, Booth teorizou: “Um grande artista pode criar um autor implícito distanciado ou próximo, dependendo das necessidades da obra que tem em mãos” (1980, p. 100).

Wayne Booth observou em algumas obras de Fielding o aparecimento de uma espécie de “segundo eu”, ou uma versão criada, inventada, constituindo-se enquanto uma versão ideal do homem real. De acordo com ele, inclusive em romances sem narradores dramatizados a imagem de um autor implícito se criaria, seja ele uma espécie de Deus, diretor de cena ou operador de fantoches. O próximo passo foi a concepção de autor implicado, ou implícito, como uma personagem muito próxima ao narrador. O autor implícito, de acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, pode ser considerado como uma tentativa de “recuperar para a cena da análise da narrativa uma responsabilidade que não se confunda com a do autor propriamente dito”. (REIS, LOPES, 1988, p. 18)

De acordo com Booth, ao escrever um romance, o autor não pode evitar a retórica, mas pode muito bem escolher que tipo de retórica usar e beneficiar-se dela. São numerosas as retóricas que ele pode formar e desenvolver de acordo com sua necessidade, e o tipo de narração a ser feito é uma das escolhas iniciais.

Ao observarmos os vários processos narrativos que compõem a ficção, percebemos o quão inadequada é a classificação tradicional de pontos de vista em apenas três ou quatro tipos, que são apenas variantes de pessoa e grau de onisciência. Dentre tais distinções, talvez a mais ignorada seja a de pessoa. Mencionar que uma história é narrada em primeira ou terceira pessoa não nos basta, a não ser que entremos em detalhes e “descrevamos o modo como qualidades e particularidades de cada narrador se relacionam com efeitos específicos” (BOOTH, 1980, p. 166).

Booth também aborda a questão dos narradores dramatizados e não-dramatizados, e dentro deste item volta a ressaltar o autor implícito. Em relação ao autor implícito, ou “*alter ego*” do autor, é necessário sublinharmos que mesmo o romance que não possui um narrador não dramatizado acaba por criar a imagem implícita de “um autor nos bastidores”. Esse autor implícito difere do “homem sério”, que assim como cria sua obra cria um *alter ego*. Booth enfatiza que “enquanto o romance não se referir directamente a este autor, não há distinção entre ele e o narrador não-dramatizado implícito; em *The Killers*, de Hemingway, por exemplo, não há outro narrador a não ser o *alter ego* implícito que Hemingway cria à medida que escreve” (BOOTH, 1980, p. 167).

Nas narrações em que aparecem narradores não-dramatizados, as histórias não são tão impessoais, sendo apresentadas, na sua maior parte, passando pelo consciente de um contador, podendo ser “ele” ou “eu”. Nas palavras de Booth:

Em ficção, logo que encontramos um “eu”, estamos conscientes de uma mente que experimenta e cujas opiniões sobre a experiência se entropõem entre nós e o acontecimento. Quando não há um “eu” destes, como em “*The Killers*”, o leitor inexperiente poderá cair no erro de pensar que a história lhe chega sem mediação. Mas tal erro é impossível desde que o autor coloque explicitamente um narrador na história, mesmo que não lhe confira quaisquer características pessoais. (BOOTH, 1980, p. 167)

A partir disso, percebemos a importância conferida pelo leitor à instância narradora, seja ela claramente reconhecível ou não. Certamente um narrador com características definidas e facilmente identificável acaba por tornar a leitura relativamente mais fácil, mas a literatura moderna trouxe à baila diversos tipos de narrativas que proporcionam diferentes experiências literárias e que conquistaram grande espaço em meio ao público leitor.

Voltando à discussão dos narradores, Booth mostra que até mesmo o narrador que assume um certo ar reservado é, de alguma forma, dramatizado, uma vez que se refere a si mesmo como “eu”. Além disso, alguns autores investem mais profundamente na dramatização de seus narradores, tornando-os personagens

muito nítidos. Em obras dessa natureza, frequentemente o narrador é radicalmente diferente do autor implícito responsável por sua concepção.

Dentro da categoria dos narradores dramatizados, há aqueles que não são qualificados como narradores. Isso ocorre porque, em uma obra literária, todos os gestos, todas as falas e ações narram. Assim, alguns textos utilizam narradores disfarçados para dizer aos leitores o que eles precisam saber. Um exemplo que Booth cita de narrador disfarçado é Deus no livro de Jó. Assim como Deus, que fala com grande autoridade tanto no livro de Jó quanto em diversos livros da *Bíblia Sagrada*, outros narradores frequentemente utilizam-se desta autoridade.

Booth ainda menciona os narradores da ficção moderna, que podem agir como centros de consciência, filtrando a narrativa:

Em ficção moderna, os narradores não acreditados mais importantes são os “centros de consciência” na terceira pessoa, através dos quais os autores filtram as suas narrativas. Estes “reflectores”, como James por vezes lhes chamou, podem ser espelhos muito polidos que reflectem experiência mental complexa, os “olhos da câmara”, bastante torvos, inclinados para os sentidos que surgem em muita ficção depois de James; mas cumprem precisamente a função dos narradores confessos – embora *possam* acrescentar intensidades próprias. (BOOTH, 1980, p. 169)

Esse método de narração da citação anterior é adequado a alguns efeitos e para alguns tipos de textos literários, mas, de acordo com Wayne Booth, em alguns momentos pode ser incômodo e mesmo prejudicial, na medida em que outros efeitos são pretendidos pelos autores.

Importa ainda considerarmos as variações de distanciamento que sucedem em um texto literário. Este distanciamento pode ocorrer em vários sentidos, como podemos observar a seguir (BOOTH, 1980, p. 175):

- o narrador pode estar mais ou menos distante das personagens;
- o narrador pode estar mais ou menos distante do autor implícito;
- o narrador pode estar mais ou menos distante das normas do leitor;
- o autor implícito pode estar mais ou menos distante do leitor;

- o autor implícito (“acompanhado” pelo leitor) pode estar mais ou menos distante das outras personagens.

Os narradores podem movimentar-se e diferir de seus autores e mesmo de seus leitores em vários tipos de envolvimento e afastamento, oscilando desde grandes interesses pessoais e sociais até afastamentos leves, divertidos ou curiosos.

Em relação à fidelidade ou não dos narradores, em *Retórica da ficção* observamos que, em se tratando de narradores fidedignos, Booth os considera enquanto narradores que atuam ou falam de acordo com as regras do autor implícito. Os narradores pouco dignos de confiança, porém, são aqueles que não agem de acordo com esse preceito, ou seja, não “jogam” de acordo com as regras do autor implícito.

Terminando essa primeira parte de sua reflexão, Booth lembra que, de acordo com o autor Henry James, o escritor só descobre sua técnica narrativa durante sua escrita, quando procura estabelecer para os leitores as potencialidades da ideia que desenvolve em sua narração. Por isso, decidir apenas que o narrador será onisciente não resolve quase nada. O narrador é apenas um dos aspectos de um texto literário e está em meio a todo um processo de construção da narrativa, que exige do autor exercício de escrita e flexibilidade de mudança.

Na segunda parte de seu texto de *Retórica da ficção*, Wayne Booth aborda a voz do autor, que pode aparecer nos romances de várias formas, tais como comentários, sumários, entre outras. Esses momentos são importantes para o andamento do romance, uma vez que completam vazios da narração e permitem ao leitor saber fatos que não são dramatizados pelas personagens. Um exemplo desse tipo de técnica é a narração através de notas de rodapé, como faz Marcel Aymé, que informa com essas notas aspectos da história que estão além do alcance das personagens do romance.

É importante assinalarmos que, um episódio, ao ser revelado pelo autor ou narrador é muito diferente desse mesmo fato revelado por um personagem falível do romance. Além disso, Booth nos mostra que não poderia haver certa ironia

dramática se o autor e os leitores não partilhassem certos conhecimentos alheios às personagens. Para comprovarmos isso, basta lembrarmos de romances como *Tom Jones*, que perderiam elementos como ironia e comicidade sem a voz do autor a lembrar aos leitores que a situação da personagem Tom não é tão ruim como parece.

O esclarecimento do autor sobre certos acontecimentos é definitivo na narração da *Ilíada*, por exemplo. Sem a invocação do poeta à musa para que esta cante a respeito da ira de Aquiles sobre determinado povo não conseguiríamos, enquanto leitores, saber informações importantes da obra. De acordo com Booth, eliminar da *Ilíada* este elemento seria agir de forma destrutiva. Ou seja, a “intromissão” do autor pode ser muito esclarecedora em uma obra literária. Esses comentários, ou sumários, posicionam o leitor e o ajudam a seguir o fio condutor da leitura, desde que bem articulados e presentes nos momentos certos.

Booth também se ocupa em dissertar sobre os narradores dramatizados, sendo eles fidedignos ou não. Para isso, utiliza um exemplo retirado de *Dom Quixote*, sobre o narrador Cid Hamete:

Narradores como Cid Hamete, que podem falar pelas normas em que se baseia a acção, podem tornar-se companheiros e guias bem distintos dos prodígios que têm a mostrar. A nossa admiração, afeição, simpatia, fascínio ou respeito – não há dois narradores que nos afectem precisamente do mesmo modo – é feita pessoal: o contar é, em si, a apresentação dramática de uma relação com o *alter ego* do autor a qual, em ficção estritamente impessoal é, frequentemente, menos viva porque apenas implícita. (BOOTH, 1980, p. 228)

O narrador, quando dramatizado, torna-se mais próximo ao leitor, e acabamos por reagir a ele como reagimos às demais personagens. E vale lembrar, como vimos na citação, que cada narrador afeta seu leitor de forma específica, tornando assim sua relação com ele única. Cada narrador oferece determinada experiência de leitura, que, dados os sentimentos despertados no leitor, reações e reflexões provocados, não pode se repetir com outros romances.

No romance *Tom Jones*, de Fielding, observamos um narrador dramatizado que parece desenvolver um enredo único para si. Há, porém, uma harmonia entre esse narrador dramatizado e o herói. É preciso que reconheçamos a grandeza de Fielding em seu processo criativo. Muitos escritores tentaram copiar (porque consideraram fácil) os vários processos de intrusão em *Tom Jones*, porém falharam, pois não tinham os subsídios necessários para desenvolver suas pretensões.

O comentário e as intrusões não são as únicas formas de percebermos a presença do autor na narrativa. Outros processos, tais como a manipulação de pontos de vista, mudanças de foco narrativo, entre outros, também funcionam para colocar o autor dentro do romance. O silêncio do autor, por exemplo, também é um modo de colocá-lo na narrativa:

Pelo tipo de silêncio que mantém, pelo modo como deixa aos personagens a tarefa de resolver os seus destinos ou contarem as suas histórias, o autor pode conseguir efeitos que seriam difíceis ou impossíveis se se apresentasse a si próprio, ou a um porta voz fidedigno, falando-nos directa e autoritariamente. (BOOTH, 1980, p. 288)

A ausência do autor, conforme Booth, parece conferir à obra um certo efeito de naturalidade. Porém, as personagens realistas que o autor oferece em seu lugar trazem consigo outros efeitos que, nas palavras de Booth, “não são explicados pelas defesas normais do desaparecimento do autor” (1980, p. 288).

Reagimos, enquanto leitores, diferentemente diante de cada narrador. Ora achamos suas narrativas críveis ou incríveis, ora julgamos suas opiniões sensatas ou tolas e consideramos os seus juízos justos ou injustos. São muito variados os eixos de aprovação ou condenação, bem como as suas diversas gradações destes, mas podemos distinguir dois tipos radicalmente diferentes de reação, que dependem de ser o narrador ou não fidedigno. De um lado estão os narradores que possuem juízos suspeitos. Do outro, por sua vez, estão os narradores que mal distinguimos do autor onisciente.

Ainda entre estes dois completos extremos encontram-se os narradores mais ou menos fidedignos, que podem se configurar em uma interessante mistura. De acordo com Booth, essa distinção entre os dois extremos não é arbitrária, uma vez que nos é imposta pela aceitação do fato de que podemos experimentar diferentes narrativas, dependendo do tipo de narrador que conduz a história.

Quando acompanhamos um narrador que não conta com a companhia do autor, observamos a redução da distância emocional. O comentário foi usado para aumentar a simpatia do leitor ou para desculpar defeitos em relação ao autor, porém este mesmo autor pode optar por não fazer uso do comentário, uma vez que não interessa a ele a simpatia convencional. Outra possibilidade levantada por Booth é que o autor dispense o comentário porque a inteligência central pode ser do tipo que merece mais simpatia se apresentado como um consciente isolado, sem auxílio de um narrador ou observador que seja fidedigno. Esse efeito, no entanto, só funciona quando a inteligência refletida está próxima das normas da obra, não exigindo do leitor “a decifração complicada da falta de confiança” (BOOTH, 1980, p. 290).

Enquanto os pensamentos e sentimentos da personagem representarem indícios fidedignos das circunstâncias narradas, o leitor pode, devido ao isolamento moral, experimentar com a personagem as circunstâncias mais intensamente. Para exemplificar o método referido, vamos nos utilizar de um exemplo citado pelo próprio Booth. Pensemos então na personagem Katherine Anne Porter (1936) – *Pale Horse, Pale Ride*, que em meio às angústias da guerra e da morte do homem que amava, precisa fazer por si o que não seria possível a nenhum outro narrador. Ou seja: só Miranda, a heroína, pode contar de suas angústias, medos e dores de forma a tocar e emocionar o leitor, pois ela viveu estes sentimentos e só seria possível a ela contá-los tão intensamente. Booth demonstra que não precisamos conhecer muita coisa do mundo, pois sendo ela a pessoa mais sensível que lemos, imediatamente somos conquistados por sua sensibilidade.

A história de Miranda só causa esse efeito em seus leitores porque é narrada por ela mesma, um comentador fidedigno que tentasse despertar a simpatia e piedade do leitor poderia estragar a história ao aproximá-la do exagero, já que ela por si mesma é perigosamente sentimental: “Sozinha, Miranda parece justificada na sua autopiedade e pode representar o valor supremo da personalidade humana.

Mas Miranda e um 'eu' em colaboração pareceriam, provavelmente, um tanto ou quanto enjoativos" (1980, p. 292).

Booth ainda considera o controle de clareza e de confusão na narrativa. Visando alcançar esses artifícios, os autores podem utilizar-se do mistério, e podem confundir o leitor de forma deliberada sobre verdades fundamentais. Quando o autor busca confundir seus leitores utiliza-se de dois principais tipos de confusão: sobre a relação entre arte e realidade e sobre problemas espirituais e morais.

Booth também menciona o que ele chama de "comunhão secreta entre autor e leitor". De acordo com ele:

Os efeitos da confusão deliberada requerem uma união quase completa entre narrador e leitor num empreendimento comum, sendo o autor silencioso invisível mas, implicitamente, concordante e partilhando, talvez, da situação do narrador. Os efeitos para que nos vamos voltar requerem uma comunhão secreta entre autor e leitor, nas costas do narrador. Poucos narradores modernos são compostos, inteiramente, de características de qualquer dos extremos, mas a predominância de um outro extremo determinará efeitos radicalmente diferentes nas obras em que aparecem. (BOOTH, 1980, p. 314)

Muitos são os efeitos que podem resultar da comunhão entre autor e leitor, porém, podemos determinar, com base em Booth, três prazeres que, de acordo com ele, estão presentes sempre que o leitor infere a posição do autor através da rede tecida pelo narrador: o primeiro prazer é o de decifrar, ou seja, o leitor é chamado a decodificar a narrativa. Este desafio é sempre maior ao leitor quanto menos explícitas forem as ajudas do autor. Isso porque, já que a narrativa depende da atividade de decodificação de quem a lê, não poderá oferecer explicitamente auxílios. Um clássico exemplo deste tipo de obra é *Finnegans Wake*, de James Joyce.

Há também o prazer de colaborar, em que o autor "faz" seus leitores, obrigando-os a deterem-se na obra a fim de perceberem os mais sutis efeitos. Decifrando, o leitor desenvolve uma determinada atitude frente à história e ao autor. Porém, decifrar as sutilezas de um texto literário é apenas uma das formas de o

leitor colaborar. Outras opções podem ser pedidas ao leitor, tais como o esforço em dar respostas complicadas a sinais complexos, alargamento ao extremo de sensibilidade, trabalho de elevar-se à altura que a obra literária requer para que o leitor possa experimentar complexidades do imaginário e do mundo das emoções, tal como nos exige Shakespeare em *Rei Lear*.

Por fim, o último prazer citado por Booth é o prazer da comunhão, do conluio e da colaboração. De acordo com o autor, a narração pouco digna de confiança depende de efeitos mais sutis do que fazer o leitor trabalhar ou enchê-lo de lisonjas. Quando o autor transmite uma ideia ao seu leitor sem tê-la dito, criam-se laços de conluio contra àqueles que não captaram a ideia não-dita pelo autor. Assim, leitor e autor firmam laços de conluio secreto, nas costas do narrador. Booth ainda complementa:

O prazer que sentimos compõe-se de orgulho do nosso conhecimento, ridículo do narrador ignorante e um sentido de conluio com o autor silencioso que, igualmente conhecedor dos factos, estendeu a armadilha ao narrador e também aos leitores que não apanhem a ilusão. Estes três ingredientes podem combinar-se de muitos modos diferentes, mas estão todos presentes sempre que vemos um narrador revelando deficiências no que diz, sem orientação de uma mente superior. (BOOTH, 1980, p. 319).

Esses prazeres que abordamos anteriormente são uma forma de enredar o leitor nas teias do texto e fazê-lo aprofundar-se no mundo do imaginário que está sendo proposto. Cada narrativa tem suas peculiaridades e desenvolve um ou outro prazer de forma mais explícita, ou mais de um, talvez outras variedades de prazeres, mas todos servem como elementos que “sugam” o leitor e o jogam para dentro da narrativa.

### 1.1.2 Gérard Genette

Na presente dissertação, nos ocuparemos da teoria de Genette que se encontra em *Discurso da Narrativa* (1995).

Para Genette, narração, narrativa e história são níveis de um mesmo objeto, chamado por ele de *realidade narrativa*. Com o intuito de tornar claro o uso específico de cada um desses termos, Genette especifica história enquanto significado ou conteúdo narrativo e narrativa enquanto significante, como discurso ou texto narrativo em si. Já narração constitui-se para ele como ato narrador produtor, ou seja, um conjunto da situação real ou mesmo ficcional na qual toma lugar. Para Genette:

História e narração só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa. Mas, reciprocamente, a narrativa, o discurso narrativo não pode sê-lo senão enquanto conta uma história, sem o que não seria narrativo (...) não seria, em si mesmo, um discurso. Enquanto narrativo, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que o profere. (GENETTE, 1995, p. 27)

Percebemos então que essas categorias são separadas e ao mesmo tempo intrincadas entre si, uma vez que andam juntas e só existem umas por intermédio das outras, como vimos na citação anterior.

Outro importante elemento abordado por Genette é a questão do modo narrativo, ou seja, os diferentes graus da narrativa: quantidade de informações, pormenores, distância maior ou menor do narrador, ponto de vista adotado, perspectiva, entre outros. De acordo com o autor, as duas modalidades mais importantes do modo, isto é, da “regulação da informação narrativa” (1995, p. 28) são a *distância* e a *perspectiva*.

O primeiro a abordar a questão da distância foi Platão, que distinguiu dois modos narrativos: narrativa pura (o poeta fala em seu nome e assume isso) ou, ao contrário, o poeta toma por objetivo mostrar ao leitor que não é ele quem fala, sendo uma personagem a responsável pela palavra. A isso Platão chamou de narrativa mimética, já que se configura em uma imitação. Genette enfatiza que “a ‘narrativa pura’ será tida por mais distante que a ‘imitação’: diz menos, diz de uma forma mediata” (1995, p. 161).

