

O romance em segunda pessoa: análise estrutural/

La novela desde la segunda persona: análisis estructural¹

Altamir Botoso*

Mestre e Doutor em Letras em Teoria Literária e Literatura Comparada pela UNESP, campus de Assis-SP, e docente do curso de Letras/Espanhol e do Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, UEMS, campus de Campo Grande - MS.

 <http://orcid.org/0000-0003-3231-2351>

Recebido em: 05 fev. 2021. **Aprovado em:** 05 jun. 2021.

Como citar este artigo:

BOTOSO, Altamir. O romance em segunda pessoa: análise estrutural. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 10, n. 3, p. 320-341, set. 2021. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10062259>

Estas linhas têm por objeto uma certa estrutura romanesca, aquela que resulta de empregar a segunda pessoa gramatical *tu* para um relato atribuído à *persona ficta* (“pessoa ficcional”), *eu*. Não aspiro traçar o curso histórico do procedimento, embora não renuncie tampouco a uma exploração superficial de antecedentes possíveis, pondo, em contrapartida, minha maior atenção no romance atual.

Esta análise é sobre estruturas de organização do relato a partir do ponto de vista do narrador, e se emprega o termo “estrutura” com a menor carga possível de sentido esotérico e nem ligado a nenhuma escola. Já se sabe que tanto em linguística como na etnologia, na psicanálise e na ciência literária a palavra, e mais ainda o adjetivo “estrutural”, cobrem vários métodos e campos.² De minha parte, e sem mais detalhes, proponho-me fazer de minha análise

¹ Este artigo faz parte do livro *Clásicos modernos*. Estudios de crítica literária, de Francisco Ynduráin, p. 215-239. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/claricos-modernos-estudios-de-critica-literaria/>. Acesso em: 04 out. 2020.

*

 lailavilela@bol.com.br

² Entre muitos outros estudos, vide, para as ciências humanas, A. G. Handricourt: “Méthode Scientifique et Linguistique Structurale”, *L’Année Sociologique*, 1959, III. Também, *Sens et usages du terme structure, dans les Sciences Humaines et Sociales*, Mouton & Co., La Haye, 1962. Não interessa, do meu ponto de vista, o capítulo de G. Goldman sobre a estrutura do romance, em seu *Pour une Sociologie du Roman*. R. Wellek, em seus *Concepts of Criticism*, Yale, I. P., 1965, afirma que se podem recolher mais de uma centena de definições de *structure* (estrutura). Ver agora J. Cruz Cruz: *Filosofia de la estructura*, Pamplona, 1967.

algo na linha aristotélica, tão cheia de possibilidade, apesar dos aristotelismos de escola. Alfonso Reyes pôde encabeçar com este título, *Estructura de la tragédia*, a interpretação atualizada do velho teorizador; teorizador, e não prescritivista³.

É o caso que quando observamos o ponto de vista a partir do qual uma história de ficção é composta, constatamos que, quase sempre, a história se refere a uma terceira pessoa ou, em todo caso, a uma primeira, ambas ativas, sem que me interesse agora o grau de ficção ou autobiografismo, nem os demais recursos para fazer progredir a narrativa a partir da pessoa respectiva, nem outras particularidades do artifício narrativo. O que tem sido muito menos frequente, e extremamente raro, é a narração na segunda em função da primeira, um *tu*, desdobramento reflexo do *eu*.

Até onde eu saiba, o primeiro romance escrito inteiramente nesta perspectiva é *La modification* [*A modificação*], de Michel Butor, publicado em 1957⁴. Deste romance – prêmio Théofraste-Renaudot, escrito aos trinta anos, e seu terceiro livro – não nos interessa, agora, mais que essa técnica. Mas convém recordar, ou indicar, que a fábula romanesca trata da viagem, de trem, de Paris a Roma de alguém que parte, deixando sua mulher, em busca de sua amante. Durante a viagem, observado com rara meticulosidade, sempre a partir de um *vous* (*tu*⁵), que é o protagonista, a decisão inicial vai se modificando em virtude de um processo psicológico formado de evocações, antecipações, reflexões e evasões fantásticas, a tudo isso assistimos a partir de um ponto de vista privilegiado que é o sujeito. Só que, mais que tudo isso,

³ Refiro-me a *La crítica en la edad ateniense*, México, 1941, página 277, quando a palavra ainda não havia adquirido tanta variedade de sentidos.

⁴ Disso já me havia ocupado, embora não com atenção particular ao procedimento narrativo, em dois estudos: “Para la estética del *nouveau roman*”, *Rev. de Ideas Estéticas*, núm. 86, 1964, e em “Sobre el *nouveau roman*”, *Rev. de Filología Moderna*, Madrid, do mesmo ano.

⁵ N. T. Esse pronome pode ser traduzido em português por “o/a senhor/a, os/as senhores/as, você/s” e ainda por “vós”. Na tradução brasileira desse romance, segundo Maicon Tenfen (2007, p. 95), uma das novidades percebidas pelo leitor é “[...] o uso dos pronomes pessoais ao longo do texto. Com exceção de pequenos trechos nos quais o discurso indireto livre impõe a primeira pessoa no interior dos parágrafos, toda a narrativa é pontuada pela utilização da segunda pessoa do plural, no caso do original francês, ou da segunda do singular, no caso da versão em língua portuguesa (Oscar Mendes, o tradutor, resolveu adotar esse procedimento por causa do pouco uso que o “vós” tem no Brasil). A[o] contar que o nome do protagonista só nos será revelado depois de umas cem páginas de leitura, Michel Leiris, no prefácio inscrito também na edição brasileira, explica que “és tu mesmo, leitor, que o romancista parece pôr delicadamente em causa e bastam algumas rápidas olhadelas às linhas impressas, enquanto manejas a espátula que vai cortando as folhas do livro, para que te sintas diante de um convite, senão de uma intimação” (BUTOR, 1958, p.7).

Espalhado que se encontra em meio a orações e períodos propositadamente longos e hipnotizantes, parece que a função primordial do pronome “tu”, não obstante a novidade estilística, é fazer com que o leitor se identifique o mais possível com esse personagem central (e quase único do livro) que é apresentado, ou que se vê apresentado por um narrador mais do que onisciente, enquanto empreende uma viagem de trem, ao que parece a mais importante de sua vida.”

resulta objeto de autoanálise, pois sempre é o *vous* (“tu”) quem sente, pensa etc. “Puseste o pé esquerdo sobre a ranhura de cobre e com teu ombro direito tentaste em vão empurrar um pouco mais o batente da porta corrediça” (BUTOR, 1958, p. 31). Assim começa o romance, e já não abandonará esta perspectiva, que pela dupla possibilidade significativa do idioma pode referir-se tanto a um singular como a um plural, ou ao que chamaríamos, com termos de Benveniste, um plural inclusivo, inclusivo de *tu* e *ela*, como se diz do *nous* (*nós*) inclusivo, referido a *tu* e *eu*, em face do exclusivo *nous*, igual a *eu* e os demais. (O termo inclusivo/exclusivo poderia, e não sem razão, empregar-se com sentido inverso, se pensarmos que a inclusão é tanto mais normal quanto mais abrangente, e ao contrário).

O caso é que em mais de uma ocasião o autor se apoia nessa ambivalência do *vous* (*tu*) para fazer-nos passar a partir de um singular dual, que compreende a amada: “Quando deixaste o restaurante dos Três Degraus onde almoçaste [...], fazia um tempo admirável; não fosse a frescura do ar, ter-se-ia ainda podido acreditar estar no mês de agosto: a Fonte dos Rios fluía ao sol” (p. 156, ed. 10/18, Paris [1962] BUTOR, 1958, p. 106). Aqueles que entraram são Cécile e o narrador.

O ponto de vista atende a campos de índole muito diversa, desde o minucioso das sensações minúsculas e triviais (“olhas a constelação de minúsculas estrêlas de papel côr de rosa ou de papelão pardo que acabam de ser recortadas dos bilhetes” BUTOR, 1958, p. 142), com a exatidão e precisão das sensações às quais nos acostumou o *nouveau roman*, e que lhe tem valido a denominação de “escola do olhar”. Mas sem deixar de atender, como se disse, a um complexo entrecruzamento de recordações e antecipações, de pensamento e sentimento, de fantasias que nos mostram, talvez, a um mundo de maravilhas. Em resumo, todo um conteúdo de consciência em diferentes níveis e a partir de distintos enfoques.

Se levarmos em conta que Butor é tudo menos um improvisador, será conveniente tratar de obter sua justificativa, ou motivos para construir assim seu romance. Com efeito, ele tem um ensaio, “O uso dos pronomes pessoais no romance” (incluído em *Repertoire*, II, da ed. de Minuit, 1964, com outros estudos e notas, a partir de 1959, sem datar cada um), onde se interroga sobre o nível de consciência em que seus conteúdos tenham podido passar à linguagem. De acordo com ele, no exame do monólogo interior não se pode contar mais que o captado no mesmo momento em que se conta: nos encontramos, pois, diante de uma consciência fechada. (Digamos que toda *La modification* está num presente coincidente com o narrar, embora nele se

fundem esperanças e memórias.) E segue Butor: “A leitura apresenta-se como o sonho de uma violação, à qual a realidade se recusaria constantemente” *op. cit.* p. 65). Para conseguir abrir essa consciência, propõe a segunda pessoa, que seria no romance aquele a quem se conta sua própria história. E é porque há alguém a quem se conta sua própria história, algo sobre si mesmo que ele desconhece ainda, ao menos no nível da linguagem, motivo pelo qual pode organizar um relato em segunda pessoa, que resultará, por conseguinte, um relato “didático”. Sempre que se quiser descrever um progresso da consciência e o nascimento da linguagem, a segunda pessoa é a mais indicada.

Achamos de muito pouca utilidade outro estudo do livro citado, “Pesquisas sobre a técnica do romance” e, por outro lado, ele voltou a tratar daquela técnica em uma entrevista com Paul Guth (*Le Figaro Littéraire*, no. 607, 7-XII-57): “A história absolutamente tinha que ser feita do ponto de vista de um personagem. Como se trata de uma tomada de consciência, o personagem não deve dizer eu. Eu precisava de um monólogo interior abaixo do nível da linguagem do próprio personagem, em uma forma intermediária entre a primeira e a terceira pessoa. Isso me permite descrever a situação do personagem e a maneira como a linguagem nasce nele.” A intenção do autor está claramente formulada. Mas cabe perguntar-se se em *La modification* [A modificação] ocorre isso que buscou. Tememos que não. A linguagem brota num grau de plenitude e de lucidez muito diferente que o de um estado nascente (*status nascens*), sem hesitações ou tentativas. O *vous* (*tu*) com o qual o viajante de Paris-Roma tece seus conteúdos de consciência não oferece desnível nem distância apreciável entre a tomada de consciência e o translado em termos de palavra, nem sequer há uma adaptabilidade graduável, segundo seja, mais ou menos profundas ou superficiais suas vivências. Tampouco se percebe a passagem a partir de uma linguagem primária até a dimensão artificialmente literária. O desdobramento reflexo nos força a um grau de ilusão menos natural que aquele a partir das outras duas pessoas. No entanto, em qualquer caso, vale a pena recolher essa intenção, inteligente, que leva em conta o fenômeno da escritura, não menos que o da leitura, talvez pressionado por uma necessidade de verossimilitude. O certo é que Butor não insistiu, até hoje, neste enfoque, e isso que não deixou de experimentar em novas formas de narrativa, *Mobile*, *San Marco*, *6.810.000 litres*, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, entre outras. Como muito bem viu Sartre, a disposição do leitor ao começar um romance, não é diferente daquela que o espectador de teatro tem ao se levantar a cortina. Em nome da realidade, ou da verossimilitude