Aristóteles neutralizou um tanto essa oposição, sendo que essa discussão acabou ressurgindo posteriormente em outros contextos. Henry James e os escritores que o seguiram utilizaram essa oposição transposta nos termos *showing* (mostrar) e *telling* (contar). Booth, como vimos anteriormente, analisou essa oposição, e de acordo com Genette:

Do ponto de vista puramente analítico que é o nosso, há que acrescentar (o que aliás a argumentação de Booth não deixa de revelar, de passagem) que a própria noção de *showing*, como a de imitação ou de representação narrativa (e mais ainda, por causa do seu carácter ingenuamente visual) é perfeitamente ilusória: contrariamente à representação dramática nenhuma narrativa pode “mostrar” ou “imitar” a história que conta. Mais não pode que contá-la de modo pormenorizado, preciso, “vivo”, e dar assim mais ou menos a *ilusão de mimese* que é a única mimésis narrativa possível, pela razão única e suficiente de que a narração, oral ou escrita, é um facto de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar. (GENETTE, 1995, p. 162)

Assim, Genette aponta que, para Booth, o contar é a única forma possível de narrar. Ele também destaca, porém, que a linguagem é o objeto significado, narrado. Dessa forma, surge a pergunta: como fazer com que o objeto narrativo se conte a si mesmo, sem que ninguém assuma a palavra por ele? Cabe distinguir agora narrativa de acontecimentos de narrativa de falas.

Por narrativa de acontecimentos temos a transcrição não-verbal em verbal, sendo que teremos sempre uma ilusão de mimese, que varia entre emissor e receptor. Para entendermos melhor isso, é importante considerarmos que os fatores miméticos textuais levam em conta a quantidade de informações narrativas e a ausência ou a presença mínima do narrador: “mostrar” não pode ser senão uma *forma de contar*, e essa forma consiste ao mesmo tempo em *dizer* o mais possível *sobre*, mas *dizê-lo o menos possível*” (GENETTE, 1995, p. 164).

Genette ainda destaca em seu texto que, para Henry James e também para os teóricos pós-jamesianos do romance mimético, a melhor narrativa é aquela em que, segundo Friedman, a história é contada em terceira pessoa sob a ótica de uma personagem. Isso porque, através desse tipo de narrativa, o leitor percebe a ação

por meio do filtro proporcionado pela consciência de uma das personagens, mas se dá conta dela diretamente da forma como ela afeta tal consciência, evitando a distância de uma narração retrospectiva realizada na primeira pessoa.

Já a narrativa de falas pode dividir-se em discurso narrativizado (contado), discurso transposto e discurso relatado (reportado).

O discurso narrativizado, como nos mostra Genette, é o estado de maior distância em uma narrativa, sendo também o mais redutor. Esse discurso pode ser alcançado através de um longo debate interior do narrador, uma análise, uma narrativa de pensamentos ou discurso interior narrativizado.

Por sua vez, o discurso transposto ocorre em estilo indireto. É mais mimético que o discurso contado, e nunca dá garantias ao leitor, principalmente em se tratando de fidelidade literal às falas pronunciadas:

A presença do narrador é muito sensível (...) para que o discurso se imponha com a autonomia necessária de uma citação. Está, por assim dizer, previamente admitido que o narrador não se contenta com transpor as falas em proposições subordinadas, mas que as condena, as integra no seu próprio discurso, e, logo, as *interpreta* no seu próprio estilo (...). (GENETTE, 1995, p. 169-170)

O discurso relatado, ou reportado, é a forma mais mimética, em que o narrador aparenta ceder a palavra à sua personagem. Platão rejeitou esse método narrativo, mais tarde defendido com autoridade e sucesso por Aristóteles.

A perspectiva narrativa, segundo modo de regulação da informação, procede do ato de escolha do que Genette chama de ponto de vista restritivo.

Genette destaca ainda a classificação de Cleanth Brooks e Robert Penn Warren, de 1943, em que ambos propõem o termo foco narrativo, que é equivalente a ponto de vista.

Para não restringir a termos estritamente visuais, os conceitos ponto de vista, visão e campo de visão foram retomados por Genette através do termo *focalização*.

A primeira forma de focalização citada por Genette é a narrativa não focalizada ou de focalização zero, que é a narrativa considerada clássica. A narrativa de focalização interna, por sua vez, pode ser fixa, variável ou múltipla. A focalização interna caracteriza-se pelo fato de o narrador dizer apenas o que determinado personagem sabe, sendo que esta focalização pode ser fixa, em que se destaca o ponto de vista de uma personagem; variável, em que o foco narrativo passa de uma personagem a outra (Madame Bovary é o exemplo clássico desta categoria) ou focalização interna múltipla, cujo exemplo é o romance composto por cartas. A última forma de focalização proposta por Genette é a narrativa em focalização externa. Nesta categoria, o narrador diz menos do que as personagens sabem, constituindo-se enquanto narrativa objetiva, o herói age sem que o leitor conheça seus sentimentos ou pensamentos. Esta modalidade de narração é típica dos romances policiais e narrativas modernas.

É importante lembrarmos que a focalização pode se modificar no decorrer da narrativa e que a distinção entre os diferentes pontos de vista pode não ser muito nítida. Genette explica esse fato da seguinte maneira:

Uma focalização externa em relação a uma personagem pode, por vezes, igualmente bem deixar-se definir como uma focalização interna sobre outra. [...] Do mesmo modo, a partilha entre focalização variável e não-focalização é, por vezes, muito difícil de estabelecer, podendo a narrativa não focalizada, na maior parte das vezes, analisar-se como uma narrativa multifocalizada *ad libitum*, segundo o princípio *quem mais pode menos pode*. (GENETTE, 1995, p. 190)

Genette menciona ainda as alterações, que são pequenas infrações cometidas no texto, como mudança de focalização, por exemplo. São dois os tipos de alterações, a paralipse e a paralepse.

A paralipse ocorre na focalização interna, quando acontece omissão de algum pensamento ou ação importantes do herói da história. Tal ação ou pensamento não podem ser ignoradas pelo herói e nem pelo narrador, mas este último prefere esconder do leitor.

Já a paralepse, que é excesso de informações, pode ocorrer como um passeio pela consciência de determinada personagem, durante uma narrativa em geral dirigida em focalização externa. Ou pode ocorrer, na focalização interna, como uma informação incidente sobre os pensamentos de determinada personagem (que não a personagem focal).

### 1.1.3 Jean Pouillon

Ainda é importante considerar a questão do foco narrativo através de Jean Pouillon. Em *O tempo no romance*, publicada em 1946, Pouillon estabelece o termo visão como correspondente de ponto de vista. Assim, as visões de Pouillon constituem-se em três blocos distintos: “visão com” (“*vision avec*”), “visão por trás” (“*vision par derrière*”), e “visão de fora” (“*vision par dehors*”).

No primeiro bloco, “visão com”, escolhe-se uma única personagem que será o centro na narrativa, e esta narração pode ser feita em primeira ou em terceira pessoa. Em *Dom Casmurro* encontramos exemplos da “visão com”. De acordo com Pouillon, nessa categoria de visão:

Descrevemo-lo (a personagem) de dentro; penetramos imediatamente a sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos. Por conseguinte, essa conduta não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que a manifesta. Será necessário dizer que se trata de romances nos quais tudo fica centralizado num único personagem? Esta expressão não seria muito exata; parece implicar que nossa visão mais nítida seja a do personagem central. Na realidade, este último é central não porque seja visto no centro, mas porque é sempre a partir dele que vemos os outros. É “com” ele que vivemos os acontecimentos narrados. Vemos muito bem, sem dúvida alguma, o que se passa com ele, mas somente na medida em que o que se passa com alguém aparece a esse alguém. (POUILLON, 1946, p. 54)

Na “visão por detrás”, em lugar de colocar-se no interior de uma personagem, o narrador distancia-se dela, não para vê-la do exterior, para ver seus gestos e ouvir as suas palavras, mas para considerar objetivamente sua vida psíquica. Nessa visão

o narrador domina todo um saber sobre a vida das personagens e sobre seus destinos. *Guerra e Paz* é um romance que possui “visão por detrás”.

Por fim, na “visão de fora”, o fora é, de acordo com Pouillon, a conduta, na medida em que pode ser materialmente observável. É ainda o aspecto físico da personagem, bem como o meio em que vive. O narrador limita-se a descrever acontecimentos, narra do exterior, sem penetrar nos sentimentos, pensamentos e intenções das personagens. *Tremor de terra*, de Luiz Vilela, também serve como exemplo desse tipo de visão.

Essas são algumas das teorias que abordam o assunto da narração e que nos possibilitam uma sólida base para entender o processo narrativo de *Fazes-me falta*. A partir de agora partiremos para a análise da questão narrativa do romance de Inês Pedrosa, que será complementada no capítulo 3.

## **1.2 A narração em *Fazes-me falta***

### **1.2.1 Estrutura da obra em discursos**

O romance *Fazes-me falta* é composto por supostas tentativas de diálogos entre duas vozes narrativas, uma feminina e outra masculina. A voz feminina, já morta, inicia os discursos, numa vã tentativa de comunicar-se com a voz masculina, um ente de suas relações afetivas, que continua vivo. Logo de início observamos que esses diálogos não são simples falas, pelo contrário, são longas digressões que ao mesmo tempo em que buscam respostas não esperam que a outra voz interaja e responda suas reflexões.

Os discursos, de tom confessional, dialogam por meio do leitor, em uma ação aparentemente impossível. As duas vozes questionam-se muito, e questionam uma à outra. Nem todos os questionamentos têm respostas, mas algumas das perguntas obtêm sua réplica logo no diálogo seguinte, e outras são respondidas mais a frente. No trecho a seguir, observamos que o leitor consegue juntar pergunta e resposta, mas de forma diferenciada. A resposta encontra-se antes do questionamento, como

muitas vezes observamos nos referidos discursos, o que não impede ao leitor a junção da dupla pergunta – resposta:

Pensaste em mim enquanto morrias? Dava muito dinheiro por esta resposta – desde que fosse a verdade. (PEDROSA, 2003, p. 17)<sup>2</sup>

Enquanto morria, não vi a minha vida em câmara lenta nem vales verdejantes, nem sequer ouvi músicas celestiais. Talvez seja possível morrer-se assim, como tantas vezes ouvi contar (p. 15)

A passagem do texto grafada em negrito é a pergunta enunciada pela voz masculina, cuja resposta está em um discurso anterior da voz feminina.

Muitas das réplicas são respondidas aos pedaços, ao longo dos discursos. Além disso, essa dupla focalização nos permite conhecer as duas gerações representadas na obra. A voz masculina, mais velha, carrega em si a experiência, “resultante de amores falhados, desilusões e desgostos trazidos pela idade e desapaixonamento por quase tudo em virtude de uma passagem traumática pela guerra colonial, a intolerância e impaciência de quem já conheceu e viveu muito” (CUNHA, 2004 p. 32). O próprio vocabulário da voz masculina, de acordo com Mónica Lisa Cunha (2004) contém palavras de cunho antigo, tais como *cachopa* e *gaiata*.

A outra voz, feminina, traz em si a juventude, a vontade de viver, e é, ironicamente, a que está morta. Morre por estar gerando uma vida no lugar errado: “Morri com um sem-abrigo perdido no caminho para o meu útero, morri porque o meu corpo decidiu gerar uma vida nova e se enganou” (p. 15)

Esta voz feminina diferencia-se da outra voz, entre outros aspectos, por possuir um discurso mais esperançoso, com vontade de mudar o mundo. Inscrevera-se na política para poder fazer algo de significativo na sociedade, o que aconteceu, aliás, contra a vontade da voz masculina, que, justamente pelas experiências que trazia consigo, não concordava com essa ação.

---

<sup>2</sup> As demais citações de *Fazes-me falta* serão indicadas apenas pelo número da página.

Esse entrelaçamento de discursos configura a teia narrativa de *Fazes-me falta*, que em conjunto com elementos tais como o tempo e o espaço alicerçam a narrativa que aborda temas como o amor, a eternidade e a morte.

A ausência de narrador tradicional no romance de Inês Pedrosa enfatiza a composição dramática do texto. As duas vozes narrativas são personagens narradoras. Ambas parecem dialogar uma com a outra sem a interferência de um narrador ou de um autor implícito. São monólogos, mas configuram-se em uma espécie de “diálogos surdos” (CUNHA, 2004, p. 30).

Os discursos desenvolvem-se ao longo de todo o romance a respeito da vida que as duas personagens compartilharam, bem como o que precedeu a relação dos dois. Além disso, o amor e a morte são temas de reflexão constantes no texto, bem como a temporalidade, já que uma das vozes está morta e habita um local aparentemente fora do tempo e do espaço:

Posso contar-te a minha morte, aqui deste espaço sem espaço, por que Ele sabe que já não me vais ouvir. Mas sei que vais imaginá-la de muitas maneiras diferentes, e que, por as imaginares, todas essas minha mortes existem já, neste nosso íntimo espaço de inexistência. (p. 15)

Este “íntimo espaço de inexistência” dividido pelas duas vozes é o espaço discursivo em que ambas supostamente dialogam, em que ela quer contar sobre a morte que sabe já ser imaginada de diversas formas por ele.

Para demarcar as diferenças entre a fala das duas personagens, os discursos são grafados com letras diferentes, e estão organizados intercaladamente. A voz feminina inicia o romance falando de sua morte, e o próximo discurso da obra é da voz masculina, que fala sobre sua situação enquanto vivo, sobre as saudades que sente e a impossibilidade de continuar vivendo sem ela. E assim seguem-se sucessivamente, cinquenta discursos da voz feminina e cinquenta da voz masculina.

A particularidade da composição de *Fazes-me falta* reside no fato de a história ser contada por dois narradores, o que resulta do diálogo que esses

narradores - protagonistas travam por meio de sequências discursivas que, distribuídas de forma sequencial, localizam o leitor na história contada. Dessa forma, a narrativa propriamente foge do modelo convencional e, mesmo recorrendo a recursos tais como ponto de vista e voz, de acordo com muitos dos termos enunciados neste capítulo, compõem a história contada preponderantemente através da enunciação discursiva das personagens que atuam como narradores para situarem o mundo que as rodeiam: o tempo, o espaço e suas referências, na medida em que exploram o universo sensorial em torno das angústias que as constituem e que se manifestam constantemente na direção do outro.

### 1.2.2 Focalizações em *Fazes-me falta*

Com vistas à teoria de focalizações de Genette, julgamos que o romance encaixa-se na focalização interna variável. Isso porque, como já mencionamos, acompanhamos a narrativa de *Fazes-me falta* através da ótica das duas personagens narradoras. Através da voz feminina: “Eu queria salvar o mundo. Queria também que me vissem salvar o mundo, sim. Tinha ideias muito precisas sobre como o fazer” (p. 170). E através da voz masculina: “Afogo-me nos livros que me deixaste, nos muitos livros que amei por causa de ti” (p. 162).

Além disso, acompanhamos a narrativa de *Fazes-me falta* “com” as duas vozes, classificação esta baseada na teoria de Jean Pouillon. Além das duas personagens apresentarem-se no texto, é também pelo olhar da voz feminina que conhecemos seu amigo, é com ela que conhecemos e sentimos o limbo da morte, “este deserto árido, longe de céu e terra” (p.138). É com a personagem masculina que conhecemos a voz feminina, que sofremos as agruras da solidão, da perda de sua amiga e sua estranha viuvez: “Estou sozinho. Sozinho com o coração em bocados espalhados pelas tuas imagens” (p. 11)

E assim, acompanhando as duas vozes, temos uma visão mais ampla da história de *Fazes-me falta*. Saber pela voz feminina um fato ocorrido com ela e saber o mesmo fato pela outra voz implica diferença, e esta diferença nos acrescenta conhecimento sobre a situação.

### 1.2.3 A narração e as duas vozes

Os discursos das duas vozes complementam-se e oferecem visões diferenciadas sobre o mesmo fato, e através deles nos é dado conhecer um pouco da história de ambas. A narrativa não está organizada de forma linear e do tempo do narrar, o presente, se volta ao passado para lembrar e contar frações significativas da vida das duas personagens.

A isso se somam as reflexões das duas vozes, que se constituem em pequenas tentativas de dar forma ao sentimento e entendê-lo melhor, usando a palavra para expressar e organizar o caos do sentimento de perda e saudade. A voz masculina fala da tentativa de escrever uma narrativa para apreender o tempo, para eternizar os momentos que viveram juntos e para superar esse momento difícil: “Se ao menos eu tivesse escrito cada um dos nossos dias, anotado a sequência das nossas conversas, agarrado o Tempo que nos foi roubado. Uma narrativa, uma ilusão de ordem que estancasse a fluidez insignificante da vida” (p. 103).

A necessidade de narrar está registrada dentro da própria narrativa de *Fazes-me falta*. Narrar para entender, para continuar vivendo, no caso da personagem masculina. A voz feminina narra para libertar-se do que a prende ao limbo, ao mesmo tempo que quer continuar unida ao seu amigo.

A narrativa do romance, que inicia com a voz feminina falando de sua morte, termina em um círculo perfeito com a voz masculina contando seu acidente fatal. Iniciamos a leitura pelo ponto de vista da voz feminina e terminamos com o ponto de vista da voz masculina, que agora também morto, termina a narrativa sentindo-se sugado pela terra, e tudo “fica longe, longe, cada vez mais longe” (p.236).

## 2 O TEMPO E O ESPAÇO NA ESTRUTURA NARRATIVA

Os conceitos de tempo e espaço auxiliam na compreensão textual. Com essas noções podemos adentrar aspectos da narrativa que nos auxiliam na visão do andamento da história. Em *Fazes-me falta*, de modo particular, esses elementos da composição ganham um realce específico pois se projetam sobre os sentidos profundos do texto. A recuperação desses conceitos se impõe ao trabalho de análise.

### 2.1 O tempo

De acordo com Benedito Nunes (1988), em *O tempo na narrativa*, tanto espaço quanto tempo são elementos muito importantes nas artes. O temporal e o espacial formam domínios mutuamente permeáveis que não excluem um ao outro. Tempo e espaço não estão presentes apenas na literatura, mas também na música, nas artes visuais, cinema, entre outras. Esses dois elementos transpassam-se e através da compreensão dos mesmos é possível atribuir significações às artes em geral. Benedito Nunes reitera que o tempo predomina na música e na literatura:

Dada essa mútua permeabilidade, pode-se adotar, como critério distintivo, o da dominância do tempo na música e na literatura; o que significa dizer, que, quando o espaço é dominante, a temporalidade é virtual, e que, quando o tempo é dominante, a espacialidade é virtual. (NUNES, 1988, p. 11)

Tempo e espaço estão em geral ligados dentro da literatura, podendo um ou outro prevalecer, ou ambos trabalharem unidos, fundindo-se em um todo dotado de sentido e concretude.

A história de um romance é composta por uma sucessão de acontecimentos, enquanto o enredo é a unidade da totalidade temporal. De acordo com Nunes:

A sucessão de fatos corresponde à dimensão episódica da narrativa, porquanto a história é feita de acontecimentos. Enredo é a dimensão configurante, que dos diversos acontecimentos extrai a “unidade de uma totalidade temporal”. [...] Sucessão e dimensão episódica indicam a ordem dos acontecimentos; totalidade temporal e seqüências de enunciados indicam a ordem do discurso. A própria palavra tempo não é unívoca. (NUNES, 1988, p. 14)

São vários os tipos de tempos que podem estar presentes em uma narrativa. Eles podem ocorrer concomitantemente ou prevalecerem um sobre o outro.

### 2.1.1 As variedades temporais

Em uma narrativa, para Benedito Nunes (1988), podemos encontrar tempo físico, cronológico, psicológico, histórico, linguístico e verbal.

De acordo com ele, o tempo físico considera os acontecimentos sucessivos ou simultâneos, e é traduzido com mensurações precisas. Ou seja, essa temporalidade leva em conta os fatos ocorridos. O tempo físico é objetivo, se apoia no princípio de causalidade (causa e efeito) como forma de sucessão regular dos eventos. A partir dessa consideração, pode-se afirmar que ele é irreversível. O tempo vivido é irreversível também, mas de uma forma diferente, uma vez que a memória permanece. Sua direção segue de momento a momento entre passado e futuro, na linha tênue e fugidia dos instantes vividos, sendo encurtada à proporção em que a vida se alonga e se aproxima da morte.

O tempo psicológico, por sua vez, varia de indivíduo para indivíduo, é subjetivo e qualitativo. É composto por momentos imprecisos, que podem aproximar-se e mesmo fundir-se.

Na narrativa, observa-se que a ordem temporal e a ordem causal são distintas, mas muito dificilmente se dissociam, porque o elemento causal está implícito à relação temporal.

O tempo cronológico é o tempo dos acontecimentos, das ações, que engloba a vida dos seres humanos. Está ligado à temporalidade física, firma o sistema dos calendários e é “público”, socializado, uma vez que é relacionado com a atividade prática e os objetos que se apresentam na vida cotidiana. A temporalidade cronológica forma uma seqüência sem lacunas, que é contínua e infinita, e que pode ser percorrida na direção do futuro ou do passado, sendo que sua armação fixa e permanente abriga expressões temporais autônomas e específicas da cultura, que periodicamente lhe interrompem a vigência geral.

Já o tempo histórico, de acordo com Nunes (1988, p. 189), “representa a duração das formas históricas de vida, e podemos dividi-lo em intervalos curtos ou longos, ritmados por fatos diversos”. Como exemplos dos intervalos curtos da temporalidade histórica podemos citar as guerras, migrações, revoluções, movimentos religiosos, sucessos políticos. Os intervalos longos correspondem a uma complexa rede de fatos ou a um processo, como a formação da cidade grega, o desenvolvimento do feudalismo e o advento do capitalismo. A combinação entre mudança e continuidade possibilita que a temporalidade histórica seja concebida enquanto um processo de ritmo variado e não homogêneo. Na Idade Média o tempo pode ser concebido como lento e célere na Idade Moderna, quando se reforça com a conquista da consciência histórica, ou seja, com a consciência de que os momentos passados continuam agindo no presente. O tempo histórico pode ser representado como um percurso linear progressivo (concepção cristã) ou como um percurso cíclico, que integra fases e períodos recorrentes (concepção grega).

O tempo linguístico, ainda segundo Nunes, tem seu centro no presente da instância da palavra, sendo a enunciação o ponto de emergência do presente linguístico e é a emergência do presente o tempo próprio da linguagem. Dessa

forma, o presente é o centro, sendo o passado e o futuro pontos de vista para trás ou para frente. O tempo linguístico não se reduz às divisões do cronológico, e revela a condição intersubjetiva da comunicação linguística. Ele possui suas divisões próprias, que só são inteligíveis no ato da fala (palavras dêiticas tais como hoje, agora, ontem) e atualizam-se no texto escrito junto às coordenadas espaço - temporais que são fornecidas pela cronologia. O tempo linguístico varia de acordo com o ponto de vista da narrativa (narrador em primeira e terceira pessoa, narrador onisciente e onipresente).

Dadas as variedades temporais, podemos dizer que a ideia de tempo é plural e múltipla. Essas modalidades, porém, não são díspares. A todas as modalidades se aplicam as noções de ordem (sucessão, simultaneidade), duração e direção, que recobrem relações variáveis entre acontecimentos, com apoio no mundo físico, ora nos estados vividos, ora na enunciação linguística, nas visões de mundo, desenvolvimento social e histórico e nas condições objetivas da cultura. Há que se considerar ainda que o tempo, enquanto categoria, exige o conceito oposto de permanência, implícito à cronometria, à cronologia e à mesma idéia de mudança, enquanto passagem ou transição entre estados que perduram.

De acordo com Benedito Nunes:

O tempo físico, o tempo psicológico, o tempo histórico e o tempo linguístico são formas diferentes do tempo real. Contudo, a primazia na representação comum do tempo real cabe à forma quantitativa, contínua e irreversível, em que se entrecruzam a objetividade do tempo físico com a sucessão regular do presente ao passado e do presente ao futuro do tempo cronológico. Nesse nível ocorre a singular metamorfose do tempo real em potência que nos penetra e envolve, atualizada na fugacidade das coisas, e assumindo, como causa geral das mudanças, o vulto de um ente fugaz e passageiro. Já é o tempo como mito, expresso nas imagens de trânsito, de fuga e de celeridade. (NUNES, 1988, p.24)

Assim, o escritor usa em seu texto as diferentes formas do tempo real, utilizando-o como recurso literário de construção narrativa. É na representação da temporalidade real, enquanto sucessão regular do passado – presente – futuro, que

se sobressai a divisão do tempo gramatical, sendo que os tempos dos verbos correspondem às fases temporais (pretérito, presente e futuro).

### 2.1.2 O tempo no romance

O teórico Jean Pouillon, em *O tempo no romance* (1946), reitera sobre o tempo e sua função na obra literária para a compreensão do enredo: “Para compreendermos uma seqüência qualquer, é preciso evidentemente encontrar algum elo entre o que vai se sucedendo. E é nisto precisamente que se baseiam os partidários da necessidade da sucessão temporal” (POUILLON, 1946, p. 45). Ainda segundo Pouillon:

O tempo não é um fluido especial em que estaríamos involuntariamente mergulhados e que manteria, em todo o caso, como acontece com Bergson, uma relação com aquilo que somos, a qual seria uma relação de fato, revelada por intuição, mas incompreensível em si mesma. (POUILLON, 1946, p. 112)

A resposta para isso foi dada, de acordo com o mesmo autor, por Heidegger e por Sartre, que afirmaram que a temporalidade não se constitui em um ser, e sim em um caráter que acaba por se temporalizar. A continuidade do tempo só é percebida porque ela é assegurada e constituída pelo próprio ser que dura, ou seja, o homem. O homem é a expressão da liberdade humana, e é nele que observamos a ação do tempo, sua duração e sua passagem. Assim, é no interior das personagens, na psicologia das mesmas que é necessário buscar o sentido dos encadeamentos dos acontecimentos que lhe são atribuídos. Segundo Pouillon:

[...] em alguns casos e para certos indivíduos pode haver um destino a impeli-los; mas esta fatalidade não constitui um atributo da sucessão temporal que, em si mesma, é apenas contingente; esta necessidade não é uma lei do tempo, que a expressão romanesca devesse visar sempre a extrair como se ela independesse dos indivíduos. Pelo contrário: ela só pode decorrer de sua psicologia, da própria maneira com que eles se

acreditam hoje determinados pelo seu passado, e o fato de se tornar ela então suscetível de moldar a duração pessoal desses indivíduos só poderá ser compreendido a partir da contingência de toda temporalidade. (POUILLON, 1946, p 114)

Uma relação contingente é sintética, e poderia ter sido diferente do que é. Para isso, é necessário que cada termo ligado não provoque forçosamente o outro, a fim de que cada um deles se apresente como uma realidade plena, com sentido próprio, independente do que a antecede ou do que vem depois. Em uma relação temporal, isto significa que é necessário que se busque em cada instante da narrativa o porquê de suas ligações com os demais e não com estes últimos. É neste momento que a personagem volta a ligar-se ao que foi, que projeta realizar determinada ação mais tarde, que permanece como ação projetada, pois apenas posteriormente, uma vez realizada a ação, a personagem receberá um novo presente, em que compreenderá seu relacionamento com o projeto atual. Este presente naturalmente está ligado ao passado, uma vez que é consequência dele. Assim, pode-se dizer que respeitar as características do tempo implica em descrever o presente e não dissolvê-lo em um passado, que permaneceria sempre inatingível.

Diante dessas reflexões, Pouillon propõe uma questão de técnica estrutural do gênero romance: se é o presente que deve ser narrado no romance, por que ele é geralmente escrito no imperfeito? Quando o autor escreve no passado, tem-se a impressão de que o que ele está a narrar já ocorreu, estando o autor de posse do sentido dos acontecimentos. Dessa forma não pode ele reproduzir a indeterminação do presente do herói e das demais personagens do romance. Há ainda que se considerar que o emprego do tempo imperfeito no romance poderia significar apenas, nas palavras de Pouillon (1946, p. 48) “uma sobrevivência das leis do gênero da narrativa (narra-se uma história verdadeira, isto é, que se passou, e o imperfeito lhe reproduz justamente a verdade histórica)”. Essas elucidações mostram que essa técnica pode atingir o objetivo do romance que deixou de ser uma narrativa histórica e traduz o presente, mas este é justamente o ponto que continua a exigir explicação.

Segundo Pouillon, o verdadeiro sentido da utilização do tempo imperfeito no romance é que não se trata de um sentido temporal, e sim de um sentido espacial,

que provoca a necessária distância que o leitor precisa ao ler o texto literário. Isto não quer dizer que a ação já tenha ocorrido, uma vez que o objetivo é possibilitar que o leitor a assista. A ação está diante de cada indivíduo, e pode-se presenciá-la justamente porque ela está à distância. Assim, conserva-se do defasamento temporal expresso pelo imperfeito apenas o sentido geral dele, sem o classificar com maior precisão.

Presente, passado e futuro, apesar de todas as suas peculiaridades e da não necessidade de ser sempre consequência um do outro, andam juntos e precisam ser analisados de forma ampla. Se nos romances é o presente que deve ser reproduzido, é porque se encontra junto dele a apreensão do passado e do futuro. Somente a partir do presente, o passado pode ser um passado e o futuro ser constituído. Dessa forma o presente sustenta passado e futuro em uma relação contingente apenas por ser interna. Passado, presente e futuro exprimem, juntos, a continuidade do tempo, sendo o presente não um mero resíduo da temporalidade, e sim a sua fonte.

Segundo Pouillon, para compreendermos a sucessão cronológica dos fatos em um romance, é preciso partir do presente simultaneamente em direção ao passado e ao futuro. Isso porque a temporalidade é composta por dois movimentos opostos, mas da mesma origem: o presente, que é, portanto, responsável pela existência dos tempos. É do presente que se parte para conhecer o passado, e é no presente que construímos o futuro que há de vir. Narrar uma história de acordo com a ordem cronológica, de acordo com Pouillon (1946, p. 78) “significa contar o passado quando ele era presente e aguardar que o futuro se faça atual para falar do mesmo”. Diante disso, podemos dizer que não se trata de uma cronologia no sentido habitual da palavra, e sim um movimento que parte do presente para contar o passado quando este era presente, preparando-se para aguardar a sucessão do futuro. A cronologia romanesca é captada do interior, nos presentes que se sucedem e a constituem da forma como foi vivida. Dessa forma a unidade se desfaz, aparecendo questionada a cada momento. Mesmo aos pedaços, o tempo pode ser compreendido como um conjunto para aquele que o está vivendo. Isso ocorre porque se trata do significado atribuído a todo um passado por um presente particular, não sendo, por conseguinte, mais estável que esse mesmo presente. Este

significado não é único, uma vez que cada sujeito pode conferir, em seu presente, diferentes significados ao seu passado. Tanto pretérito quanto presente e futuro são plurívocos, podem ter diferentes significados para aqueles que os vivem. E por plurivocidade não se entende indeterminação interna nem desagregação ou ausência de significado, porque o presente só tem sentido para aquele que o vive, e trata-se de um sentido entre outros tantos que é mantido pelo indivíduo, não pertencendo nem às coisas, nem a alguma necessidade do passado, e sim ao próprio indivíduo, no presente.

#### 2.1.2.1 O tempo nos romances de duração

Pouillon (1946), para melhor exemplificar a temporalidade presente nas narrativas, divide os romances em duas categorias: romance de duração e romance de destino.

Como já se afirmou anteriormente, a contingência da duração do tempo no romance prende-se ao presente. O fato de a duração ser contingente não significa que ela seja imprevisível, uma vez que não se pode afirmar que é impossível prever as ações de alguém, pelo contrário, há a possibilidade de aproximar um conhecimento real do outro. Há, de fato, a probabilidade da previsão, mas a contingência incide na constante possibilidade de um ruir das previsões melhor fundamentadas. Isso porque, como nos diz Pouillon, “a realidade do tempo é a do presente, ela é sempre e tão somente uma compreensão deste último e, conseqüentemente, de seu projeto e constante possibilidade de desmoronar” (1946, p. 98).

Em relação à contingência no conhecimento do outro, a compreensão de outrem é possível, porém, é nessa mesma compreensão que se faz necessário captar a razão dessa contingência. Só é possível exigir do conhecimento o que já existe, e apenas o tempo presente existe. O futuro, baseado no presente, é apenas uma possibilidade. Considerá-lo como certo, com base no presente, é transformar este futuro em presente, o que destrói a própria natureza do tempo, uma vez que ela comporta a irrealidade de duas de suas dimensões, o passado e o futuro.

Nos romances da duração, o romancista tem por objetivo colocar diante do leitor um personagem vivo. A vida desse personagem implica ligações internas entre os momentos que vivenciou, ou seja, deve haver uma unidade em tais momentos. É nessa unificação que se encontra um problema: o romancista deve proceder de forma a não criar um laço necessário entre os instantes do tempo, mas precisa também, por outro lado, proceder de tal forma que a preocupação de escapar da realidade não faça com que a narrativa caia no arbitrário:

Com efeito, toda sucessão parecerá arbitrária se a considerarmos do exterior, isto é, se imaginarmos que o tempo pode existir isoladamente, independente do ser que dura; corrigir então esse arbitrário graças à necessidade, equivale a corrigir um defeito sem lhe atingir a causa, sendo este o destino artificial dos maus romances (quando há um destino verdadeiro, sua fonte está na maneira com que o indivíduo a ele sujeito escolhe o significado de seu passado). (POUILLON, 1946, p.128)

Diante disso, pode-se dizer que no romance da duração o tempo é captado do interior, isto é, do presente, que por sua vez definirá o relacionamento de tal personagem com seu passado e futuro. É o que sugere Pouillon quando afirma:

Um indivíduo não se dilui forçosamente em sua história, cuja unidade prende-se ao fato de ser o sentido do passado conferido ao mesmo pelo presente, que de certa forma o reivindica como sendo o seu passado; em outras palavras, a unidade é conferida à história sempre retroativamente. O que não a faz menos real; e não significa que a vida de um homem espere uma unificação que só lhe viria com o último presente; esta retroação é exercida a cada instante. (POUILLON, 1946, p. 130)

Nesse evoluir temporal transparece uma dupla impressão: o que acontece a alguém surge posteriormente como necessário, não apenas em virtude de um encadeamento exterior de situações, mas também em razão da própria psicologia desse indivíduo. Quando se considera a vida de um sujeito, imaginar-lhe uma existência diferente parece descabido, uma vez que essas imaginações destruiriam a personalidade do sujeito que é objeto de análise. Porém, não é possível traçar

uma linha divisória nítida entre o que aconteceu e o que poderia ter sido diferente sem que se imagine diferentemente a pessoa considerada e aquilo que, em função dessa pessoa, seria inevitável.

#### 2.1.2.1.1 O tempo no monólogo

Nos romances de duração há a presença de monólogos interiores. E nesse tipo de romance, de acordo com Pouillon (1946, p. 57) “um monólogo interior não representa de maneira alguma uma simples seqüência de notações descontínuas; o que nos leva a crer por vezes numa descontinuidade é o caráter radicalmente subjetivo das ligações”. Nos monólogos podemos observar a manifestação da contingência do tempo, uma vez que suas associações, seu tema desenvolvido, tudo o que possa levar a acreditar numa necessidade não decorre da ordem antes - depois.

Nos romances que são construídos de maneira habitual, observa-se não o tempo em si, e sim um simulacro. Ou seja, lê-se em algumas horas uma história que durou muitos anos. O autor conta apenas o que for relevante para que o leitor compreenda a história e tome posse de seu sentido. Já no monólogo observa-se um tempo que dá ritmo ao real de acordo com a leitura de cada indivíduo: ao ler, vive-se o que está escrito, sobrepõem-se exatamente o tempo real da leitura e o tempo da história. A partir disso percebe-se o monólogo interior enquanto verdadeiro romance do tempo. Há que se fazer, porém, uma restrição: a utilização do monólogo interior é o esforço mais adequado para a eliminação da diferença entre o romance e a vida real no que esta tem de temporal, uma vez que, para ser lido, deve ele ocupar a própria vida do leitor, sem retardá-la ou acelerá-la.

#### 2.1.2.2 O tempo nos romances de destino

O segundo tipo de romance apontado por Pouillon é o romance de destino. Segundo ele, o destino é uma manifestação da psicologia de um indivíduo:

O destino, a necessidade em que nos faz acreditar, não constitui por conseguinte a estruturação geral do tempo, em que deveria ficar sempre marcada na expressão do mesmo, pesando sobre todos os viventes, quer estes o percebam quer não; ele não passa de uma manifestação da psicologia particular de um indivíduo determinado, da maneira com que este vive numa duração que, seja como for, permanece contingente. Por conseguinte, o romance verídico do destino deve respeitar de todas as maneiras esta contingência: pode-se perfeitamente mostrar a realidade da crença que faz com que ele exista, como se essa objetividade fosse real. (POULLION, 1946, p. 152)

Afirmar, pois, o destino de uma personagem é afirmar a necessidade de uma progressão da temporalidade. Assim, pois, o romance de destino precisa de uma sucessão. São dois os termos da sucessão temporal, que não podem ocorrer de maneira simultânea, a não ser que, guardando o primeiro termo de memória quando o segundo se apresenta, não se queira considerar a relação em si mesma e destemporalizada.

A primeira dessas possibilidades é que a necessidade se faz visível desde o início da sequência dos fatos e dos sentimentos, ficando então o destino estabelecido *a priori*. A segunda possibilidade é que a necessidade só é descoberta *a posteriori*, ou de forma gradativa durante a progressão do romance, para, no final, estampar um destino que esclarece retrospectivamente todo ele, construído basicamente à maneira de uma história policial clássica.

Para que a presença do destino na vida das personagens seja melhor compreendida, é necessária a distinção fundamental do narrador “por detrás”, “de fora” ou “com” as personagens. Se o autor está “por detrás” de seu personagem ou “fora” do mesmo, forçosamente o destino será exterior, ou, mais exatamente, não se cuidará de forma alguma de se saber como e se esse destino poderá ser experimentado pelas personagens. Se o autor está “por detrás”, o destino exprimirá a natureza pretensamente inconsciente da personagem. Já se o autor, por sua vez, ocupar a posição de “de fora” da personagem, a fatalidade será devida ao ambiente em que este se encontra. Nesses dois casos (“por detrás” e “de fora”) o destino será *a priori*: o autor conhece antecipadamente o futuro que é determinado pelo presente

de seus heróis. Isso porque, se não está “com” os mesmos, é justamente por saber o que eles devem ignorar.

Quando o autor coincide “com” a personagem, o destino é interior, porque é experimentado por este herói, e o que ele experimenta é o fardo de um passado que pesa sobre ele, um destino *a posteriori*. Mesmo no caso de a personagem se deixar fascinar não pelo passado, e sim pelo futuro, em que ele se sintia compelido a agir, o que acontece é sempre a mesma coisa: a necessidade está por trás da personagem e ele a descobre em seu termo final; com efeito, o presente do herói, de onde parte o seu futuro, já aparece como passado, ultrapassado, e ele atira-se ao cabo de sua ação para um futuro que, para ele, é o mais presente.

O destino, nos romances, não é o tempo em si mesmo. Na verdade, é uma maneira de viver o tempo, é por isso inseparável da psicologia individual da personagem que se pretende mostrar. É pertinente o exemplo que Pouillon traz de Dostoiévski, que em seus romances se refere ao destino sem que este se inscreva em parte alguma na sucessão de acontecimentos. A fonte deste autor está em quem experimenta o destino, no desejo de se exprimir através destas ou daquelas ações, na maneira como este personagem vê-se a si mesmo. Essas circunstâncias iludem ao romancista, à própria personagem e aos leitores. De acordo com Pouillon:

Eis porque o destino representa sempre também a vida real de uma ilusão: à primeira vista, tomar consciência de seu destino é dar prova de lucidez; na realidade, porém, no momento em que se julga mais lúcido, o homem furta-se aos seus próprios olhos, pois não enxerga que é a sua própria vontade camuflada que ele se nega a reconhecer. (POUILLON, 1946, p. 168)

Essa fidelidade à que se refere Pouillon, também pode representar a expressão de uma incapacidade angustiada em relação ao conhecimento de si mesmo. É como se o indivíduo se agarrasse a algo dentro dele a fim de dizer que finalmente encontrou-se. Diante disso, o destino é, conseqüentemente, um fascínio que deve compor o objeto verdadeiro da descrição nos romances. Esse fascínio constitui-se em uma característica do estado atual do herói frente ao seu passado e ao seu futuro. Assim, o presente é a fonte de fatalidade e, se parece a ela

submetido, é em razão da ilusão a que fica submerso. A partir disso, a contingência e a prioridade do tempo presente poderão ser respeitadas na expressão romanesca do destino.