realística, o recurso não tem justificativa. Por outro lado, a rigorosa monotonia do enfoque não faz o relato ganhar em amenidade, ou agilidade. A persistência adquire a rigidez de fórmula, que se aplica a todo acontecimento.

Os críticos se ocuparam muito pouco da descoberta de Butor, e muito menos os não franceses. Não o conhecem, Paul West, em *The Modern Novel* (Londres, 1963), embora trate do *nouveau roman* (do qual diz: “parece escrito expressamente para críticos teorizarem sobre ele”, p. 201, e referindo-se a *La Jalousie* (*O Ciúme*), de Robbe-Grillet). Tampouco aparece menção em Miriam Allot, *Los novelistas y la novela* (trad. esp. – da obra publicada na Inglaterra, 1960 –, Seix Barral, 1966). Nem na obra de Jacques Souvage, *An Introduction to the Study of the Novel* (Gent, 1965), nem nos dois mil e quinhentos títulos de sua *Systematic Bibliography for the Study of the Novel* (páginas 103-24, *op. cit.*). Nada dizem R. Scholes e R. Kellog, em sua *The Nature of Narrative* (Oxford, Univ. Press, 1966). Para Kléber Haedens é muito difícil escrever uma obra como *La isla del tesoro* [*A ilha do tesouro*], “pelo contrário é fácil de escrever *La modification* ou *Degrés*” (*Paradoxe sur le roman*, Grasset, Paris, 1964, p. 165). Finalmente, Wayne C. Booth, em sua *Rethoric of Fiction* (Univ. of Chicago Press, 1961), manifesta-se: “As tentativas de usar a segunda pessoa nunca foram muito bem sucedidas, mas é espantoso como é realmente pequena a diferença que faz até esta escolha. Quando, ao princípio de um livro, me dizem, ‘Puseste o pé esquerdo ... Deslizas por uma frincha estreita ... Os teus olhos estão entreabertos ...’, a ausência radical de naturalidade é, durante um certo tempo, uma distração. Mas ao ler *La Modification*, de Michel Butor (Paris, 1957), de onde extraí esta abertura, é surpreendente a rapidez com que somos absorvidos no “presente” ilusório da história, identificando a nossa visão quase tão completamente com o “vous” como com o “eu” e “ele” de outras histórias” (*A retórica da ficção*, Lisboa: Arcádia, 1980, p. 166).

Direi, todavia, que o romance é excelente a partir de outros pontos de vista, que agora não me concerne tratar. E apontarei, o que já foi observado, a distância entre a intenção do autor e sua realização. Desta vez, ao menos, não temos que especular para reconstruir essa intencionalidade, sem incorrer, creio, na falácia intencional.

Parece muito provável que tenha sido a influência de Butor, seu exemplo em todo caso, incitação para que o mexicano Carlos Fuentes – um dos três ou quatro mais notáveis romancistas jovens hispano-americanos – tenha adotado o tipo de narração a partir de um *tu* que representa a primeira pessoa do narrador. Refiro-me ao romance *La muerte de Artemio Cruz* [A

morte de Artemio Cruz] (Fondo de Cultura Económica, México, 1962). No entanto, aqui a narração é mais complexa que em Butor, e mais ambiciosa de tempo e sentidos, embora agora não nos solicitem a atenção estes outros aspectos. O personagem central, que dá título à obra, em transe pré-agônico evoca sua longa e frustrada vida – desde 1889 até os tempos atuais. Cada capítulo, alternativamente, é narrado partindo do *eu*, do *tu* e do *ele*⁶. Nos três casos trata-se do mesmo personagem, claro, e são como outros tantos enfoques de uma variadíssima gama de aventuras. Os trechos em que se emprega o *eu* (assim se imprime sempre o pronome respectivo que encabeça cada capítulo), talvez os mais belos, coincidem com o presente do que é narrado, estão atualizados e se compõem de monólogos interiores, na sua maior parte. *Tu* e *ele* servem para retroceder ao passado, para evocações, e o primeiro, naturalmente, para reflexões. O desdobramento do personagem não está em relação com o distanciamento temporal com respeito ao presente, representado escalonadamente por eu, tu, ele; mas supõe uma camada tripla ou triplo estrato da personalidade. Os fatos menos confessáveis, os pontos negros de sua vida ficam na distância da terceira pessoa. Em todo caso, a debilidade de uma mente doente, às portas da morte, favorece o confuso estado de consciência. A identidade do eu aparece como a superposição de “tu, Artemio Cruz, ele”, e a pessoa sofre da ruptura entre os diversos eus que foram, alguns, francamente reprováveis. Por isso, num momento se diz: “Detestar-me-ás por lembrá-lo” (p. 33, *op. cit.*), ou mais adiante ao se perguntar “Quem sou eu?”, não sabe “se ele sou eu... se tu foste ele... se eu sou os três...” (p. 315).