O destino pode assumir duas feições diferentes, dependendo da experiência do fascínio diante do passado ou do futuro. Assim, o destino pode ser exaltado ou deprimente: o indivíduo pode desabar no futuro sem nenhum entusiasmo, como pode atirar-se ao futuro com o espírito cheio de alegria. Da mesma forma pode o indivíduo reivindicar seu passado ou revivê-lo com a impressão de jamais encontrar uma saída.

Pouillon traz ainda uma importante questão:

Muitas pessoas vêm a descobrir o que são mais tarde, naquilo que fizeram; só têm a revelação de sua vontade nos efeitos da mesma. Para a consciência irrefletida, é como se tivesse havido uma convergência miraculosa entre o que a situação exigia delas e elas mesmas; não chegaram a ter consciência de que eram responsáveis pelo que lhes acontecia e que, no entanto, lhes convinha. É por isso que se referem ao *seu destino*. (POUILLON, 1946, p. 169)

Essa citação refere-se ao fato de que muitas pessoas só descobrem o que de fato são a partir da análise de seu passado, ou seja, através de suas ações identificam a construção de seu destino.

Ainda em relação a esse fato, o destino é desejado por um indivíduo aparentemente a ele sujeito, podendo, dessa forma, surgir em meio a uma vida absurda e subordinada a todas as contingências. De uma forma geral, existem duas posições possíveis em relação ao destino: ou as personagens são vítimas da ilusão, e julgam-se determinados, ou, por outro lado, compreendem que são elas as responsáveis por algo que já não merece o nome de destino.

Por fim, Pouillon ainda menciona que da defasagem entre a consciência e o conhecimento, que só pode ser sentida e não conhecida, é que se origina a crença no destino, suscetível a ser dissipada pelo conhecimento, como também a ser

descrita, desde que o narrador ou as próprias personagens não se coloquem em outro plano que não o da pura consciência imediata e não refletida.

## 2.2 O espaço

O espaço e o tempo, como mencionamos anteriormente, podem constituir-se enquanto campos que se entrelaçam na narrativa, não excluindo um ao outro, ao contrário, servindo-se enquanto complemento. A urdidura de *Fazes-me falta* é composta exatamente através do cruzamento entre essas duas instâncias composicionais da narrativa.

De acordo com Reis e Lopes, o espaço pode assumir uma grande variedade de aspectos, da “largueza da região ou da cidade gigantesca à privacidade de um recatado espaço interior” (REIS, LOPES, 1988, p. 204). Tal variedade de aspectos permite ampla variedade de representação dos espaços. Reis e Lopes citam alguns autores que se tornaram conhecidos por suas preferências espaciais: Eça de Queiróz é o romancista de Lisboa, Machado de Assis escreveu vários romances ambientados no Rio de Janeiro e Charles Dickens escolheu Londres como seu espaço favorito.

Não apenas as grandes cidades servem para espaços romanescos. A narração pode concentrar-se apenas em uma casa, “dando origem a romances que fazem dela o eixo microcômico em função do qual se vai definindo a condição histórica e social das personagens” (REIS, LOPES, 1988, p. 205). À medida que o espaço descrito em um romance vai ficando mais restrito, o autor passa a descrever com mais minúcias e os significados enriquecem-se<sup>3</sup>.

Osman Lins (1976) chama a atenção para a atmosfera, que é um conceito que se liga à ideia de espaço e possui caráter abstrato, de angústia, exaltação, alegria, violência, ou outros sentimentos. A atmosfera penetra ou envolve sutilmente

---

<sup>3</sup> A esse respeito, vale lembrar do livro *Poética do espaço*, de Bachelard, em que este trata com minúcias sobre um possível significado para espaços representados, tais como a casa, a gaveta, o ninho, a concha, os cantos, entre outros. BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

as personagens, mas não é obrigatoriamente decorrência do espaço, mesmo surgindo frequentemente como emancipação desse elemento, ocorrendo situações em que “o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca” (LINS, 1976, p.76).

### 2.2.1 Ambientação

Abdala Júnior (1995) afirma que, em geral, a crítica literária denomina a intersecção entre os três tipos de espaço enquanto ambiente, deixando o termo espaço apenas para o local físico. De acordo com ele, no ambiente estão presentes o espaço em que acompanhamos o desenrolar da ação, as características sociais, filosóficas, morais, religiosas e políticas do contexto da época em questão e das personagens envolvidas na história. Além disso,

o ambiente não serve apenas para situar a personagem em sua época, podendo ser um elemento útil à continuidade do conflito, constituindo índices – isto é, informações reveladoras de acontecimentos futuros -, contribuindo assim para acentuar a atmosfera dramática: o ambiente escuro, por exemplo, pode ser índice de um acontecimento trágico, que ocorrerá a seguir. (ABDALA JÚNIOR, 1995, p. 48)

Já Osman Lins entende por ambientação:

O conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS, 1976, p. 77)

Antonio Dimas (1994), autor que estuda o espaço a partir de Osman Lins, enfatiza, a respeito da citação anterior, que, para o leitor diferenciar espaço de ambiente, é necessária certa dose de perspicácia literária. É importante sublinhar que o espaço é denotado, é patente, explícito e contém dados da realidade que

podem alcançar uma dimensão simbólica, enquanto a ambientação é conotada, subjacente e implícita.

Osman Lins sistematiza três diferentes tipos de ambientação: franca, reflexa e oblíqua.

A ambientação franca, de acordo com o autor, distingue-se pela descrição pura e simples do narrador. Ele não participa da ação, mas observamos, por vezes, a presença mediadora atenuada de uma ou mais personagens, isto é, a personagem aparece na cena, mas quem observa e descreve continua a ser o narrador, como reflete Osman Lins: “utiliza-se a entrada, ou simplesmente a passagem da personagem no ambiente descrito, mas tal interferência é ilusória: o observador declarado continua a ser o narrador” (LINS, 1978, p. 80). A ambientação franca pode ocorrer quando o narrador for também personagem, “o esquema, entretanto, permanece o mesmo: o narrador (nomeado ou não) observa o exterior e verbaliza-o, introduzindo na ação um hiato evidente” (LINS, 1978, p. 80).

A ambientação franca, por basear-se muito no descritivismo, corre o risco de cair naquilo que Antonio Dimas chama de exibicionismo técnico, que pode vir a margear a gratuidade deste recurso descritivo, gerando demasiadas interrupções e quebras na leitura do texto narrativo.

O segundo tipo de ambientação, denominada por Lins de reflexa, é atributo das narrativas de terceira pessoa. A ambientação reflexa mantém o foco nas personagens e evita as temáticas vazias que podem comprometer o ritmo narrativo. Dessa forma, através deste tipo de ambientação, as coisas são percebidas sem erro pelas personagens, “sem a colaboração intrusa e sistemática do narrador que, quase sempre, acompanha a perspectiva do personagem numa espécie de visão com - partilhada” (DIMAS, 1994, p. 22).

O terceiro tipo de ambientação, por fim, denomina-se dissimulada, ou oblíqua. De acordo com Osman Lins, enquanto a ambientação franca ou reflexa fazem-se “reconhecíveis pelo seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos” (LINS, 1974, p. 83), na ambientação dissimulada ocorre o contrário. Nesse terceiro tipo de ambientação, a personagem é ativa, ao contrário do que ocorre na ambientação reflexa. Podemos dizer que na

ambientação dissimulada a descrição traduz-se em ações, ou seja, é a personagem, através de seus atos, que vai delineando o espaço.

### 2.2.2 Os tipos de espaço

Benjamin Abdala Júnior (1995) destaca três principais tipos de espaço: físico (os locais concretos, casas, ruas), psicológico (atmosferas interiores das personagens) e sociais (ambiências sociais pelas quais circulam as personagens). Esses espaços frequentemente misturam-se no decorrer de uma narrativa, e da confluência do espaço físico com os espaços sociais e psicológicos, observamos o adensamento da atmosfera da narrativa, que caracteriza com mais exatidão os conflitos morais, psicológicos e sociais das personagens.

Devemos ainda considerar o que Abdala Júnior chama de espaços referencial e textual. Ao ler uma narrativa, automaticamente o leitor procura referências no mundo real, ou seja, no espaço referencial. Há que se considerar, porém, que no texto há um espaço textual com regras próprias, cujo “efeito vem da construção da narrativa que [...] leva em conta o espaço referencial (suas estruturas e códigos)” (ABDALA JÚNIOR, 1995, p. 48).

O espaço textual prevalece na literatura, uma vez que possui características e estruturas únicas que o tornam adequados para seu fim. O espaço é construído através da língua, com vistas no real ou não, dependendo da intenção narrativa do autor. O espaço referencial funciona de acordo com seu nome, como uma referência no chamado “mundo real”. Com a mudança de períodos literários, os espaços textuais e referências alternaram-se em importância na literatura. O Realismo, por exemplo, prezou que o espaço fosse construído de acordo com o senso do real, com vistas a causar no leitor uma legítima impressão de impacto com a crueza da realidade vivenciada pela sociedade. Já no Romantismo o espaço era descrito com mais imaginação, o poeta buscava enxergar na natureza um refúgio para suas dores de amor, vendo nela não apenas o verde das folhagens e sim imagens que lhe trouxessem conforto.

### 2.2.3 O espaço e suas funções

De acordo com Osman Lins, uma das mais importantes funções espaciais no romance é a relação do espaço com a personagem em que ocorre a caracterização. Isso porque através dela podemos descobrir mais das personagens e seu meio, bem como dos objetos que o compõem, que por vezes recebem status de índice psicológico. No cenário, forma-se uma montagem de objetos e móveis que acabam por revelar o interior das personagens, sugerindo ao leitor a posição social, o estado de espírito, conflitos e demais caracteres psicológicos que compõem um ser fictício. Geralmente este espaço caracterizador é restrito, podendo ser uma casa, um quarto, refletindo “na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem” (LINS, 1976, p. 98). A classe social da mesma, porém, é indicada pelo bairro ou pela situação geográfica, que podem ser insinuados ou indicados de forma explícita.

Lins ainda afirma que “a projeção da personagem sobre o ambiente nem sempre manifesta-se concretamente [...] pode também configurar-se de modo subjetivo, mediante um processo de amortecimento ou de exaltação de sentidos” (LINS, 1976, p. 98). Nesse caso em questão, o espaço reflete mais um estado de espírito das personagens do que uma personalidade em si.

A segunda relação do espaço com a personagem é influenciadora. Se há o espaço que fala sobre a personagem, como vimos anteriormente, há também aquele espaço que fala à personagem, que influencia suas ações: “sua função caracterizadora é quase sempre limitada e a influência que exerce restringe-se por vezes ao psicológico” (LINS, 1976, p. 99). Lins faz uma distinção entre os casos em que o espaço propicia a ação e os casos em que a ação é provocada. De acordo com ele,

o fato de o espaço, em certos casos, provocar uma ação – desatando, portanto, forças ignoradas ou meio ignoradas -, relaciona-o com o imprevisto ou surpresa; enquanto isso, os casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se à narrativa, à espera de que certos fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia. (LINS, 1976, p. 101)

O espaço também pode assumir a função de moldura, quando serve para situar a personagem na narrativa, para situar as ações, para formar uma moldura dentro da qual ocorrem as histórias. Ou pode ser inútil, como nos diz Osman Lins, quando não ocorre nexos nenhum entre personagens, ação cumprida, cenários, etc.

#### 2.2.4 O espaço e a perspectiva narrativa

Os espaços citados nas narrativas, sejam eles reais ou não, nos são dados a conhecer através do olhar do narrador ou das personagens. Isto é, por mais real que um espaço seja, estamos conhecendo ele através de outros olhos, seja o narrador ou uma personagem. Nosso olhar está direcionado. Observamos, no caso de *Fazes-me falta*, uma Lisboa específica, muito diferente daquela descrita por Eça de Queirós, em virtude da época, do contexto e da intenção da autora. Dessa forma, podemos concluir que a perspectiva narrativa interfere decisivamente na representação espacial.

Santa Fé, por exemplo, espaço do romance *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, é uma cidade fictícia, mas por ser tão bem construída dentro do espaço textual, parece perfeitamente verossímil. Na última edição dessa obra, publicada pela editora Companhia das Letras, em comemoração ao centenário de Érico Veríssimo, no ano de 2005, os livros contêm inclusive um mapa que localiza Santa Fé na geografia do Rio Grande do Sul, recurso usado para acrescentar verossimilhança e localizar o leitor.

Abdala Júnior ainda chama a atenção para a projeção da espacialidade na psicologia das personagens. De acordo com ele, o espaço social, na qualidade de sistema de valores, pode projetar simbolicamente um espaço nas personagens. Dessa forma, o que a personagem fará ou não é determinado por este sistema de valores. Se, na personagem predominar apenas valores sociais, ela agirá no espaço social de forma previsível e sem grandes conflitos. Por outro lado, se em sua interioridade acontecerem tumultos motivados pelos valores sociais em conflito com

os valores psicológicos próprios da personagem, ocorrerá grande tensão, que culminará em ações imprevisíveis.

O monólogo interior merece destaque dentro da questão espacial, isso porque ele manifesta-se no espaço psicológico, e, de acordo com Reis e Lopes, diz respeito à representação espacial, que é uma questão de destaque se inserida em uma reflexão de ordem narratológica. Para sua reflexão a respeito da representação do espaço, Reis e Lopes baseiam-se nos estudos de Ingarden (1973, p. 269 – 277). Nas palavras de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes:

A representação do espaço na narrativa não se exerce, no entanto, nos termos de mimetismo icônico que caracterizam certas tendências de criação literária como a poesia caligramática; a representação do espaço na narrativa, encontra-se, em princípio, balizada por dois condicionamentos: ele é um espaço modalizado, resultando de uma modelização secundária, representação mediatizada pelo código linguístico e pelos códigos dominantes da narrativa, de onde se destacam os que fazem dela uma prática artística de dimensão marcadamente temporal; por outro lado, a representação do espaço jamais é exaustiva, não evitando a existência de pontos de indeterminação, características e objetos não mencionados, que ficam em aberto pelo leitor. (REIS, LOPES, 1988, p. 206)

A citação anterior deixa claro que a representação espacial ocorre através do código linguístico, e não da simples linguagem, mas da língua utilizada como prática artística. A representação do espaço, além disso, por mais minuciosa que seja, sempre abre a possibilidade de deixar pontos em aberto a serem completados pelo leitor, que o fará a partir da observação da narrativa, personagens, temporalidade e outros critérios completados por sua imaginação.

### **3 A TEIA DO TEMPO E DO ESPAÇO: AMOR E MORTE EM *FAZES-ME FALTA***

Em *Fazes-me falta*, logo no primeiro discurso percebemos a constatação do imaterial, a condição imaterial, a imaterialidade de Deus, o mundo das sensações. A fala da voz feminina está repleta de imagens que remetem à luz, que por sua vez geram reflexões sobre Deus e sobre espiritualidade. A personagem deixa ver sua condição de morta propondo um diálogo, dirigindo-se ao outro. A ausência de narrador convencional sugere a composição dramática. Já a constante exortação de cada fala e a alternância das falas, preenchidas pelo conteúdo afetivo lembram uma écloga deslocada de seu contexto pastoral de origem e situada em um mundo moderno, no caso, a Lisboa do século XX, espaço e tempo que se deixam mostrar nas entrelinhas, nas referências das duas personagens, cujos pronunciamentos, do início ao fim, seguram a estrutura da narrativa. A morte é, em todo o caso, mais do que tema e referência constante dos diálogos, a habitação entre dois planos, a proximidade de Deus e a saudade do mundo, como expressa a personagem feminina logo no início do relato:

Despojada de corpo é-me mais fácil transformar-me no próprio balouço, na luz dançante de que ele é feito. Num murmúrio de vento peço-lhe que não me empurre tão depressa para esse lugar iluminado que é a Sua Carne, peço - Lhe que me deixe matar saudades desse mundo que deixei tão de repente. Matar saudades de ti. Ou matar-te, como fazem as crianças, para recomeçar uma outra história, no balouço quotidiano do teu sorriso. (p.10)

A tematização da morte alcança, no transcurso do relato, diferentes formas de compreensão. Algo que, chamado para o diálogo, a personagem feminina logo

define em termos de uma inexorável condição humana, que, aliás, serve como porta de entrada do conteúdo que ganha destaque ao longo do relato:

O que existia, existe, entre nós, é uma ciência do desaparecimento. Comecei a desaparecer no dia em que os meus olhos se afundaram nos teus. Agora que os teus olhos se fecharam sei que não voltarás a devolver-me os meus. (p. 12)

A fé torna-se reflexão constante para a voz masculina, que, afastada de sua amiga, recorre ao deus em quem não acredita e que ela tanto defendia para uma vã tentativa de trazer a voz feminina de volta, uma retórica inócua, ele mesmo sabe. O assunto da fé, introduzido no primeiro tópico, é discutido ao longo de todo o romance, e a própria voz feminina admite, em relação à incredulidade da personagem masculina, “o descrente que me ensinou a crer melhor, o meu pequeno e velho deus de algibeira, o meu amigo” (p. 10).

A essas colocações iniciais, de ordem geral, logo vão se apondo os dados que apontam para o enredo que o leitor decalca da sequência dos diálogos. A história envolve duas personagens não-nomeadas, um homem e uma mulher, e inicia no velório da personagem feminina. A partir daí, ambas as personagens estabelecem diálogos lembrando a vida que construíram juntas e também *flashes* da vida que tiveram antes de se conhecerem. A personagem feminina, de vinte e oito anos, professora universitária, conhece a personagem masculina nas aulas de História que ministrava. Ele, por sua vez, contava cinquenta e três anos, e matriculara-se justamente porque procurava um novo desafio, algo que o estimulasse, e acabou por encontrar isso na figura da professora. O relacionamento de ambos tornou-se um misto de amizade e amor que se intensificou com o passar dos anos.

Mais tarde, a voz feminina resolve entrar na política, sedenta por resolver os problemas da desigualdade do mundo, ao que é confrontada por seu amigo, que se opõe a essa ideia por saber que ninguém poderia alcançar tal intento e que a política acabaria por afastá-la dele. O que acaba por se concretizar. A esse afastamento segue-se o envolvimento da voz feminina com um antigo amor, que resulta em uma

gravidez mal-sucedida, responsável por sua morte. A outra voz, perdida em meio ao sofrimento, morre algum tempo depois, em uma espécie de “acidente-suicídio”.

Em meio à história do relacionamento das duas personagens conhecemos os episódios relevantes anteriores da vida de ambas, como o fato de a voz feminina ter perdido os pais logo cedo, mortos em um acidente, ou a personagem masculina ter sido casada duas vezes, possuindo assim uma bagagem maior de experiência no que diz respeito a relacionamentos.

O tempo funciona em *Fazes-me falta* como fio condutor da narrativa, porém, não é linear e nem abrange apenas uma dimensão, pois uma das personagens está morta e a outra ainda encontra-se viva. O que observamos é justamente o entrelaçamento de tempos, o vaivém de dimensões temporais. Em meio à justaposição temporal está o espaço, que se encontra entrelaçado à temporalidade, como veremos no desenvolvimento do presente capítulo.

### 3.1 As personagens no discurso e no tempo

Na teia discursiva que compõe *Fazes-me falta*, as duas vozes dão vazão às suas emoções e contam suas histórias, refletem sobre seus relacionamentos, sobre o amor, sobre a morte, e fazem deles uma catarse, uma forma de libertarem-se de seus sofrimentos. A palavra funciona como meio de livrar a personagem masculina de sua dor, é uma maneira de extravasar, de construir sua *via crucis* da linguagem, buscando a forma para expressar seus sentimentos, para elaborar seu luto. A palavra vivifica, torna real para a voz masculina a existência de sua amiga, como ele mesmo responde a uma entrevista, no velório da mesma, logo no início da narrativa: “É por isso mesmo que não falo dela. Continuarei apenas a falar com ela”. (p. 121)

As palavras também servem, no romance em questão, como forma lúdica de construir poesia e mostrar ao leitor o que se passa no interior das personagens. A passagem em que a voz feminina fala de sua morte, na primeira sequência, traz aliterações e assonâncias que nos mostram esse fato: “Agora que saí do corpo que

fui – para me tornar pólen, poeira, nos teus olhos, pura imaginação de mim – imagino-o melhor ainda – ébrio de luz, lícido encadeado por um Lúcifer oculto e criador incrustado no seu próprio ser”. (PEDROSA, 2003, p. 10 – *grifos nossos*). A linguagem poética está presente ao longo de todo o texto, e as figuras de linguagem, tais como a metáfora, muitas vezes são o único recurso para expressar sentimentos que as palavras cotidianas não dão conta.

A linguagem também é uma tentativa das duas vozes de apreender o tempo. Ricoeur (1994, p. 85) afirma que a narrativa humaniza o tempo, torna-o apreensível pelos seres humanos: “O tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal”. A linguagem é tudo o que resta aos dois amigos, pois através dela apreendem o tempo por meio das memórias e refletem sobre a relação que vivenciaram. A linguagem humaniza, permite que a personagem morta sinta-se ainda ligada à vida, ainda humana, ligada ao seu amigo.

As duas vozes da obra foram construídas de forma a parecerem muito unidas uma a outra, quase como se em alguns momentos observássemos a fusão de ambas: “Comecei a desaparecer no dia em que os meus olhos se afundaram nos teus. Agora que os teus olhos se fecharam sei que não voltarão a devolver-me os meus” (p. 12).

Em outro momento podemos também observar essa fusão entre as duas vozes, no discurso da personagem viva:

Sou a tua morte, para que tua vivas ainda. Precisava de um filho que me tornasse mortal em vez de morto. De um ser sem passado nem futuro, hoje, aqui, nos meus braços afogados na tua sombra. O que viverá de ti quando eu morrer? (p. 106).

Ela, estando morta, agarra-se à vida para não deixar de estar com seu amigo, e ele, sem ela, sente-se morto pela ausência dela. A morte da voz feminina passou a ser um pouco da morte dele.

A personagem masculina demonstra precisar da sua amiga para sentir-se vivo, para sentir-se ligado ao tempo: “Persigo-te para que o tempo exista. Porque andas, e olhas o céu, e o encontras às vezes negro, ou cintilando como um escuro mar de jóias, ou chuvoso, ou ressequido de sol, sei que os dias passam” (p. 120). Só ligado à voz feminina é que a outra voz pode sentir-se pertencente à temporalidade, sentir os dias passarem e o tempo transcorrer, tamanha a ligação entre ambos.

Em consequência dessa grande ligação das personagens, em determinados trechos do texto também observamos que elas parecem trocar de lugar, isto é, a voz masculina parece mais morta do que sua amiga, pois está imersa em seu sofrimento, e ela mais viva do que ele, querendo chamá-lo de volta à vida. Na passagem a seguir, podemos observar um dos momentos em que a voz masculina admite sentir-se meio morto, perdido em meio à sua repentina viuvez: “Olho para o mar do Guincho, para essas ondas frias e violentas em que tanto gostavas de mergulhar e sinto-me também eu meio morto, meio frio.” (p. 13). As águas geladas do mar servem como metáfora para o frio da morte e traduzem o sentimento da personagem viva que sente a morte correr por suas veias. Ou então ela, ao perceber uma criança que morre na casa ao lado da voz masculina, sente a mesma indignação que sentia antes de morrer, o que a chama à vida:

Levanta-te cabrão. Baixa o som dessa cuspidreira de imagens que te impede de ver e ouvir. Salva a menina, que quer ir para a avó onde moram a Branca de Neve e os Sete Anões. Salva-a do monstro que lhe deu vida e que amanhã de manhã vai ao hospital tentar convencer os médicos de que a menina caiu, durante a noite. (p. 146)

A personagem masculina encontra-se amortecida, aprisionada, sem ação, enquanto a voz feminina, que ocupa esse tempo e espaço diferenciado, observa o que se passa com a criança e se sente compelida a salvá-la, tentando, em vão, alertar seu amigo. Mais uma vez, observamos a inversão dos papéis das duas vozes.

A voz feminina, professora de História no início do romance, e depois ativista política, é uma mulher intensa, agitada, ávida por salvar o mundo, que de acordo

com o romance, corria em “contra-relógio” (p. 13) e procurava a imobilidade de um “tempo - pedra” (p. 13), típicos da juventude. Por ser professora de História, o tempo é a matéria de seu ensino, e ela tinha consciência de que a História não é circular, e sim movida pelas curvas sinuosas do tempo:

A História não é circular, meu amigo, como proclama a antiqüíssima seita dos monótonos. Se as curvas do tempo não tendessem para danças imprevisíveis, tu acabarias por ir viver com a Teresa e depois, estimulado e ajudado por ela, publicarias um ensaio intitulado *O Pressentimento da Europa*. (p. 233)

O fato de a personagem feminina ser professora de História e ter conhecido a voz masculina em sua classe nos parece muito apropriado para o enredo de *Fazes-me falta*. A História nos conta do tempo, dos feitos que aconteceram, desmistifica o que ocorreu, quem foram os verdadeiros heróis, e se de fato houve tais heróis. “Curvas do tempo”, aliás, é uma metáfora muito recorrente em *Fazes-me falta*. Escolha da autora, que, em nossa análise, parece se adequar para expressar o contínuo vaivém do tempo, de forma a dar significado para o termo e poesia ao texto.

A imagem do redondo, da circularidade, também está presente na formação das personagens, tanto em suas concepções individuais quanto na relação entre ambas. Essa figura de representação redonda está imediatamente ligada à imagem circular do tempo que circunda toda a obra. Baseamos nossa afirmação na teoria de Bachelard (1978) expressa em *A poética do espaço*. De acordo com o autor, ao estudarmos e meditarmos de forma pura e fenomenológica sobre os seres, os percebemos enquanto redondos. Como afirma Bachelard (1978, p. 350), “não se trata de contemplar, mas de viver o ser em seu imediatismo”. Ao considerar o ser como redondo estamos reconhecendo a primitividade de algumas de suas imagens:

As imagens da redondeza plena nos ajudam a nos congregar em nós mesmos, a nos dar a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar nosso ser intimamente, pelo interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo. (BACHELARD, 1978, p. 350)

Bachelard ainda assinala que o que é redondo lembra carinho, e o ser humano, apesar de tantas atrocidades que comete tem em si uma necessidade urgente de amor e afeição, que começa no seio materno e estende-se ao longo de sua vida. As duas vozes de *Fazes-me falta* são muito unidas por laços de carinho, de afeto, de um sentimento que ultrapassa as barreiras temporais e espaciais.

Destaca-se ainda o fato de as duas personagens principais de *Fazes-me falta* não serem nomeadas. As demais personagens do romance têm nome, mas as duas vozes responsáveis pelos discursos não são nomeadas, o que pode nos levar a pensar na universalização das mesmas. Angela Laguardia (2007) afirma que, no cenário da ausência, a omissão dos nomes pode indicar

um homem e uma mulher na busca da completude ou na simulação de um desdobramento, que permite a reflexão sobre o tempo, sobre a construção e desconstrução da memória e sobre as imagens que norteiam, densificam, cristalizam ou espelham a compreensão destes signos (tempo e memória) na linguagem que pontua os acontecimentos narrados. (LAGUARDIA, 2007, p. 10)

As duas vozes perdidas na ausência podem representar os indivíduos perdidos em meio ao caos da pós-modernidade, em uma situação totalmente diversa, mas igualmente podendo ser vítimas de diversas ausências, sejam elas físicas ou espirituais, isto é, vivendo “na presunção pós-moderna do presente infinito, entender tudo sem saber a fundo de nada” (p. 93).

Outra possibilidade de interpretação que a falta de nome das duas vozes sugere é a indiferenciação das duas personagens. Por serem tão unidas, por viverem no paradoxo de serem “diferentes, mas ao mesmo tempo tão parecidas”, não possuem nomes, são apenas duas vozes não nomeadas, cada um constituindo um “eu - lírico” em um suposto diálogo. A comunhão entre as duas personagens é tão grande que o “eu - lírico” feminino e o “eu - lírico” masculino insurgem e dialogam no texto, não nomeados, buscando a continuação de seu relacionamento, mantendo seus laços, sua união e sua indiferenciação através da falta de seus nomes, duas vozes apenas, perdidas entre a vida e a morte.

### 3.2 O tempo e a memória

As lembranças contadas pelas duas vozes do romance são aquelas de maior relevância para elas, aquelas que o tempo não conseguiu apagar.

O que é lembrar, recordar? Ricoeur (1994, p. 27) questiona-se sobre isso e responde afirmando que “recordar é ter uma *imagem* do passado”. Essa imagem é como uma impressão deixada pelos fatos que permanece fixada na alma dos sujeitos. É o que observamos nas duas vozes de *Fazes-me falta*.

A memória, para Guimarães (1997), pode ser definida enquanto um conjunto formado por imagens, descrições, signos:

... a memória é constituída por uma textura de imagens. Retratos, fotografias, descrições, cenas, composições pictóricas, enfim, signos ou conjuntos, desígnios que compõem uma imagem ou conjunto de imagens — esses são os suportes nos quais a memória se inscreve, conformando múltiplas formas. (GUIMARÃES, 1997, p. 30, apud LAGUARDIA, 2007, p.87)

Além de instrumento de recordação, a memória possui natureza complexa e confusa, de acordo com Meyerhoff:

A memória é um instrumento de registro muito mais complicado e confuso do que a natureza, os instrumentos feitos pelo homem ou os registros históricos. Sua complexidade e confusão surgem do fato de que, ao invés de uma ordem serial uniforme, as relações da memória exibem uma “ordem” de eventos “dinâmica, não uniforme”. As coisas lembradas são fundidas e confundidas com as coisas temidas e com aquelas que se tem esperança que aconteçam. (MEYERHOFF, 1976, p. 28)

Misturam-se imagens do que lembramos com vislumbres do que gostaríamos do que acontecesse conosco, e isso envolve múltiplas formas de memórias.

Em *Fazes-me falta*, as duas vozes falam sobre suas recordações e memórias e falam sobre a própria memória:

A memória tende a desfibrar-se, víscera velha, nesta condição a que chamarei apenas imaterial para não te assustar. Vejo tudo, continuamente, o espetáculo da vida interfere com os sentidos da minha deambulação ao passado. Mas o que é passado? Só para os vivos os mortos têm passado – o pior da morte é este presente obrigatório, este noante suspenso. (p. 37)

A voz feminina fala da memória que começa a se desfibrar, que começa a se desfazer aos poucos. Para ela, já morta, o passado deixa de ter sentido, restando esse presente obrigatório em que pode ver seu amigo e supostamente dialogar com ele. Esse presente, noante<sup>4</sup> suspenso é um espaço não definido e atemporal, em que ela reflete sobre sua vida e tudo o que a trouxe até ali.

Já a personagem masculina só tem o passado para lembrar-se dela:

És agora apenas uma fotografia ao lado da minha insónia. Uma memória que me fala sobretudo, como todas as memórias, daquilo que não existiu. Nesta fotografia te esqueço. (p. 44)  
 Tu estás em tudo – noite negra ou inundada de dia, montes, noite minha, noite nossa, noite dos teus braços que não há. Pensar. Construir uma barragem lógica de palavras contra a terrível imaginação da vida. Organizar a memória em instantes, filas de carrinhos que se empacotam para outras pequenas mãos, outros brinquedos. Desfazer-me de ti como do calor, nas ondas deste mar onde cintilam os sonhos parados da minha adolescência. Lembrar-me de mim antes de ti – mas tu já não deixas. (p. 100)

Parece impossível à personagem masculina perceber sua vida antes da existência da amiga nos momentos em que sente maior angústia e saudades dela. Para ele, o tempo parece só ter começado a existir com a chegada dela em sua

---

<sup>4</sup> O vocábulo noante é uma invenção da autora Inês Pedrosa. Tal escolha foi feita “simplesmente porque ‘limbo’, que seria o seu sinónimo, me pareceu uma palavra demasiado carregada de culpas e tristeza... **Noante** pareceu-me uma palavra redonda e macia para definir esse sítio onde a protagonista do **Fazes-Me falta** não havia estado antes...” (PEDROSA, apud LAGUARDIA, 2007, p. 45)

vida. De modo semelhante, a voz feminina percebe a solidão de seu amigo, a angústia em que ele fica, e pede que ele chore sua morte e a deixe ir, procurando esquecer-se dela:

Agora não sei como libertar-me da névoa em que teus olhos me guardam. Chora-me e esquece-me como os outros, meu querido. Chora-me e larga-me. Já passou muito tempo – vejo-o nas tuas rugas, na forma como o teu corpo emagrece dançando sobre a minha memória. Na forma como olhas essa rapariga leve das fotografias que fui eu. (p. 127)

Retendo o tempo que compartilharam juntos na memória, é como se a personagem masculina não deixasse sua amiga morrer, é como se ambos ainda estivessem em um mesmo plano, mesmo que ligados por uma tênue linha, através do tempo e espaço. Mas lembrar-se da amiga não basta à voz masculina, as imagens começam a escapar das fotografias, o rosto de sua amiga começa a desvanecer lentamente, e ele precisa inventá-la, reinventá-la diariamente para aplacar a ausência que sente daquela que o completava: “Nesta fotografia te esqueço. Meticulosamente, de cada vez que me esforço por reter-te e começo a inventar-te” (p. 45).

A memória consola e mantém, para a voz masculina, sua amiga ainda viva. Ajuda-o a aplacar a saudade. É também a memória que liga a voz feminina aos seus pais, que perdeu ainda tão jovem. E para a voz feminina, agora morta, é através da memória que ela relembra e passa a entender algumas coisas que em vida não compreendeu: “Os grandes momentos da minha vida não me acudiram na hora da morte. Mas agora, neste noante onde flutuo, o meu espírito voraz de insignificância deleita-se na rememoração de frases destas, as frases que nunca fui capaz de entender” (p. 91).

### **3.3 O tempo e a narrativa**

As duas vozes narrativas presentes no romance de Inês Pedrosa têm uma clara percepção do tempo em suas vidas, da não linearidade dele e de como ele pode passar mais rapidamente ou não:

Como sabes, eu vivo por relâmpagos; contigo partilhei uma trovoadas um pouco mais longa do que o habitual. Foi apenas isso. De qualquer modo, a morte espreita sobre todos os prazeres dessa cronologia a que nos agarramos para escapar ao tempo. O que somos para além do que vamos sendo? O meu além era tu – íman da minha íntima, impessoal temporalidade. (p. 13)

Nessa passagem, a personagem masculina deixa clara a intenção de fugir da temporalidade que rege a vida humana, agarrando-se assim à cronologia criada por eles para adiar ao máximo a morte, no caso dele, relâmpagos de uma relação intensa. A voz masculina desenvolve um relacionamento tão íntimo com a personagem feminina que a torna sua íntima e impessoal temporalidade.

É como se ambos, quando juntos, conseguissem alcançar uma temporalidade diferente da do mundo, continuada após a separação dos dois pela morte.

As duas vozes reconhecem a relatividade do tempo, do minuto que pode demorar a passar e da hora que pode passar voando. A personagem feminina menciona: “Ouço-as agora, a essas vozes inflexíveis, despidas dos véus relativizadores do tempo” (p. 71).

Ainda a respeito da relatividade do tempo, encontramos no texto a figura do quebra-cabeça, do tempo que é montado pelas mãos das personagens, não se configurando como circular, ora agindo como preguiçoso, ora passando rápido, operando de acordo com o estado da paixão:

Um novo exercício de paixão – os dias passavam sem que me desse por eles; o tempo, que na História se me afigurava muitas vezes preguiçoso – embora nunca circular, como tu pretendias, - surgia-me agora despedaçado, um *puzzle* que poderíamos refazer com as nossas pequenas mãos. (p. 112)

Essa relatividade do tempo não é retratada apenas em relação às duas vozes. A personagem feminina também conta que isso ocorria em seu relacionamento com o pai do filho que ela não chegou a ter: “Quando fazíamos amor, não era o tempo que parava. Nós é que já estávamos mortos, infinitamente mortos, boiando um dentro do outro num azul sem céu nem gravidade” (p. 151). Nessa passagem, a morte serve como figura para a relatividade temporal, para o êxtase da paixão.

O romance possui diversas temporalidades, bem como tempos superpostos, tais como o tempo em que a narrativa é contada, o tempo em que os fatos ocorreram, o tempo dele, que está vivo, o tempo dela, que na verdade está fora do tempo, entre outros.

As várias dimensões temporais de *Fazes-me falta* encontram correspondência também com o desenvolvimento do tema tal como é proposto por Gaston Bachelard (1988). De acordo com esse autor, podemos perceber a temporalidade de diversos modos e segundo diferentes ordens de duração. Segundo o autor, “com efeito, o tempo do pensamento pode possuir uma tal superioridade em relação ao tempo da vida que ele pode por vezes comandar a ação vital e o repouso vital” (BACHELARD, 1988, p. 86). No romance em questão, observamos justamente esse tempo psicológico, que se relaciona com o pensamento e prevalece sobre a cronologia. O tempo do pensamento organiza as memórias e a partir delas conhecemos a história das duas personagens, como viveram, suas relações, seus passados, sempre a partir do presente.

O presente é sempre o ponto de partida em *Fazes-me falta*. Isso porque este é o tempo da narração, em que as vozes estabelecem seu diálogo a princípio impossível. Partindo do presente, as duas vozes vão e voltam ao passado, desenhando diversas linhas temporais, em que o critério é a memória, a palavra enquanto forma para externar sentimentos e contar histórias.

A narrativa de *Fazes-me falta* inicia no curso da história, isto é, no velório da voz feminina. Diante disso, podemos dizer que ela ocorre em *media res*, ou seja, a narração inicia com fatos que pertencem ao meio da diegese. No romance em questão o tempo da história já é passado em relação ao tempo da narrativa.

O presente leva em conta reminiscência do passado. Bachelard, comentando a teoria de Bergson, reitera que nosso passado “vela atrás de nosso presente, e é por ser antigo, profundo, rico e pleno que o eu tem uma ação verdadeiramente real” (BACHELARD, 1988, p. 9). De acordo ainda com Bachelard, a ação presente não tem como ser “descosida e gratuita; deve sempre exprimir o nosso eu, assim como uma qualidade exprime uma substância” (Ibidem, p. 12). Disso, concluímos que a matéria é temporal, nós somos seres temporais, compostos por nossos passados, vivendo um tempo presente que se renova continuamente. Observarmos essa temporalidade em constante transformação em *Fazes-me falta* e nas duas personagens.

A personagem masculina, por exemplo, reconhece que ambos vivem em diferentes temporalidades. Em diversas passagens de *Fazes-me falta* ele comenta que sua amiga estava à frente de seu tempo, que vivia em um outro tempo, como podemos perceber a seguir:

Riam-se se ti, quando falavas da verdade. Repetiam-te que a verdade não existia – porque essa era a verdade do pedaço de tempo que nos era dado viver. Mas tu não te instalavas no teu tempo. E preocupavas-te continuamente em não te instalares num outro qualquer tempo que te tornasse anacrônica. (p. 19)

Essa passagem também traz à tona um assunto que o texto levanta, a questão das verdades dentro da vida, da política e, em última instância, da relativização das verdades: “Verdade do pedaço de tempo que nos era dado viver”. O que hoje é verdade, ontem pode não ter sido, ou seja, as verdades podem ser mutáveis e não simples dogmas intocáveis, como Inês Pedrosa nos mostra em seu texto, através do questionamento das personagens, das discussões a respeito da política e do percurso histórico.

O tempo está presente no romance também em questões relacionadas a poder: “Dinheiro. Tempo abstracto, tempo futuro que não há” (p. 57). Ou ainda:

Não sei de foi a doença da eternidade, que sempre acaba por atacar aqueles que gostam de História – mesmo os de tipo irônico, como nós – que nos desacertou os relógios. Tu ainda te esforçavas por cumprir vagamente horários. Esforçaste-te cada vez com mais ardor, quase conseguiste tornar-te uma mulher pontual. Percebeste que os que chegam a horas tendem a ser respeitados. E o respeito era uma das tuas obsessões. (p. 194)

Tempo que é dinheiro ou poder, tais como a pontualidade que compra respeito, são obsessões da personagem feminina, que por ser mulher, sabia-se desprezada por seus colegas políticos, e buscava de todas as formas ser respeitada igualmente. A atividade política - partidária é um assunto constante no texto, e é um dos elementos que separa as personagens. Quanto mais envolvida na política ficava a voz feminina, mais se desgostava a outra voz e mais se afastava dela.