Que haja uma lembrança e até mesmo um incitamento de Butor, parece-me quase indiscutível, pois além desta utilização do *tu* (não estamos na área do voseo⁷), Fuentes serviu-se de certos hábitos de pontuar que aparecem em *La modification* e em *Emplois Du temps*, como a vírgula e o parágrafo, os dois pontos e o parágrafo, menos frequente no nosso [sistema de pontuação]. Como tantas outras vezes, a influência é mais uma revelação, e Fuentes tratou do deslocamento da pessoa com um procedimento mais bem sucedido. Por outro lado, e isto me parece muito considerável, a linguagem no romance mexicano costuma ter os graus de lucidez correspondentes aos três níveis, se vê brotar, às vezes, numa zona subliminar da consciência,

⁶ N. T. Esse procedimento também é empregado no romance *El mundo alucinante* [*O mundo alucinante*], do cubano Reinaldo Arenas. Para mais informações a esse respeito, vide: BOTOSO, Altamir. Variações do foco narrativo em *El mundo alucinante*. *InterteXto*, v. 5, n. 1, 2012, p. 1-15.

⁷ N. T. Em espanhol, o voseo ocorre quando utilizamos o pronome *vos* em vez do pronome *tu* na segunda pessoa do singular. Está presente em países hispano-americanos como Bolívia, Costa Rica, Chile, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicarágua, Colômbia, Cuba, Equador, México, Panamá, Peru, Porto Rico e Venezuela. Para mais informações, vide o site: <https://espanholsemfrenteiras.com.br/el-voseo-em-espanhol/>. Acesso em: 19 dez. 2020.

por tentativas, como os balbucios, ou se reitera obsessivamente, como absurdos, ou têm a mais nítida formulação da lucidez plena. (Não seria errado pensar em recordações, por outras razões, de *As I Lie Dying*, de Faulkner, ou *Cuando voy a morir*, o excelente primeiro romance de Ricardo Fernández de la Reguera.) A sobriedade do francês, seu classicismo no planejamento e desenvolvimento, tão rigorosos, romperam-se na forte diversidade vitalista, algo quase dionisiaco, frente ao apolíneo⁸.

Muito notável é a maneira com que Luis Martín Santos, o malfadado e genial autor de *Tiempo de silencio* (1.^a ed. 1962) chega ao manejo do ponto de vista pessoal que estamos analisando. Surge como algo necessário, normal, no longo monólogo interior que o triste herói ruma na prisão até onde o levou uma absurda concatenação de eventos, joguete de um destino adverso. Ao repassar todos os antecedentes, a tensão dá lugar à trivialidade de rabiscar um desenho na parede: uma sereia: “Sempre fui um péssimo desenhista [...] Ela não é uma sereia comum. Daqui, deitado, a sereia pode olhar para mim. Tu estás bem, estás bem. Nada pode acontecer contigo porque tu não fizeste nada. Nada pode acontecer contigo. Eles têm que perceber que tu não fizeste nada. É claro que tu não fizeste nada.” E continua nesse enfoque, que alterna com o *eu*: “Tu não a mataste. Ela estava morta. Eu a matei [...] Eu não a matei. Ela já estava morta. Eu não fui” (p. 172 a 180. da 2.^a ed., de 1965). E, novamente, ao ir a Madri e contemplar a sua nova vida no campo, noutro monólogo, muito inteligente e proveitosamente sustentado, o *tu* regressa: “Porque se desesperar se se continua a amar-se em silêncio e as rosas continuam sen... as rosas? ... aji. Tu poderás caçar perdizes, poderás caçar perdizes muito gordas quando os campos já estejam semeados ... poderás jogar xadrez no cassino. Sempre gostaste de xadrez. Se não jogaste xadrez é porque não tiveste tempo.” Esses casos têm, repito, uma justificativa funcional e surgiram com perfeita naturalidade, sem o menor indício de receita oportunista.

Outro escritor de fala espanhola, e espanhol, Segundo Serrano Poncela, voltou a se servir do mesmo enfoque pessoal, em seu romance *Habitación para hombre solo* (Barcelona, 1964), obra que passou despercebida, coisa rara, para a crítica. O romance consta de três partes, a primeira é uma narração em *tu*; uns poemas, a segunda, e a última, uma longínqua

⁸ No seu romance mais recente, *Cambio de piel* (Buenos Aires, 1967), o narrador-testemunha dirige-se em segunda pessoa às mulheres do relato. Outro curioso jogo na estratégia do ponto de vista. Novamente emprega o *tu* narrativo em *Aura*, narrativa fantástica (México, 1962). Não está claro para mim que a oposição *eu/tu* seja um equivalente do *egolid*, como aponta o crítico de TLS, a propósito do primeiro romance de Fuentes.

recordação em terceira pessoa que se referem ao mesmo personagem, vagamente retrospectivas, e mais afastadas no tempo quase todas. Aquela que nos interessa, especialmente, é a primeira parte, embora as três conspiram para a composição de uma suposta autobiografia a partir de distintos ângulos. (Não trato até que ponto o narrador fictício representa biograficamente Serrano Poncela, tema que se apresenta como muito sugestivo).

Não está muito clara, ou eu não a vejo, a estrutura temporal da narração na primeira parte, a que se organiza a partir da segunda pessoa. Domina um presente habitual, embora não falem ocasiões em que se mescle esse tempo com o passado: “Entendias que te perseguia [...] Mas o dia seguinte é outro dia; saís à rua e descobres outra vez [...] Pões a sola do pé na calçada e compreendes [...] Em outros casos costumás [...]” (p. 17). Tampouco falta o tempo passado, sozinho: “Disseste-lhe, sabendo que mentias, que tratavas de conseguir dinheiro [...] para voltar a teu país. A teu país! Bom, claro que mentias” (p. 21). No planejamento do relato, a mobilidade do ponto de vista temporal dá a impressão de querer alternar a evocação com a presença, e sempre na segunda pessoa, à qual o narrador confia um papel fictício, deixando à margem o eu demiurgo que move e reproduz as memórias. Uma mesma experiência, os anos da escola, pode assim nos chegar a partir de um *tu* ou a partir de uma terceira pessoa (p. 72 e 147, respectivamente). Se observa o mesmo acontecimento como atual e evocado: “Da Times Square, contemplas a bisetriz de suas grandes avenidas, o rio humano. A espinha dorsal da cidade numa tarde de primaveras contemplavas” (p. 75).