#### **3.4 Fazes-me falta e o tempo psicológico**

Retomando o que escreve Benedito Nunes (1988), o tempo psicológico varia de indivíduo para indivíduo, é subjetivo e qualitativo. Além disso, ele é composto por momentos imprecisos, que podem aproximar-se e mesmo fundir-se. Reis e Lopes (1988, p. 221) ainda complementam, afirmando que o tempo psicológico é “filtrado pelas vivências subjetivas da personagem, erigidas em fator de transformação e redimensionamento”. No romance de Inês Pedrosa observamos justamente a predominância desse tempo fugidio, subjetivo, que varia entre as duas vozes. Observamos o evoluir temporal filtrado pela consciência das duas vozes narrativas. É um tempo para a voz feminina, que está morta, uma espécie de atemporalidade, e um diferente tempo para a personagem masculina, que viva, permanece perdida em seu processo de luto.

O tempo psicológico faz parte do tempo da história, que se difere do tempo do discurso, ou tempo linguístico, que é sempre o presente, o tempo da narração. Assim, em *Fazes-me falta*, acompanhamos, do tempo presente da narração, a construção memorialística das duas personagens, que através do tempo psicológico recorrem às suas lembranças para, em seus discursos, comporem seus passados, com diferentes propósitos: ele, relembrar sua amiga morta, matar as saudades e

sentir-se ligada a ela; ela, libertar-se dele, para livrar-se do limbo existencial em que está presa, ao mesmo tempo em que ainda quer estar ligada ao seu amigo. De qualquer forma, para os leitores que iniciam a leitura do romance no velório da voz feminina, através da incursão ao passado das personagens cria-se a possibilidade de compor o quadro maior da narrativa e conhecer a história das duas vozes e o que as trouxe até aquele momento.

Os outros tempos também se encontram presentes em *Fazes-me falta*, como o tempo linguístico, que é o tempo presente, em que a história é narrada. O tempo histórico encontra-se nas entrelinhas, ou seja, sabemos que se passa em um período de mudanças políticas em Portugal. A respeito do tempo cronológico, não temos muitas datas, mas sabemos que os dias passam pelas indicações de amanhecer e entardecer. O tempo não é contabilizado em dias e meses, não sabemos, por exemplo, quanto tempo se passa entre a morte da voz feminina e da voz masculina, mas sabemos que há uma cronologia implícita nessa relação. Podemos dizer com certeza, porém, que é o tempo psicológico que predomina na totalidade do romance, pois é ele que, em meio a esse entrelaçamento de temporalidades, funciona como principal fio condutor da narrativa.

### **3.5 O espaço e a narrativa**

Em *Fazes-me falta* conhecemos o espaço da narrativa através do olhar das duas personagens narradoras. Nosso olhar sobre o espaço, assim, está direcionado. Vemos com as personagens, e muito do espaço vai se formando através da ação das mesmas.

Quando iniciam o diálogo, as duas vozes encontram-se separados pela morte, mas à medida que mergulham na memória, relembram fatos que vivenciaram em conjunto, ou seja, recordam espaços que ocuparam ao mesmo tempo e separadamente, e é nessas memórias que temos indícios de espaços físicos, como Portugal, a Faculdade em que a voz feminina dava aulas, a casa de cada personagem, a fábrica da família da voz masculina, a prisão onde a personagem

masculina dava aulas em segredo e assim por diante. A voz feminina, porém, depois de morta, ocupa um espaço denominado por ela de limbo, ou noante.

Através da voz feminina conhecemos o limbo, esse lugar sem lugar, espaço fora do espaço, local suspenso que a deixa pendente, sem saber o que acontecerá a seguir. Nesse limbo o tempo parece parar, é como se ela estivesse fora da temporalidade observando o que acontece ao seu amigo que sofre sua perda. A voz feminina descreve o que vê, e com ela nos sentimos nós próprios presos a esse limbo existencial:

Não é olhar de desdém inteligente que se aprende nas janelas dos aviões, não. Já suspeitava que o olhar rectangular que se despeja sobre o movimento desvairado das formigas humanas em nada se aparenta à inclinação compassiva do olhar de Deus. Nesta primeira prega da transcendência, neste noante à margem do teu tempo e da minha eternidade, o meu olhar sem órbitas move-se por ampliações máximas de pormenores mínimos. (p. 16)

Esse limbo coloca a personagem narradora à margem do tempo da personagem masculina e de sua própria eternidade. Ela está presa e não pode continuar a trilhar sua morte enquanto não sair desse local, enquanto não se desligar do que a mantém ligada à vida. Ela questiona-se sobre o que virá a seguir. Quem a virá buscar? Para onde irá?

Começo a ver-te fora do tempo, esforço-me muito para recapitular o que me traz aqui, quase sobre o teu ombro. (...) O estado em que me encontro é muito mais angustiante: como se vivesse em sonolência diante de um filme que já não posso recriar, vendo tudo, o passado e o futuro, que afinal são um só ser hermafrodita, e aprendendo demasiado tarde o que não fui capaz de ver. Deve ser isto o limbo. (...) Deus virá buscar-me –ou, mais humildemente, mandará buscar-me – para me conduzir a uma outra dimensão. Virás? (p. 38)

Esse limbo é um tempo e espaço de reflexão. A metáfora do passado e presente como ser hermafrodita nos parece muito adequada para expressar seu sentimento de desorientação temporal. Ela vê seu amigo, relembra suas memórias,

pensa no que virá a seguir, e ao mesmo tempo vê com mais clareza aquilo que não foi capaz de ver enquanto viva e envolvida no tempo e no espaço de sua vida.

Ao retornarmos para o início da narrativa, na terceira sequência da voz feminina, observamos que ela reflete sobre seu velório, sobre as pessoas que a contemplam, e parece transitar entre seu corpo frio e entre seu espaço, seu limbo que passou a ocupar após a morte: “De quem é esta morte encenada em caixão? De onde vem esta febre fria que me sela a boca? Luto para fugir desta caixa onde me expõem e me lamentam. (...) Contemplo-te finalmente...” (p. 21). E nesse velório a única pessoa que de fato a interessa é seu amigo, perdido em meio à dor do luto. Observando-o, procura interpretar seus sentimentos, e por conhecê-lo tão bem, o entende, mas ao mesmo tempo é surpreendida por vislumbrar emoções nele despertadas que só a dor da perda pode ocasionar.

O noante habitado pela voz feminina é um espaço de revelação, é um tempo em que ela busca entender a si mesma, entender a relação que teve com seu amigo e encontrar palavras que expressem seus sentimentos: “Flutuo por este noante em busca dessas palavras a menos, atravessadas entre nós como um longo corredor de prisão. [...] Este noante revela-me a verdade invidada: não me perdão o que não soube verter-te de mim” (p. 27). A voz feminina reconhece sua incompletude, que só foi capaz de perceber a partir de sua morte, e percebe o quanto o outro a completara.

O espaço ocupado pela personagem feminina parece ser uma outra dimensão. Ela se movimenta por ele, afasta-se e aproxima-se de seu amigo, às vezes parece perto do céu, às vezes há poucos centímetros da voz masculina: “Se me afasto um pouco de ti, ouço gritos, um coro de gritos que não sei de onde vêm, a terra fica desfocada e eu desfaço-me numa inconsistência dolorosa – o sumário da minha vida, gargalharias tu” (p. 182). Esse movimento de afastamento lhe é doloroso, a voz feminina não quer estar longe de seu amigo, não quer perder o foco dele, e ao mesmo tempo em que sente que ele precisa dela, desfaz-se “numa inconsistência dolorosa” longe de seu amigo. Ambos estão ligados pelo amor, esse amor que transcende o tempo e a morte.

Tal como a personagem feminina, a voz masculina parece ocupar um limbo, um espaço em suspenso:

Durante muitos anos pensei em sair do país para ser estrangeiro, melhor. Mas agora que o meu país és tu, já não tenho saída. Há cem milhões de estrelas, só na nossa galáxia. E em todas elas o teu olhar existe, cintilação fria da mentira de mim. Quem sou eu, neste inferno deslumbrante preenchido pelo negro da tua ausência? (p. 107)

No “negro da ausência” de sua amiga, a voz masculina encontra-se no limbo da dor, tal como ela, em suspenso, sem saber o que vem pela frente, sem saber como superar a dor, se há como superar a angústia da perda, questionando o valor de sua existência, ansiando pelo alívio da morte. Essa angústia gera dúvidas e reflexões à voz masculina e traz à tona questões sobre a eternidade:

Porque tu morreste, experimento pela primeira vez o sopro de eternidade – acredito agora que há um lugar do lado de lá onde tu me esperas. Não sorrias – não é ainda a Fé. Esse lugar de mortos, vejo-o como planície de cinzas. Um sítio largo onde habita a melancolia dos que se recusam a largar a vida, como tu. Um lugar sem Deus – mas contigo. (p. 211)

À voz masculina não interessa encontrar Deus na eternidade, e sim sua amiga querida, aquela que lhe completa. “Não sorrias – não é ainda a Fé” remete às diversas passagens do texto em que ambos discorrem sobre suas posições: ela como espiritualizada e credora da existência de um Deus e ele cético e questionador a respeito da existência dessa divindade.

Dado o que expomos anteriormente, concluímos que a atmosfera que penetra e envolve as personagens é de angústia e de solidão em virtude da separação dos dois amigos. Esta atmosfera não é motivada apenas pelo espaço psicológico mergulhado no sofrimento, mas também pelas ações que culminaram nessa espacialidade.

Em relação à ambientação, nos moldes da teoria de Osman Lins, *Fazes-me falta* aproxima-se, em nossa opinião, da ambientação dissimulada ou oblíqua. Nossa afirmação se baseia no fato de que essa ambientação não é reconhecível através de blocos compactos e contínuos de descrição, e sim através da ação das personagens. A personagem é ativa, ao contrário do que ocorre na ambientação reflexa. Na ambientação dissimulada a descrição traduz-se em ações, ou seja, é a personagem, através de seus atos, que vai delineando o espaço. Em *Fazes-me falta* observamos as duas vozes construindo seu espaço, através de suas ações, sejam elas contadas através de lembranças ou não. A ambientação que decorre das sensações transmitidas pelos protagonistas reforça o conceito de espaço psicológico em *Fazes-me falta*. De acordo com Benjamin Abdala Júnior (1995), o espaço psicológico manifesta-se através das atmosferas interiores das personagens, como observamos nas duas vozes narradoras do romance de Inês Pedrosa. A seguir, uma citação que demonstra o espaço se fazendo interno nas personagens, manifestando-se através da atmosfera interna das mesmas:

A luz pela frincha da porta, horas a adivinhar-lhe os passos, a tentar perceber se as vozes da casa vinham da quinta dimensão das máquinas de comunicar ou estavam mesmo ali, do outro lado da porta, esperando para investir contra a brutalidade do meu amor. Levava horas ali, no escuro, à beira do precipício, sorvendo forçar no ritmo da chuva que caía sobre a clarabóia. Procurava-o sobretudo em noites de muita chuva, era como se as tempestades me arrastassem para fora de casa com os olhos perdidos no meio das lágrimas que transformavam a cidade numa embriaguez de luzes. Depois, às vezes, batia à porta, na esperança de que a surpresa abrisse no rosto dele a imagem do seu amor por mim. (p. 188)

A mistura entre “quinta dimensão das máquinas de comunicar” e “outro lado da porta”, “lágrimas que transformavam a cidade em uma embriaguez de luzes”, essa mistura de concreto e abstrato demonstra a atmosfera interna da personagem feminina, tornando esse espaço do qual ela fala psicológico. Inúmeros exemplos ocorrem durante a narração.

Além disso, o noante em que ela habita, o não espaço, é psicológico porque é imaterial, é um espaço sem espaço, como ela mesma afirma: “Posso contar-te a minha morte, aqui deste espaço sem espaço, por que Ele sabe que já não me vais ouvir” ( p. 15).

Temos indícios, porém, de outros tipos de espaços em *Fazes-me falta*. Sabemos que a história se passa em Portugal, em Lisboa, mais precisamente, o que é um indicativo claro de espaço físico. Sabemos ainda que as duas vozes se conheceram na Faculdade em que a voz feminina ensinava História, o que se constitui em um espaço social. A prisão onde a voz masculina ministrava aula de História e os locais onde a personagem feminina trabalhava depois de envolvida na política também são espaços sociais.

Ainda vale lembrar o que Osman Lins afirma a respeito da relação entre as personagens e o espaço. Esse espaço ocupado pelas personagens pode caracterizá-las ou influenciá-las. Um exemplo que se faz nítido em *Fazes-me falta* é o do ambiente político sobre a voz feminina.

A intenção da personagem feminina, ao entrar na política, era a mais pura possível, a de mudar o mundo, de torná-lo mais justo, mas com o passar do tempo acabou por contaminar-se com ele. Nas palavras da voz masculina, que acompanhou esta mudança:

Mudaste. Não sei se foi a política, o sucesso, a mediocridade do meio, ou nada disso. A tua voz mudou, a tua alegria arrefeceu, eu queria-te igual. Mudaste até de casa. Uma decoradora dessas colunáveis desenhou-te a esquadro o apartamento novo. Nunca me senti confortável nessa casa de revista, toda em branco, azul e amarelo, no centro da cidade. Ainda sonho com as tuas duas assoalhadas suburbanas. O odor a mofo nas escadas. As traseiras que davam para um pátio de cimento onde os miúdos jogavam à bola, e para outros prédios com varandas cheias de canários e estendais. Todos os teus móveis esticavam e encolhiam; a mesa de apoio aos sofás desdobrava-se e subia até se tornar mesa de almoço, se fosse caso disso. Era preciso depois arredar os sofás para pôr à volta da mesa às cadeiras desdobráveis. O tecido dos sofás era grosso, às ramagens verde e rosa. Tinha-los comprado num saldo de uns armazéns quaisquer. Mas tinha substituído o estrado original do sofá cama, de arame, que fazia cova, por um de madeira, para que os teus amigos não dormissem mal. (p. 81)

Depois de entrar na política, modificações ocorreram com a personagem feminina, algumas citadas anteriormente e outras no decorrer do romance tais como o costume à mentira, fato que muito incomodou a voz masculina, lhe fez sentir-se traído e causou fissuras no relacionamento de ambos:

Quando nos conhecemos não era assim. Citavas-me. Punhas aspas. O teu encanto era essa – tão rara – cintilação de aspas. Dizias: “Fulano disse – me”, “Cicrano contou-me”. Sublinhavas a inteligência e a beleza das palavras dos outros. Na passagem à política foste largando esse rigor, como uma pele incómoda. Os nomes eclipsaram-se, varridos para debaixo do tapete das “fontes seguras”. Depois, à medida que foste ganhando confiança, aprendeste a dispensar inclusivamente esse recurso às fontes. Quantas frases saídas da minha boca para o teu ouvido, desenhadas de propósito para te fazer rir, regressaram a mim. Nos jornais, como “citações da semana” saídas do teu nobre cérebro. (p. 18)

A mudança, motivada pelo espaço social resultou em transformações também no espaço físico, ou seja, depois de envolvida na política, mais preocupada com as aparências, a personagem feminina preocupou-se com a feição de sua casa. De confortável que era, com móveis bons o suficiente para receber seus amigos, agora era importante que a casa também demonstrasse algo mais, ter sido decorada por alguém de renome, por exemplo.

A citação que menciona a entrada da personagem feminina na política é ainda um bom exemplo de relação entre personagens e caracterização. Através da descrição da casa da voz feminina antes de sua entrada na política, percebemos como era sua personalidade, preocupada apenas com o essencial, sem ligar-se a luxos desnecessários, pronta a receber amigos e oferecer-lhes abrigo. Da mesma forma, essa caracterização contribui para enfatizar a mudança da personagem depois de sua entrada na política.

### **3.6 O entrelaçamento do tempo e do espaço**

Tempo e espaço misturam-se de tal forma em meio à teia narrativa de *Fazes-me falta*, que a própria voz masculina reflete sobre isso:

Nesse tempo, o futuro era o que excedia a imaginação. Agora o futuro não existe; o tempo foi substituído pelo espaço onde tudo o que foi converge

com tudo o que será. A isso se chama ser contemporâneo. Viver na presunção pós-moderna do presente infinito, entender tudo sem saber a fundo de nada. (p. 93)

O ser contemporâneo, habitante da pós-modernidade, convive com a fusão de tempo e espaço e acaba por sentir-se perdido em meio a esse caos. É o que notamos na personagem masculina, que se sentindo desesperançado com a perda de sua amiga, não vê perspectiva de futuro, busca entender “sem saber a fundo de nada”. Aguarda encontrar alívio nos braços da morte – “deixa-me entrar na tua morte” -, na qual espera reencontrar a outra voz que lhe completará.

A voz feminina em especial convive com a fusão do tempo e do espaço, já que está morta e se encontra nesse limbo, neste noante:

Começo a ver-te fora do tempo, esforço-me muito para recapitular o que me traz aqui, quase sobre o teu ombro. [...] O estado em que me encontro é muito mais angustiante: como se vivesse em sonolência diante de um filme que já não posso recriar, vendo tudo, o passado e o futuro, que afinal são um só ser hermafrodita, e aprendendo demasiado tarde o que não fui capaz de ver. Deve ser isto o limbo. [...] Deus virá buscar-me – ou, mais humildemente, mandará buscar-me – para me conduzir a uma outra dimensão. Virás? (p. 38)

Essas reflexões da personagem feminina sobre “viver” em sonolência, vendo seu passado e futuro que não pode recriar, em um espaço que chama de limbo, esperando que Deus reconduza-a a outro lugar se constituem em um entrelaçamento de elementos espaço - temporais. Isso porque, para ela, o passado e o futuro ajudam na construção do limbo, e a preparam para o próximo espaço que espera ocupar, aquele para o qual Deus deverá buscá-la.

### **3.7 O amor e a morte perdidos no tempo e no espaço**

Pedrosa, ao tratar do amor em seu texto, arrisca uma empreitada ousada, que por mais clássica que seja, uma vez que o amor sempre permeou a temática

literária, representa um desafio perene à autora, pois exige da mesma que se confronte com o inexplicável. Aldo Carotenuto (1994) escreve sobre isso em *Eros e Pathos - amor e sofrimento*, no qual explica a natureza do amor. Na citação que segue, Carotenuto escreve justamente sobre esse caráter misterioso do sentimento amoroso, sobre sua loucura, e escreve que falar sobre tal sentimento é uma aventura própria de artistas e poetas que trabalham mais de perto com as fronteiras do indizível, tão próprias do amor:

Por sua natureza o amor pertence à esfera do *indizível*; como tudo o que se relaciona com a alma, com a dimensão mais profunda e secreta do ser, ele está próximo do mistério, é acompanhado do silêncio. Superar a barreira do *inexprimível*, dar forma e corpo ao *indizível* é um empreendimento louco, “cheio de medo” em que somente os artistas e poetas sempre se aventuraram. (CAROTENUTO, 1994, p. 27, grifos do autor)

Falar e escrever de amor leva o sujeito a penetrar no mais íntimo de si mesmo, a reinventar uma experiência misteriosa e talvez subversiva, “dar voz aos próprios fantasmas” (CAROTENUTO, 1994, p. 27). Quem lê, porém, reinventa o texto, e na sua interpretação, encontra muito de si no mundo imaginário da leitura e não tanto as imagens do autor. Dessa forma, escreve Carotenuto (1994, p. 27), “todo discurso sobre o amor se torna assim o discurso sobre si mesmo, a confissão mais íntima”. Talvez seja por isso que a literatura que tenha o amor como tema central tenha sido tão popular ao longo do tempo, uma vez que os leitores conseguem tornar próprio o discurso amoroso.

Octávio Paz (2001), em *A dupla chama – amor e erotismo*, comenta sobre a função da literatura de representar as paixões e temas tais como o amor: “uma das funções da literatura é a representação das paixões; a preponderância do tema amoroso em nossas obras literárias mostra que o amor tem sido o tema central dos homens e mulheres do Ocidente” (PAZ, 2001, p. 15). Desde a literatura mais antiga, nos mais diversos gêneros, seja poesia, drama, romance, o amor tem encantado leitores e desafiado autores a enfrentarem este caleidoscópio de sentimentos e comporem histórias a partir dele.

A linguagem poética certamente é a mais adequada para ser usada em um discurso que trata do assunto amoroso. Sendo esse sentimento difícil de ser verbalizado, traduzido e expresso em palavras, as metáforas e figuras de linguagem tornam-se adequadas e às vezes os únicos meios para expressar tal sentimento de forma completa.