Também, como em Butor, uma segunda pessoa muda insensivelmente sua menção para duas (tu e ela) ou para uma coletividade indefinida (tu e teus companheiros): “[...] eras obrigado a acompanhá-la até a escola. (Suas instalações ornamentadas com molduras e dourados, seu jardim correto, sua sala de ginástica e sua capela cheirando a incenso. Entráveis nas aulas nas pontas dos pés e saíeis em silêncio” (p. 72). O parágrafo começa com Helena e ele, seu acompanhante, em Nova York, e na Faculdade pula para a associação com o outro, a escola, que frequentava em sua infância espanhola. A transição, sem indicação alguma, se torna mais fácil pelo duplo sentido inclusivo/exclusivo do vós.

Resumindo agora o artifício de Serrano Poncela, eu diria que há pelo menos estes graus sucessivos (talvez, misturados): 1) os fatos; 2) consciência deles; 3) consciência do sujeito que os experimenta; 4) desdobramento de um *tu*; 5) tomada de posição, comentário, mais ou menos implícito. E tudo isso, bem atualizado, bem evocado.

Não deixa de me parecer que tudo isso tem um caráter experimental, de uma busca meditada de encontrar uma estrutura satisfatória para sua história, e nem tanto para dar verossimilhança ao fato literário, em sua passagem dos conteúdos da consciência para a expressão verbal, como acontece em Butor, mas num esforço de transferir o real ou vivido para uma entidade ficcional. Tal poderia ser o sentido das palavras: "Ao tentar moldar um mundo tão disperso e transformá-lo em literatura, a tentativa falha. É impossível alienar, transferir isso para um personagem imaginário, viver em outro, fora de si mesmo" (p. 144).

Dessa forma o *tu*, como personagem imaginário, é o ponto de encontro, a objetivação mais próxima das vivências do eu individual.

Para seguir uma ordem estritamente cronológica, embora somente seja pelas datas das primeiras edições, irei ocupar-me agora do extraordinário romance *O jogo da amarelinha*, do escritor argentino Julio Cortázar (Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1963). Citarei pela edição de que disponho, a de 1965, *ibid.*). Trata-se de um romance de grande ambição, rebento tardio da maneira de Joyce, mais algumas curiosas novidades na construção da obra, como o duplo plano da narração e a discussão sobre os procedimentos, efetuada por um personagem que atua como crítico. Isso podia lembrar o recurso de Gide em *Les faux monnayeurs*, embora o argentino tenha chegado até um curioso deslocamento da sequência romanesca no andamento não progressivo da maneira usual, mas com uma chave para ordenar o labirinto dos capítulos, que ao final terminam em um verdadeiro beco sem saída. Mas, é claro, não me concerne agora este aspecto do romance, mas sim alertar que a narrativa usa em algumas ocasiões a segunda pessoa gramatical pela primeira. Dominam a terceira e a primeira, e somente em três momentos da larga narrativa aparece o *tu* que nos interessa. O modo, demasiado mecânico, de Fuentes, desapareceu. O autor dividiu o romance em dois "livros", o segundo dos quais se pode deixar sem ler; e é nestes "capítulos prescindíveis" nos que aparece Morelli com suas ideias sobre o romance, onde o protagonista, Horacio, desdobra-se na segunda pessoa. Na primeira parte, os *tu* são fugazes (p. 92, 123, 140) e respondem a reflexões leves. Assim: "Horacio, Horacio, por favor [...] Vai. Vai ao hotel [...] Cura tua ressaca", onde se vê a motivação para essa cisão, no conflito entre o eu lúcido, no fundo, e aquele afetado pela embriaguez.

O romance todo está centrado na experiência e nas recordações do personagem, e isso nos explica os distintos graus de consciência reflexa do herói, que se impõem ao autor, e nos levam de um ponto de vista objetivo ao mais interior. Assim: "A falta de experiência é inevitável,

se leio Joyce estou sacrificando outro livro e vice-versa etc... É um pouco assim: há linhas de ar nos dois lados de tua cabeça, de teu olhar, zonas de detenção em teus ouvidos, teu olfato, teu gosto, isto é, que vais com teu limite *por fora*, e mais além desse limite não podes chegar quando crês que aprendeu plenamente qualquer coisa [...] Heste Holiveira sempre com seus hexemplos [...]” (p. 462-463) (os *h* iniciais, aspirados certamente, parecem contágio da inicial do nome do protagonista, Horacio Oliveira, e ao estendê-los eu diria que *horacianiza* tudo o que diz ou pensa). Em outro trecho, também da série de capítulos desnecessários, passa-se do *eu* ao *tu* reflexivo: “Do amor à filologia, estás lúcido Horacio. A culpa é de Morelli, que te obsessiona; sua insensata tentativa te faz entrever uma volta ao paraíso perdido, pobre pré-adamita de *snack bar* [lanchonete], da idade de ouro envolta em celofane. Esquece-te das putas [...] Paris é um centro, entende, uma mandala que se tem que percorrer sem dialética” (p. 485). A passagem tinha começado: Também me parece estar gerando rios de formigas ferozes” (*ibid*).