Pedrosa escreve sobre o amor na maior parte de sua obra, e ela mesma afirma: “Interessa-me em particular a poesia e o tema do amor. Se existe nos meus livros alguma interrogação permanente é sobre o amor — como se faz que perdure?” (PEDROSA apud LAGUARDIA, 2007, p. 33).

Em *Fazes-me falta*, a linguagem poética predomina sobre o modo narrativo, de modo que o romance (a história contada) decorre de um diálogo contínuo entre dois protagonistas envolvidos em questões viscerais como a vida, a morte, o amor e a amizade.

Amizade é uma das palavras chaves de *Fazes-me falta*. Ao longo do texto encontramos as mais diversas tentativas de definições para o relacionamento das duas vozes. Em nossa opinião, o que mais se aproxima de uma conceituação apropriada para o que as une é a amizade baseada na tentativa de compreensão mútua.

O crítico Eduardo Coelho afirma que o relacionamento das duas vozes constitui-se em:

Um processo mais complexo e desconcertante em que estamos para além da amizade e do amor, num espaço de infinita sexualização, pela pura e também impura ausência de corpos, numa espécie de invenção impossível... (COELHO, Público, Mil Folhas, abril 2002 apud LAGUARDIA, 2001, p. 34)

O amor carnal levou a voz feminina à morte. Ao mesmo tempo em que nutria esses sentimentos de amor - amizade pela voz masculina, ela entregou-se a um amante e dele engravidou. O paradoxo aqui se repete: a vida e o amor carnal que geram morte, a amizade que gera vida, a amizade e o amor que transcendem a morte.

Na continuidade do texto literário observamos, através da voz masculina, que a busca pela verdade era um laço de união entre as duas vozes, que foi se tornando mais frágil com a entrada dela na política. Ele considera a verdade como o navio absoluto do relacionamento dos dois: “Há a verdade, e era isso o que nos unia; que houvesse a verdade; navio absoluto” (p. 17). “Navio absoluto” funciona como uma metáfora no texto. A verdade, para a voz masculina é o único meio de “locomoção”, de funcionamento do relacionamento entre os dois, o único meio de comunicação possível, a única forma de fazer funcionar a relação entre eles. Ele admite, porém, que a busca pela verdade “torna-nos castigadores” (p. 17). Mas justifica: “Tropecei tanto nas tuas pequenas mentiras. Urtigavam-me tanto. Mentia-te imediatamente, com um pouco mais de veemência, para tu veres” (p. 17). Ambos consideravam a verdade uma tônica fundamental na relação, embora perdessem o passo nas pequenas mentiras, que foram avolumando-se nas ações da personagem feminina.

No início do texto, a personagem feminina, ainda presenciando seu velório e o desespero da perda em seu querido amigo, reflete sobre as inúmeras vezes em que tentou interpretá-lo:

Passei a vida inteira a querer interpretar-te – oh! Delicioso desperdício! – e nem sequer era por amor. Quero dizer, não era por causa daquela coisa que põe as pessoas numa exaltação de posse e de sexo. (...) Nem naquela noite em que despejamos sozinhos a tua preciosa garrafa de whisky velho irlandês e ficámos a ver a primeira demão do sol sobre os telhados de Lisboa nos ocorreu, sequer por um segundo, experimentar isso a que chamam vertigem do corpo. De certa maneira, sabíamos de cor o corpo um do outro; trocávamos inibições e desaires como os miúdos trocam cromos. Mais do que alegria, era uma espécie de orgulho que nos estonteava nessa troca de intimidades funestas. Sem dormir contigo, aprendi de ti as vitórias e misérias de um homem, o rigor turbulento do prazer, o pavor de falhar, a relatividade das entregas como regra de entrega absoluta. (p. 22.)

Nesse trecho do romance observamos que o relacionamento das duas vozes, o amor-amizade que ambos viviam, era completamente livre de sexo. Ambas eram livres em seu relacionamento, e talvez por isso mesmo conseguiram construir entre si uma intimidade profunda, que mesmo não envolvendo a fusão dos corpos resultou na entrega absoluta das almas. Essa intimidade partilhada é tema de muitas sequências ao longo do romance.

As duas vozes partilhavam intimidades, sabiam detalhes de seus corpos, mas sem entregarem-se às “vertigens dos corpos”. Falavam sobre sexo, sobre suas inibições, sobre o medo de falhar sexualmente, sobre o prazer, mas sem que isso ocorresse concretamente entre eles, sem que o sexo, sem que a posse decorrente do ato sexual maculasse o relacionamento de amizade das duas vozes. A voz feminina teve certeza desde o início do relacionamento de que os dois não fariam sexo: “Assim que peguei na tua mão, percebi que nunca atravessaríamos o traiçoeiro rio do sexo. As nossas temperaturas eram excessivamente compatíveis. [...] Mas não tenho dúvidas de que nos apaixonamos naquele momento no cinema” (p. 131). Note-se que a voz feminina caracteriza o ato sexual enquanto traiçoeiro, isso é, uma conotação negativa, assim como a voz masculina.

A voz masculina, em um de seus discursos, disserta sobre o ato de fazer amor e suas implicações sexuais, que corroboram com a visão de que o amor pode ser separado do sexo:

Sentia uma vontade violenta de me desmoronar em ti. Não, não era fazer amor. Fazer amor não existe, porra, o amor não se faz. O amor desaba sobre nós já feito, não o controlamos – por isso o sistema se cansa tanto a substituí-lo pelo sexo, coisa gráfica, aparentemente moldável. Também não era foder, fornicar, copular – essas palavras violentas com que tentamos rebentar o amor. Como se fosse possível. Como se o amor não fosse exactamente essa fornicção metafísica que não nos diz respeito – sofremos apenas os estilhaços, que nos roubam vida e vontade. Eu queria oferecer-te o meu corpo para que o absorvesse no teu. Para que me fizesses desaparecer nos teus ossos. Eu, educado no preceito alimentar de que os rapazes comem as raparigas, depois de uma vida inteira de domínio dos talheres queria ser comido por ti. Queria entregar-me nas tuas mãos. E entreguei-me – terás percebido isso? (p. 118)

O ato de desmoronar que desejava a voz masculina estava longe do ato sexual, era um ato de entrega mais profundo, mais íntimo e intenso. Com as palavras fortes utilizadas no discurso “foder, copular, comer”, conseguimos sentir o contraste que a voz masculina interpõe entre o ato sexual e seu desejo de oferecer-se à voz feminina. Por ter se entregado à sua amiga, agora que ela está morta não consegue desligar-se dela, não consegue viver sem ela: “Continuo a precisar de ti para existir” (p. 118).

A personagem masculina ainda compara o ato sexual à solidão: "... desse acto a que as pessoas vão chamando sexo ou amor consoante as conveniências e as circunstâncias. Esse acto que as pessoas vão repetindo até a mais exaustiva solidão" (p. 119).

Na continuidade do texto, a voz feminina atribui vários adjetivos à amizade dos dois: "mal vivida, moribunda, imanente, imortal" (p. 24). Contraditórios e cheios de significados, tais adjetivos resumem um pouco do que foi a trajetória do relacionamento das duas personagens. Mal vivida, por não entenderem exatamente a profundidade da ligação entre ambos, do significado do amor-amizade que vivenciaram e não viverem por completo a relação que estabeleceram. Imanente e moribundo são adjetivos que se contradizem, assim como o próprio sentimento amoroso compõem-se de ações contraditórias. Apesar de moribundo, porém, com o afastamento dos dois pela morte, o sentimento permanece e ultrapassa a barreira mortal.

Para contar como as duas personagens conheceram-se e iniciaram seu relacionamento, Inês Pedrosa utiliza, como já mencionamos, as próprias lembranças das duas vozes, que em seus discursos desenham curvas no tempo a fim de construir suas memórias. A voz masculina enfatiza o momento em que conheceu sua amiga como um período de mudanças em sua vida. Mudanças por opção: o segundo divórcio, a aposentadoria prematura, e uma mudança brusca e não escolhida, a morte de um amigo querido (novamente a morte faz-se presente na vida de uma das personagens). Estava sentindo-se "quase velho – como toda a vida me apetecera ser" (p. 25). Como já foi mencionado anteriormente, sabemos que a personagem masculina matricula-se no curso de História ministrado pela voz feminina, e assim, dessa forma peculiar, inicia-se o relacionamento das duas vozes.

Para a voz masculina, sua amiga era, neste primeiro contato, à primeira vista, "uma rapariga de modestos dotes físicos, tricoteira de barcos à vela e teorias da emancipação" (p. 26). O relacionamento entre ambos desde logo não se desenvolveu motivado por beleza. Mesmo ele, acostumado a chamar a atenção feminina por sua aparência, sentiu não ter atraído a atenção da professora por seu aspecto. E nela, a voz masculina notou apenas modestos dotes físicos e uma blusa muito chamativa cheia de barcos tricotados. O desejo físico não estava implicado

desde o início, outro indicativo de que o sexo não era componente atuante no relacionamento das duas personagens.

A voz masculina continua construindo suas reflexões nos tópicos que seguem, lembrando sua amiga, as coisas que disse a ela e que agora não mais fazem sentido ou passam a fazer diferente sentido no relacionamento de amor - amizade que ambos compartilharam. O contato físico entre eles, mesmo fraterno, era confuso e causava aflição à ele:

E dizia eu que tu falavas demais gaiata. É verdade que não paravas de falar. Mesmo ou sobretudo sem palavras, com o movimento do teu corpo, a força dos teus braços em carne viva. Às vezes sacudia-te, só por aflição, imagina, uns desenrascãos de timidez que me punham as moléculas a ferver – não sabia abraçar como tu, percebes? O abraço que me deste naquele fim de ano, já lá vão doze anos – terei sabido recebê-lo? Alguma vez te abracei como merecias? (p. 30)

O que não chegou a se concretizar no relacionamento das duas personagens, o que ficou por ser dito, o que não ficou claro, os toques físicos que não ocorreram, o que causou aflição, se transformou em reflexão depois da morte da voz feminina, para ela que habitava o noante, a prega temporal, e para ele que ficou se sentindo perdido em sua viuvez. Observamos isso na voz masculina no exemplo que segue:

Tanto que eu queria dar-te o amor total e infantil que tinha para te dar. Racionei-o a vida inteira como a porra de um chocolate de leite – por que vivemos como se o tempo nos pertencesse infinitamente, como se pudéssemos repetir tudo de novo, como se pudéssemos alguma coisa? (p. 31)

Na ausência os sentimentos intensificam-se, a falta é ainda mais sentida, e o título do romance de Inês Pedrosa torna-se coro na voz da personagem masculina:

Fazes-me falta merda – já te disse? O seráfico do teu Jesus, porque é que não me acode? Porque é que não te ressuscita – por umas horas, Senhor, o que são umas mariquíssimas horas para um gajo repimpado na eternidade? (p. 30)

Fazes-me falta essa tua ousadia, no deserto da noite que agora atravesso. Fazes-me falta. (p. 67)

Deus onipotente em que não creio, acorda do Teu sono eterno e vai dizer à minha amiga o obrigado que eu não soube sussurrar-lhe ao ouvido. Não Te faças surdo, Deus cruel e ocioso. Olha que sou capaz de rebentar contigo. Rebento, mas rebento-Te primeiro fama e glória. Ou pensas que já me esqueci do inferno que me desaguaste em África? Se sobrevivi àquele pesadelo, também sobrevivo a Ti, Deus sem dó. (p. 31)

A voz masculina, nesse momento de dor pela ausência de sua amiga, apela para que Deus, em que afirma não crer, aja de alguma forma, servindo como mensageiro, ou ressuscitando sua amiga. A fé, elemento presente na voz feminina, e componente de discórdia entre as duas personagens, acaba sendo o último recurso a que a voz masculina pode agarrar-se frente à eternidade, frente à morte dela. A guerra que a personagem masculina vivenciou na África reflete em sua relação com a fé, e torna ainda mais difícil para ele acreditar em uma divindade, em um bem maior. Em um discurso, novamente refletindo a respeito da fé e da existência de Deus, a voz masculina declarou: “O raio do teu Deus, se existe, é muito mais pérfido que nós os dois juntos” (p. 35).

Nada mais resta à voz masculina, a não ser esperar por sua morte: “O dia desaparece vermelho no horizonte – menos um dia de minha vida, estou mais perto de ti” (p. 87).

Em relação ao tema da morte consideramos importante mencionar o que Paul Ricoeur (2007) afirma sobre este assunto, principalmente no que se trata da relação entre o sujeito e o desaparecimento do outro. De acordo com ele,

No caminho que passa pela morte do outro – outra figura do desvio -, aprendemos sucessivamente duas coisas: a perda e o luto. Quanto à perda, a separação como ruptura da comunicação – o morto, aquele que não mais responde – constitui uma verdadeira amputação do si mesmo, na medida em que a relação com o desaparecido faz parte integrante da identidade própria. A perda do outro é, de certa forma, perda de si mesmo, e constitui,

assim, uma etapa no caminho da “antecipação”. A etapa seguinte é a do luto. (RICOEUR, 2007, p. 371)

No que diz respeito à dor da perda, Ricoeur salienta suas etapas. Após o período de luto, o autor lembra que aquele que sofre, de algum modo, antecipa para os demais a possibilidade de um sofrimento futuro. De acordo com o autor,

Nesse caminho da interiorização redobrada, a antecipação do luto que nossos próximos terão de fazer, em relação ao nosso próprio desaparecimento, pode nos ajudar a aceitar nossa morte futura como uma perda com a qual procuramos nos reconciliar antecipadamente. (RICOEUR, 2007, p. 371)

A personagem masculina, na dor de seu luto, passa por todos os processos descritos por Ricoeur, e na perda de sua amiga sente a perda de si mesmo. Com o processo de amadurecimento do luto, sente-se mais confortável com a morte, e também por sentir extrema falta da voz feminina, anseia pelo alívio da morte, mesmo não sabendo o que o espera.

Ligado à iminência de sua morte, a personagem masculina reflete sobre as formas de evitar a dor e sobre a materialidade do tempo:

Só vivendo sobre a mudança se podia evitar a dor, só contornando a monstruosa perfeição do tempo se podia vencê-lo. Assim pensava, e enganei-me, porque o tempo não é pensável. Concentrei-me em deixar de ser para poder ser tudo, em esquecer para dominar a existência. Eu sou o tempo; sou nada, o nada veloz e imóvel que molda o corpo do tempo. Deixar de ser é ainda acatar as regras implacáveis do ser. Estou esgotado de correr contra a dor, contra a memória, contra a infância, contra o amor e o ódio. Criei uma meta de tranquilidade que se afasta tanto mais quanto mais corro para ela. Não há paz no instante, e eu vivo de instante para instante. (p. 90)

A voz masculina sabe ser impossível vencer a perfeição do tempo porque o mesmo não é pensável. Ao tentar deixar de ser, acabou por ser tudo, por ser o

próprio e contraditório tempo, que é veloz e ao mesmo imóvel. A personagem masculina vivia de instante para instante, e isso não lhe possibilitava a tão almejada paz, que sabia que só encontraria nos braços da morte, ao estar com sua amada amiga.

Para a voz masculina “está na natureza do amor estilhaçar-se sem ruído, desfazer-se em vidros e pesar-nos no lugar do coração até que a morte o restaure” (p. 96). Ele parece ver a morte como uma possibilidade de restauração do amor, como uma chance de os dois viverem finalmente o amor que por tantos anos postergaram ou disfarçaram. Mesmo porque quando a voz feminina morreu, ambos estavam sem se falar por algum tempo. A morte surge como uma oportunidade de restauração para que o coração que contém o amor estilhaçado seja reparado.

A voz feminina também medita sobre a ausência de seu amigo, e reflete sobre o relacionamento intrincado deles. Sabe que os dois faziam parte um do outro, e que por isso seu amigo vai sofrer demasiado para esquecê-la. Ela também o traz consigo, as lembranças entranhadas em si: “Trago-te no riso enterrado, nas lágrimas que me lançaste, escadas de incêndio para a sabedoria da felicidade, na pele escaldada pelo brilho da noite, depois do mar” (p. 37).

Tal como fez com os casulos dos bichos da seda quando criança, a voz feminina revela o desejo de descobrir o material do amor de seu amigo por ela, descobrir a origem dos sentimentos, a espessura, “precisava de escangalhar o teu coração para fazer encaixar no meu. E agora tenho que o desencaixar outra vez para sair deste limbo” (p. 39). A condição de livrar-se desse espaço sem espaço, da prega temporal é libertar-te de seu amigo, mas como separar-se daquele que foi seu amigo mais querido, que a completou?

A respeito do binômio amor – amizade, a voz feminina afirma ter refletido sobre estes dois sentimentos e ter pensado a amizade enquanto uma “versão adulta e vacinada do amor”:

Tomei a amizade como uma versão adulta e vacinada do amor, o que significa que transferi para a casa dela a artilharia pesada do meu batalhão de afectos. Substituí o Príncipe Encantado pelo Amigo Maravilhoso, que

eras tu. Podias ser meu pai, eras meu discípulo. Nada nos podia separar, porque estávamos naturalmente livres das armadilhas do desejo, da via sacra da posse e do sacrifício. (p. 39)

O Amigo Maravilhoso representa, para a voz feminina, aspectos da figura paterna que ela perdeu muito cedo. A grande diferença de idade entre eles reafirma essa imagem, além dessa ternura que envolve esse amor não maculado pelo sexo. O amigo ora é o pai que ensina, ora é o discípulo que aprende, como aluno da voz feminina. Mais tarde a voz masculina se revela como seu grande professor, já que ela usou em sua tese de doutorado muito do que ele produziu, inclusive cometendo o erro de não citá-lo como autor.

Presas na prega do tempo da eternidade, a voz feminina reconhece que só vive de fato através da memória de seu amigo “sem teoria eu, infiltração quotidiana do teu ser, não existo” (p. 40), e percebe, enquanto desliza “pelas esponjosas paredes da morte” (p. 40) que seu amigo só sabe amar através dela e com ela, que foi ela que o ensinou a amar. Ela só vive através dele, e ele só sabe amar através dela, encontram-se ambos presos um ao outro, e ao mesmo tempo separados pela morte. Estando ela nesse lugar e tempo de reflexão, de onde podia ver seu amigo, ver o que ele sentia e enxergar com mais nitidez, a relação dos dois tomava outra tonalidade: “Nós éramos um do outro de outra maneira – de uma maneira escura, espessa, transcendente. [...] Como podíamos nós, [...] alcançar a luz trémula do pequeno milagre que nos era dado” (p. 40)? A distância causada pela morte proporcionou à voz feminina o necessário distanciamento para enxergar com mais clareza e perceber o quão positiva era a relação que eles tinham, com elementos de transcendência e de milagre. E ela sabe que precisa despedir-se de seu amigo, que precisa aceitar sua morte para poder libertar-se: “preciso de me despedir de ti, ou de aceitar a morte, que é a mesma coisa” (p. 71).

A personagem feminina, cheia de otimismo próprio da juventude, corria pela vida, muitas vezes sem mesmo saber onde iria chegar. As questões existenciais sempre lhe ocuparam o pensamento, mas mantinha uma postura positiva frente a todas elas. Após a morte, porém, a reflexão lhe abriu os olhos e lhe fez ver que a corrida pela vida pode ter lhe atraído mais rápido para a morte:

Chegava sempre tarde a todo o lado, lembras-te? Provavelmente para chegar mais cedo à morte. Morri tantas vezes antes de morrer – morri sempre que o amor parava, e o amor estava sempre a parar dentro de mim. Parava e crescia, comia tudo o que eu sabia. (p. 53)

As mortes diárias, ocasionadas pelo pacto que se quebra, podem ser analisadas pelo viés social. No mesmo discurso da citação anterior a voz feminina conta de um bebê que morreu porque sua mãe, viciada em drogas, esqueceu-o no apartamento, quando saiu apressada em busca de mais heroína. Uma policial ficou sabendo do caso, tentou alertar o Serviço Social, mas o fax que informava o fato acabou se perdendo. Fatos como esse, mostram a sensibilidade social da personagem. Ela empenhou-se frequentemente em lutar pelos menos favorecidos, principalmente depois de adentrar na política. E cada decepção, cada notícia trágica era uma morte na praia: “Mas as barragens caíam, eu voltava morta à praia, renascia a tremer de frio, na noite marítima. Então construía de novo a minha barragem, agarrava-me aos meus mortos passados, presentes e futuros, envelhecia e renascia, engelhada e sôfrega” (p. 53).

A diferença de idades entre as duas personagens também é assunto entre ambas, e numa perspicaz reflexão da voz masculina, é comparada com a morte:

Talvez não haja idades, só mortos ressoando pelos canais do Tempo, mortos que, como ímans, aproximam e afastam os que ainda não morreram. Tu trazias tantos mortos na sombra do teu sorriso. Um tecido de mortos; a tua fúria de apaixonada era como uma pira funerária infinita, a tua entrega como a dos corpos às labaredas, num saber de cinzas. (p. 65)

Para a personagem masculina, talvez não haja diferentes idades, e sim apenas mortos a vagar, e note-se que tempo está grafado com letra maiúscula, como se representasse uma entidade. Ele ainda comenta dos mortos que a voz feminina traz em seu sorriso, ou seja, tantas pessoas que ela carrega consigo, pessoas que lhe ensinaram a acreditar nos ideais que lhe constitui, ou pessoas que morreram injustiçadas e pelas quais ela lutou. A injustiça social é a causa que mantinha a pira funerária infinita e apaixonada da voz feminina.

Perdida em meio à sua morte, a personagem feminina consegue ouvir as vozes de seus pais, talvez memórias que voltam à lembrança da época de sua infância. Não só as boas memórias, mas também as vozes agitadas das brigas familiares, a tristeza da voz da mãe dizendo que iria embora, ainda que não tenha ido. Essa verdade dói à personagem feminina, mesmo morta e sem um corpo: “Ouço-as agora, a essas vozes inflexíveis, despidas dos véus relativizadores do tempo. [...] Deus, porque não me roubas o direito a esta verdade que não chegou a ser” (p. 71)? Na morte, o tempo e a verdade não são mais relativos, e a personagem pede a Deus que não lhe deixe saber aquilo que lhe dói tanto, já que não chegou a acontecer. Mesmo sem um corpo para delimitar a dor “a dor precisa de um corpo” (p. 71), ainda lhe dói a alma ouvir a voz inquieta da mãe dizendo ao pai que ele e a filha roubavam-lhe o direito à vida.

Refletindo sobre a dor que lhe foi causada, a voz feminina, em seu lugar de ponderação, pensou na dor que causou ao seu amigo também:

Porque também eu abusei de ti tanto. Das tuas ideias, da tua história, do efeito que a minha juventude exercia sobre a tua melancolia. Copiei os teus trabalhos, enfeitei-me de louros com eles e esqueci-me de que eram teus. No entanto tu amaste-me ainda mais quando te tomei e comi a alma, quando te neguei para melhor me afirmar. (p. 86)

A voz masculina era de uma generosidade imensa no relacionamento de ambos. Mesmo quando ela o sugava de forma excessiva ele ainda assim sentia-se lisonjeado e feliz por poder ajudá-la. Esse padrão repete-se várias vezes durante o romance, e a personagem feminina só o reconhece depois de morta, quando a distância lhe permite observar a situação e reconhecer seu erro.

A ausência de sua amiga faz a voz masculina sentir seu amor por ela atingir o ápice: “O meu amor por ti atinge agora o auge” (p. 107). A falta faz aumentar o amor, a impossibilidade do reencontro amplia o sentimento. A voz feminina também menciona que a paixão retorna aos dois amigos depois da morte: “E voltámos a ficar apaixonados nessa noite em que eu fiquei morta, à luz das velas, pronta para o banquete da terra, à mercê da compaixão e dos discursos sobre os Grandes Valores

da Vida” (p. 131). Também ela, morta, experimentando a ausência de seu amigo, sente seu amor por ele aumentar.

Ao longo de todo o romance as duas vozes vão conceituando aos poucos o amor, como já demonstramos no decorrer do texto, mas uma noção da personagem feminina em especial se destaca:

Não importa o que se ama. Importa a matéria desse amor. As sucessivas camadas de vida que se atiram para dentro desse amor. As palavras são só um princípio – nem sequer o princípio. Porque no amor os princípios, os meios, os fins são apenas fragmentos de uma história que continua para lá dela, antes e depois do sangue breve de uma vida. Tudo serve a essa obsessão de verdade a que chamamos amor. O sujo, a luz, o áspero, o macio, a falha, a persistência. (p. 136)

Tal citação realça-se porque elege como mais importante no amor a sua matéria, as camadas de vida que o preenchem, e coloca em evidência as contradições que compõem o amor: o sujo, a luz, o macio, o áspero, a falha, a persistência. Interessante também que nesse conceito as palavras são alocadas enquanto apenas princípio, sendo que no amor o princípio, o meio e fim são apenas os fragmentos de algo maior, que dura mais do que apenas uma vida.

A metáfora utilizada pela voz masculina para representar a morte é a do anjo. Com muita poesia e beleza, ele pede que o anjo da escuridão lhe busque e o livre da dor da ausência de sua amiga:

Anjo que tardas, minha lotaria, dá-me as tuas asas que eu dou-te alegria. Anjo sem casa nem sabedoria, balda-te ao céu, faz-me companhia. Anjo fugido, de cabeça esguia, pousa no meu colo e diz-me “bom dia”. Anjo enganado, cor da minha vida, volta para o meu lado ou dá-me uma saída. Anjo do escuro, pássaro sem medo, leva as minhas penas, dá-me o teu segredo. (p. 137)

A voz feminina, falando sobre a morte, muitas vezes contradiz-se; ora pede que o amigo a deixe ir, esquecendo-a, ora pede que não a deixe morrer, dando lugar

para que ela fique com ele em seu corpo mortal. Na passagem a seguir observamos um discurso em que ela fala sobre a solidão dos mortos que não se encontram, ao contrário, ficam perdidos nos buracos negros do tempo:

Não me deixes morrer. Dá-me um espaço eterno no teu corpo mortal. Não quero que venhas ter comigo, os mortos não se encontram, talvez andem todos por cá, nos buracos negros do tempo, a vigiar os vivos que não souberam amar até o fim – o amor sujo, magoado, vermelho e negro, o amor rasgado, miserável, humano. [...] A pena faz parte do amor, aguenta-o sobre o tempo. (p. 182)

Quando ela menciona os mortos que ficam perdidos nos buracos negros do tempo observamos novamente a junção do espaço e do tempo, bem como a junção da temática do amor e da morte, que permeia todo o romance.

Quando se aproxima o final da narrativa, a voz masculina começa a passar grande parte de seu tempo com Teresa, que foi muito amiga da personagem feminina. Os dois falam sobre a falta que a amiga morta faz, e aproximam-se muito um do outro. A voz feminina, por sua vez, acompanha de seu limbo o que está acontecendo, e chega a sentir ciúmes da proximidade dos dois. Ciúme esse que, de acordo com ela vai embora quando a voz feminina tem uma visão da aproximação da morte de seu amigo.

Próxima de encontrar um fim para essa trajetória, seja encontrar seu amigo, ou adentrar definitivamente na morte e esquecê-lo, a voz feminina liberta-se de todas as suas histórias e o que chama de “efeitos lustrosos”:

Já não preciso de contar histórias. Deixo cair todos os efeitos lustrosos e atinjo o próprio coração do amor, essa tinta espessa que flutua sobre o tempo e transfigura tudo aquilo em que toca. Pode ser uma palavra amachucada, uma flor que envelhece, um búzio onde ainda cintila o mar onde já não vive. Pode ser o teu rosto de ontem, ou o que dele resta para hoje. O que importa é a circulação conjunta de corpo e de uma alma em torno do despojado sedimento de sua verdade. (p. 233)

Agora a voz feminina sente-se pronta para se deixar tocar pelo próprio coração do amor, que flutua pelo tempo e modifica tudo o que toca. Ela sabe que isso só é possível porque a morte possibilita essa total rendição, esse desligamento das coisas terrenas e desembaraçamento das inverdades da vida.

O encontro das duas personagens, por fim, ocorre, no final do romance. “Não acendemos as luzes, esperamos por ti às escuras. No escuro do escuro do escuro” (p. 224). Este escuro do escuro, a morte que a voz masculina tanto anseia, aproxima-se, quando ele, em desespero, em uma estrada, tem uma visão de sua amiga, ainda adolescente, correndo com livros nos braços. A voz feminina o aguarda: “Vem, não tenhas medo, lança-te sobre esta menina que te sorri como eu e salva-a. Estou à tua espera num sítio onde as palavras já não magoam, não ferem, não sobram sem faltam. Este sítio existe” (p. 235). Ele lança seu carro contra esta imagem e funde-se a ela: “Empurro-te pra o passeio, o teu corpo ágil salta para a vida no último instante (...). Entras por dentro da minha carne, bates portas e janela, rebentas-me com os vidros” (p. 236). Essa passagem tocante, misto de violência e sensualidade, arremata com a figura da morte – enfim, o desaparecimento físico dos protagonistas e sua união na morte – conclui a história contada emprestando-lhe, talvez, a figura mais adequada para uma relação, desde logo, percebida como improvável.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, abordamos narrativa, tempo e espaço enquanto interligados no romance *Fazes-me falta*, de Inês Pedrosa. Osman Lins reforça a ligação entre esses três elementos dentro da literatura: “não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextrincável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros” (LINS, 1978, p. 63). Observamos, no decorrer do trabalho, que a perspectiva narrativa, o tempo e o espaço além de andarem juntos no romance em questão, exercem influência um sobre o outro. O noante, habitado pela voz feminina, é um espaço que só pode ser analisado em conjunto com a temporalidade, a eternidade, ou a atemporalidade habitada pela personagem feminina, por exemplo. A forma de ela ver o tempo e o espaço que ocupa é definitiva para entendermos melhor o que se passa, ou seja, sabermos o que ocorre através de seu foco narrativo, de seu ponto de vista.

Em se tratando de narração, Edward Forster recupera uma importante citação de Percy Lubbock: “Considero que toda a intrincada questão do método, no ofício da ficção, é governada pela questão do *ponto de vista* – a posição do narrador em relação à história” (*apud* FORSTER, 1974, p. 62). A posição do narrador, o ponto de vista de quem conta a história, é determinante para o leitor e tem o poder de mudar toda a narrativa. Por isso, voltamos a reiterar a importância da retomada teórica feita sobre narração e narrador neste trabalho, com o objetivo de compreendermos bem as funções desses elementos para entendermos o processo composicional do romance de Inês Pedrosa.

Através da teoria de Booth (1980), pudemos pensar o papel do autor, sua função enquanto criador e sua posição perante a criação, isto é, se ele deve estar

presente ou não em sua obra, representado pelo narrador. Na análise literária, mencionar que uma história é narrada em primeira ou terceira pessoa não é suficiente, a não ser que entremos nas particularidades do narrador e suas relações com os efeitos específicos do romance. Booth nos mostra que é preciso conhecer a fundo as particularidades do narrador para analisá-lo, e que, este, quando dramatizado, torna-se mais próximo do leitor. Cada narrador nos oferece uma experiência única de leitura, provocando em quem lê reflexões, sensações e sentimentos que não se repetirão em nenhuma outra experiência literária.

Gérard Genette (1995) foi outro importante teórico que nos permitiu uma análise aprofundada do romance de Inês Pedrosa. A partir do estudo de sua teoria, principalmente do que diz respeito à questão da focalização, classificamos e analisamos o texto em questão pela ótica da focalização interna variável. Interna porque acompanhamos a narrativa através das duas personagens - narradoras, e variável porque, sendo duas vozes, o foco varia entre elas. A classificação de Genette nos parece muito completa e flexível para a análise de textos literários e por isso nos foi muito útil.

O último teórico que utilizamos para abordar esse aspecto narrativo foi Jean Pouillon, que institui o termo visão como correlativo de ponto de vista. São três as classificações do teórico, e o romance estudado encaixa-se na “visão com”, pois observamos a narração compartilhada entre as duas personagens principais. Consideramos importante a utilização dos dois teóricos – Genette, e Pouillon -, pois as duas diferentes teorias complementam-se e oferecem, ao mesmo tempo, perspectivas distintas, que nos possibilitam uma análise mais ampla do texto literário.

No que diz respeito à particularidade composicional de *Fazes-me falta*, não podemos deixar de sublinhar as duas personagens – narradoras como responsáveis por contar a história, o que resulta em um diálogo entre essas duas vozes. Esse diálogo é composto por sequências discursivas que permitem ao leitor localizar-se na narrativa, que vai e volta no tempo – enquanto conta da separação dos dois amigos, também relembra fatos do passado quando os dois ainda estavam juntos e viviam um relacionamento de afeto e amizade. A narrativa inova nesse sentido, por utilizar-se dessas séries discursivas, mas recorre a recursos tradicionais, como voz,

ponto de vista, entre outros. Através desses discursos que compõem a narrativa acompanhamos as duas vozes utilizando-se da palavra para expressar sua angústia, para falar da dor, da ausência, da falta que o outro faz, numa tentativa de aproximação, de reconstrução memorialística e abrandamento da saudade.

Ao longo do romance, em meio aos diálogos das duas vozes, acompanhamos essas reflexões das duas personagens a respeito dessa relação entre ambas e da relação delas com o tempo e o espaço. O não-estado corporal da personagem feminina, - “Só no trajecto do teu não estado me soo”. (p. 59), “Imaginas um não-corpo a implorar beijos, saliva, suor e pele”? (p. 68) - permeiam as reflexões e aprofundam-se no decorrer do texto, conforme se ampliam as noções espaciais e temporais.

O tempo é trabalhado em *Fazes-me falta* de forma predominantemente psicológica. Como vimos no capítulo dois, de acordo com Benedito Nunes (1988), o tempo psicológico varia de indivíduo para indivíduo, é subjetivo, qualitativo e é composto por momentos imprecisos, que podem aproximar-se e mesmo fundir-se. Observamos, nas duas personagens - narradoras, um tempo fluido, subjetivo, que acompanha o estado de espírito de ambas: a voz feminina morta, no limbo, e a voz masculina ainda viva. Esse tempo psicológico, fluido, ambienta todo o romance, que é envolto nessa esfera de sofrimento e de dor pela ausência.

As demais variedades temporais também estão presentes no romance estudado. Observamos a presença do presente, que é o tempo do discurso, bem como do tempo histórico, pois sabemos, através das entrelinhas, que a história se passa em Portugal, numa época de mudanças políticas. Os dias passam na narrativa, e apesar da não indicação de datas, há implícita nessa relação a existência do tempo cronológico. As variedades temporais presentes permitem ao leitor compor a totalidade necessária para entender a cena romanesca, mas é o tempo psicológico que o guia a compreensão do discurso de *Fazes-me falta*.

O tempo articulado de modo narrativo, como observamos no texto, torna-se humano, permite às duas vozes a possibilidade da catarse, de reviver memórias e aproxima os dois amigos em meio à ausência.

As duas personagens do romance ocupam diferentes espaços. Ela, morta, ocupa o limbo, o noante, um local em meio a uma prega temporal, em contraposição ao seu amigo, que permanece vivo. Esse espaço da morte é um espaço psicológico, local de reflexão, que em conjunto com o tempo permite à voz feminina lembrar-se de sua vida, juntar os pedaços do que passou e tentar seguir em frente rumo à eternidade. O espaço que ele ocupa, por sua vez, é o que lhe resta, um espaço de ausência, um local de espera pela morte, para encontrar sua amiga, ou ao menos, parar de sofrer.

A ambientação é dissimulada, conforme os moldes teóricos de Osman Lins (1976), e o espaço que prevalece é o psicológico, pois se manifesta através das atmosferas interiores das personagens, oscilando entre o concreto e o abstrato no decorrer da narrativa.

Observamos a influência decisiva do espaço na personagem feminina. A entrada dela na política resultou em mudanças em seu psicológico, em seu estilo de vida e em seu espaço físico, como sua casa, por exemplo. Por conseguinte, percebemos a influência, no texto, do espaço psicológico na espacialidade física e suas implicações.

Não conseguimos analisar o tempo separado do espaço no romance em questão, porque ambos estão interligados de tal maneira que precisam ser considerados em conjunto. No texto de Inês Pedrosa é a voz feminina que vivencia essa junção espaço – temporal com maior intensidade, em virtude de sua condição imortal. Presa fora do tempo, fora do espaço, ou em uma dimensão muito própria, o limbo, situado em uma prega temporal, à personagem feminina é permitido vagar perto de seu amigo, observar sua dor, seu sofrimento, voltar para sua outra dimensão, estar longe e ao mesmo tempo perto. A voz masculina pode apenas imaginar o que aconteceu com a outra voz após a morte, deixando-se vagar pela memória das conversas que tiveram sobre o que ela esperava encontrar na eternidade em virtude de sua fé.

O amor e a morte são as duas principais temáticas do romance e atravessam toda a narrativa. Tais temas desdobram-se, durante o diálogo entre as duas vozes, em motes viscerais como a amizade, a vida, a eternidade, a fé, a fidelidade, entre

outros. O diálogo entre as duas personagens é construído sobre uma linguagem poética, que expressa com maior completude as particularidades de questões tão profundas quanto as mencionadas.

Consideramos a amizade como uma das palavras chave de *Fazes-me falta*. Buscando construir uma definição para o relacionamento que une as duas personagens – narradoras, pensamos que o que mais se aproxima do que ambos vivenciaram é a amizade baseada na tentativa de compreensão mútua, uma amizade muito profunda, fundada no amor.

A intimidade partilhada pelas duas personagens é muito intensa, mas não da ordem sexual, como observamos no capítulo três. Ambos mantiveram-se longe do amor carnal por escolha, para preservar o relacionamento, mas partilhavam intimidades sobre o assunto, falavam sobre isso, e mesmo a voz feminina obtinha parceiras para a voz masculina, que gentilmente as rejeitava.

Esse amor complicado, contraditório, é tema de reflexão para as duas personagens, quando separadas pela morte, juntamente com o que não se concretizou entre eles, o que ficou por ser dito, por ser feito, aquilo a que não se deu o devido valor. Para a voz feminina a morte propiciou a distância necessária para uma melhor perspectiva de reflexão, e para a voz masculina, que não pode mais ver sua amiga, a morte deixou lembranças, saudades, ausência.

Após analisar com minúcias *Fazes-me falta*, não podemos deixar de mencionar a complexidade e riqueza da escrita de Inês Pedrosa. Além da beleza da história narrada, os elementos literários compõem com maestria a teia narrativa que capturam o leitor e o enredam no texto, propiciando uma experiência de amor, amizade, morte, ausência e reencontro.

## REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.

BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1988.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência – questões de teoria literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.

CUNHA, Mónica Lisa M. de Morais Guerra. **Sucessos na literatura**. Regras, receitas e surpresas na literatura portuguesa contemporânea. 2004. 130f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1994.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. 2 ed. Porto Alegre: Globo

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. 3 ed. Lisboa: Veja, 1995.

LAGUARDIA, Angela Maria Rodrigues. **Fazes-me falta, de Inês Pedrosa: uma alegoria contemporânea da “saudade”**. 2007. 126f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Belo Horizonte, Belo Horizonte, 2007.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10 ed. São Paulo: Ática, 2006.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. São Paulo: Mc Graw Hill do Brasil Ltda, 1976.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1988.

PEDROSA, Inês. **Fazes-me falta**. São Paulo: Planeta, 2006.

PEDROSA, Inês. [Entrevista disponibilizada no Fórum Virtual de Literatura e Teatro, Ano 7, nº 1]. Disponível em:

<[http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/entrevista\\_ines\\_pedrosa.php](http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/entrevista_ines_pedrosa.php)>. Acesso em 12 jul. 2010.

PEDROSA, Inês. [Entrevista disponibilizada em 02 de julho de 2008, a Internet]. 2008. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2008/07/02/ines-pedrosa-a-declaracao-de-amor-ao-brasil-111579.asp>>. Acesso em 28 jun. 2010.

PEDROSA, Inês. [Entrevista disponibilizada no site Escrita Criativa, sem data]. Disponível em: < [http://www.uea-angola.org/destaque\\_entrevistas1.cfm?ID=556](http://www.uea-angola.org/destaque_entrevistas1.cfm?ID=556)>. Acesso em 23 set. 2010.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1946.

REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo I). Campinas: Papyrus, 1994.

\_\_\_\_\_. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.