Cortázar tentou com grande inventividade numerosos modos de narração, movendo-se com surpreendente versatilidade nos mais díspares meios, especialmente nos puramente fantásticos, não inferior nisso ao grande Borges. Revi suas histórias, contos e demais prosa romanesca e só encontro uma referência, muito breve, à pessoa da narrativa. Está em “Las babas del diablo”, que faz parte de *Las armas secretas* (1.^a ed. 1964, mas cito pela 5.^a, de 1966). No princípio desta história lemos: “Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando continuamente formas que não servirão para nada. Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos, e principalmente assim: tu mulher loura eram as nuvens que continuam correndo diante de meus teus seus nossos vossos seus rostos. Que diabo.” É uma pena que Cortázar não tenha sido mais explícito sobre seu ponto de vista neste aspecto do romance. Pelo menos, eu não encontrei nada.

(Não concordo com os juízos negativos, tão contundentes, sobre o romance de Cortázar, nem sobre o de Carlos Fuentes, na recente publicação *Coloquio sobre la novela hispanoamericana* (Tezontle, México, 1967). O fato de haver utilizado recursos de outros grandes romancistas anteriores ou coetâneos não invalida a qualidade destes autores aqui considerados. Nem parece que seja mera cópia rotineira, “plágio” inclusive, a analogia entre o uso do *tu*, e do *you* [você], em *Under the Volcano*, de Malcolm Lowry. Se se revisa o grande romance do século XX, perceber-se-á que houve poucas inovações de técnica.

Outro romancista espanhol, e dos mais recentes, Jesús Torbado, chama nossa atenção por seu romance *Las corrupciones*, prêmio Alfaguara 1965, e publicado no ano seguinte pela editora do mesmo nome do prêmio. Trata-se também, neste caso, de um romance autobiográfico, melhor dito, pois essa qualificação é ambígua, de um *erlebnissroman* [romance de vivência/experiência], para remover todo vestígio de documento histórico pessoal. Não é por acaso que seja nesse tipo de romances onde encontremos o emprego da segunda pessoa pela primeira como recurso da narrativa. O autor já adverte em algumas interessantes – retire-se a aparente trivialidade do qualificativo – declarações sobre seu livro, que aparecem em sua capa, que sua obra consiste em três partes, a primeira narrada na terceira pessoa; a terceira, na primeira pessoa, e a segunda parte, na segunda. Portanto, as coisas não são tão rígidas, pois existem inúmeras violações dessa divisão, mas isso não importa muito. O que ele não nos diz é por que empregou esse triplo ponto de vista, que, em suma, é um só, já que todo o romance gira em torno das experiências religiosas, amorosas e pessoais pelas quais o protagonista passa nos seus anos de aprendizagem e peregrinação, do convento onde é noviço à inevitável Paris, o fim das suas andanças e da busca frustrada.

Já antes da segunda parte, o personagem, visto primeiro de fora, objetivamente, por um narrador destacado, ocupa o primeiro plano por meio de um monólogo interior: “O mar parecia absurdo para José Antonio [...] Além disso, só se via a água lisa e branca. E por baixo havia areia. A areia também era um ser absurdo. Enfiar o pé, fazes um buraco com seus cinco dedos marcados, uma pequena onda vem e tudo é apagado” (p. 77). Note-se a gradação desde o distante “parecia-lhe” a esse “só se via”, para acabar (a reflexão prévia “A areia ser absurdo”, já na mente do sujeito) com “Enfiar o pé [...]”. Direi, de passagem, que o “se” tem uma função generalizadora e, ao mesmo tempo, ou alternativamente, serve de atenuante para disfarçar o excessivo doloroso Eu. Recorde-se seu uso em Baroja ou em Gutiérrez Solana. Certamente, é na segunda parte onde o *tu* domina e onde o *autor* e protagonista se dirige a si mesmo, nomeando-se: “Mas a casa vai ser derrubada esta noite [...] A nosso Deus não interessa um sujeito que morra debaixo das ruínas [...] Verás porque” (p. 170-171). E já segue a partir deste ângulo: “Mas já não estamos num convento, José Antonio; não estamos num convento. Aqui vieste parar na cidade melhor preparada da terra para saborear o prazer [...] Aqui é necessário que te mostres desinibido e sem nenhuma modéstia; a modéstia, a mesma que te ensinaram, como no dispositivo que tem o pequeno título: “Deixa-te levar! Deixa-te levar!”

Se deverá alertar para o plural *nós*, que parece resumir as duas pessoas *eu* e *tu*, isto é, a mesma desdobrada no ato de reflexão. O artifício continua em “Intermezzo [interlúdio] para um homem que dorme”, e com características especiais: “(Um homem que dorme... Não soará um sino de convento, José Antonio, nem um despertador... Agora podes dormir bem tranquilo... Não podes desculpar-te diante de nós... Acreditamos em ti sim... Esperemos... Mas não é hora de te aborrecer. Os batentes da janela continuam fechados)”. As reticências não estão no texto, e foram utilizadas para reduzir a citação. O autor organizou este trecho (p. 245-249) entre parênteses e com um recuo maior nas letras. Trata-se de comunicar um monólogo interior na zona onírica, contrapontado por um crítico vigilante e alerta que, às vezes, dilui-se num *nós*. Em outras ocasiões o *tu* é menos intencional: “Levantou-se para ver que hora era. ‘Trois heures et demie, monsieur’ [Três e meia, senhor], disse a si mesmo cruelmente. ‘Vous avez le temps’ [‘O senhor tem tempo’]. Tempo, para quê? Voltou a ligar o toca-discos” (p. 284).

No entanto, aparece o *tu* repetidas vezes (p. 287, 288, 289, 343, 394, 400), e é preciso apontar como, ao avançar o romance, o personagem dissocia-se numa dupla personalidade, com o que o *tu* adquire outro sentido, como de situação esquizoide. Assim, na “carta para si mesmo” (p. 343) e na dirigida a Mylkas, que não é outro senão o próprio José Antonio (p. 431 e seguintes). Com isso chegamos a outro desenlace do *tu*, levado ao extremo da segunda personalidade escindida.

Ao perguntar ao autor pelo motivo de ter usado este artifício, do deslocamento da pessoa, ele respondeu que somente depois de ter escrito páginas desta maneira reparou na, digamos, anomalia, e tentou voltar à abordagem habitual. Mas descobriu que esse enfoque era necessário, insubstituível. Considero ser verdadeiro o testemunho de Torbado, e nos coloca diante de algo surgido naturalmente, sem cálculo de artifício.

Quase ao mesmo tempo que o romance de Torbado, surge o de Juan Goytisolo, *Señas de identidad* (México, 1966), e, desde já, ambos produzidos com total independência entre si. A obra de Goytisolo estava sendo composta desde 1962, a julgar pela nota final. Também se trata de outro romance pessoal, de um espanhol desenraizado e em vias de se transformar em tal. Seja qual for o valor autobiográfico, o certo é que a obra foi concebida como uma lembrança do passado, desde a infância e primeira adolescência até os mais recentes acontecimentos, mas sempre considerados no *tu* como reflexo da primeira pessoa. Tudo o que não seja a tomada de consciência de um acontecimento projetado nas experiências do protagonista é confiado a

outras abordagens narrativas ou atualizadas. O mundo interior do personagem tem pouco interesse, já que não vai muito além de problemas de uma entidade muito elementar: se fossem excluídos a bebida, o sexo, os alardes de esnobismo e uma parva bagagem intelectual e artística, não sobraria mais nada. E isso é bastante decepcionante.

O romance tem passagens brilhantes; não faltam imprecisões de linguagem vulgar, que domina mal, e é um alarde variado de artifícios, habilmente manejados. Quando começa: “Tinhas adormecido, e, ao abrir os olhos, despertastes” (p. 13), e pensar que ao enfrentar a sociedade com os outros terá que falar, perderá seu ser autêntico, “prisioneiro de um personagem que não eras tu, confundido com ele e por ele suplantado” (p. 14), nos põe diante da incitante aventura de seguir esses dois personagens, o individual e o social. O fato é que as esperanças ficam frustradas. Pelo menos, nos dá “os singulares e heteróclitos elementos que compunham o conjunto mítico de tua infância”, ao evocar “o menino que tinhas sido” (p. 15). Quando não é para vasculhar o tempo passado, o *tu* serve para tomar consciência dos atos no auge do momento em que conta suas aventuras. Sobre o pano de fundo de uma visão crítica de sua terra e de seus compatriotas, a obra é o ato de um desenraizamento [desapego] e de seu processo.

Finalmente, por enquanto, tenho de registrar o mesmo procedimento em outro romance, recentíssimo, *Fauna*, de Héctor Vázquez Azpiri, prêmio Alfaguara, publicado em 1968. Trata-se de um novo escritor, bom conhecedor dos últimos rumos do romance e que nos lembra, além dos Beckett, Joyce, Kerouac, ao nosso Martín Santos. Num espaço de tempo muito reduzido, desde o princípio de uma embriaguez até o final, que vem a se encerrar com as mesmas palavras e na mesma situação inicial, uma consciência turva pelo álcool, desde a recordação e as zonas subliminares da lucidez, vai enfrentando-se com distintos episódios da vida do personagem. Novamente o *tu* veio a serviço desta perspectiva, e embora seja o enfoque mais constante, não deixa de alternar com um *eu* e com *a gente*, atenuado.

A transição acontece de uma maneira muito normal, nada mecânica, senão como algo que ocorre naturalmente, com as caprichosas flutuações de uma mente que segue os vaivéns da intoxicação alcoólica. Assim, para não citar mais: “Bem, eu já estava rebentando. Já se estava farto de ver a essa gente que logo vai e volta e espera o efeito [...] Bater uma ou não bater⁹, e o resto deixa-se em inglês, que todo mundo entende. [...] O mau é que te pões a pensar e que te dás raiva continuar pensando. Que é preciso engolir o limão duro com o último gole de gim e

⁹ N. T. O verbo “descapullar” tem o sentido de masturbar-se, mas optamos por uma forma mais coloquial, uma vez que o trecho parece sair da mente do personagem no fragmento transcrito.

açúcar [...] E que se tinha que respirar o cheiro rançoso do cimento e da couve. E há vezes, bom, que dá vontade de sair gritando [...] Pois me dava nojo o sujeito” (p. 10 e 11). Facilmente se notará a marcha errante do *eu*, ao *a gente*, ao *se* impessoal, ao *tu* generalizador e, enfim, ao *tu* individual de primeira pessoa.

Uma associação original e deslocada, palavras em liberdade e montagens pictográficas engenhosas, com desdobramento e outros recursos para comunicar o ritmo do duplo tempo romanesco (o atual e o evocado), dão ao romance uma qualidade que sai dos caminhos trilhados. Inclusive no emprego da segunda pessoa, recurso da moda como estamos vendo, o autor sabe encontrar uma eficácia convincente.

É provável que o recurso da segunda pela primeira pessoa seja conhecido em outras literaturas, mas não me propus uma pesquisa sistemática. Neste momento, só me lembro de um romance recente, de Peter Everett, jovem romancista inglês, o intitulado *The Fetch* (1966), no qual o *you* [você] utiliza-se com idêntica intenção daquelas que vimos. Desde já, e com relação a Butor, a segunda pessoa inglesa possui mais capacidade de sentidos e valores que o *vous*. O autor inglês vale-se dessa possibilidade que está no sistema da língua para dotar sua pessoa de um valor mais universal e, de certo modo, anônimo, na linha do *tu* generalizador da parêmia¹⁰. E também *Under the Volcano*, de Malcolm Lowry, que faz com que o Cônsul se utilize dessa projeção de si mesmo mediante o *you*, em grandes monólogos interiores, que recobrem umas poucas horas de sua vida, que se expande em ondas concêntricas em virtude da associação livre.

Como acredito ter demonstrado, há em todos esses romances, tão próximos no tempo, uma certa semelhança no procedimento e uma nota comum, com tantas variações quanto indivíduos, de ser romances de experiência, para utilizar o cômodo termo da crítica alemã. Butor pode ser considerado como o seu iniciador, sem entrar em mais especificações de influências.

Contudo, como em tantas outras ocasiões, um recurso literário deixa de ter antecedentes na língua e experiência comuns. Todos nos surpreendemos alguma vez dizendo-nos: “Te exibistes!”, “Ganhaste-o”, “És um sonhador”, e, talvez, com o reforço do nome próprio. Estados emotivos de qualquer tipo nos levam a esta abordagem. (Esta não é a origem do

¹⁰ N. T. Maneira de expressão caracterizada pela representação de ideias e/ou pensamentos sob forma figurada; alegoria curta. Expressão em forma de um provérbio; dito. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/paremia/>. Acesso em: 28 dez. 2020.

anagrama com o qual Paul Verlaine se viu como *Pauvre Lelian*? E também situações práticas, sem mais¹¹.

Por isso, em autores que manejam a linguagem coloquial direta não nos será difícil encontrar exemplos de tal uso, ocasional, diferente do mais contínuo que viemos registrando. Assim Camilo José Cela, o renovador do estilo coloquial no romance e na narrativa recentes, em *La Colmena*, “Don Trinidad teve uma primeira juventude turbulenta [...] mas quando morreu seu pai, disse a si mesmo: ‘De agora em diante é preciso ter cuidado; senão, te sujas, Trinidad’, dedicou-se aos negócios e às boas coisas e terminou rico” (cap. I.º). Ou em outra obra, um conto de Ana M.ª Foronda, onde lemos: “Ao entrar nos Armazéns Made, hesitou. Em primeiro lugar, o quê? O terno, os sapatos, a camisa? O terno – disse – E sem extrapolar tuas finanças, hein? (publicado em *ABC*, 26-III-67). Mas não se trata de buscar mais casos dessa natureza.

Não conheço antecedente do uso do *tu* tão sistematicamente como em Butor, mas existem ocasionais, e mesmo com grande intenção. Que me lembre agora, Unamuno escreveu: “Antes de dizer: ‘Eu quero ir ao jardim’, dissesstes talvez: ‘Juanito quer ir ao jardim’, e em momentos solenes dizes: ‘Olha, Juan, não faças isso, não ganhas nada se o fazes’. Estando um dia sozinho, diante do espelho, de noite e em silêncio, pronuncia quieto, para ti somente, teu próprio nome, e é fácil que sejas testemunho de um fenômeno de desdobramento que amedronta e nos mergulha em profundo nominalismo” (*La selección de los Fulánez*, de 1903. *Obras completas*, III, Aguilar). Num de seus *Soliloquios y conversaciones*, naquele que se intitula precisamente “Soliloquio”, o autor desdobra-se reflexivo para uma confrontação de índole moral: “Olha, Miguel, [...]”

No romance ele também segue esta abordagem, num dos escritos que seu editor, Manuel García Blanco, agrupou com acerto sob a rubrica comum de *Relatos novelescos*, e é o intitulado “Artemio, Heautontimoroumenos”¹². Sobre este personagem, no qual conviviam,

¹¹ Outra abordagem curiosa, e não muito diferente, é o de um desdobramento em outro personagem, num heterônimo que leva a projeção de um aspecto da personalidade múltipla do eu. Algo assim ocorre com os personagens de *Memorias inmemoriales*, aos quais Azorín confiou suas mutáveis subjetividades. Juan Ardal, por exemplo, no capítulo LV. O tema se desvia e ganha corpo próprio, e considerável, se nos lembramos de Fernando Pessoa, de Gabriel Celaya, do grande Dom Antonio Machado. Deixemos aqui essa questão.

¹² N. T. Esse vocábulo significa “algoz/carrasco” de si mesmo. Baudelaire empregou-o como título de uma de suas composições, e foi inspirado na comédia *Heauton Timoroumenos*, de Terêncio. No conto de Unamuno, Artemio encontra-se perturbado pelas duas porções que regem as suas ações: um lado bom, angelical, e outro, mal, demoníaco. De acordo com Rita de Cássia Bovo de Loiola (2019, p. 144-145), “Em Baudelaire, [...] a relação desencontrada entre poeta e público parece ser atravessada por outras duas vertentes: a violência contra si próprio e em direção à criação da obra. O “carrasco de si mesmo” é abordado em um conhecido poema do autor, “O Heautontimoroumenos”, parte da seção “Spleen e Ideal”, de *As Flores do Mal*. Baudelaire possivelmente teve acesso ao

segundo o autor, o doutor Jekyll e Mr. Hyde, diz-nos que tinha um eu, “o qual poderíamos considerar o mais externo ou público, o mais cínico [...] No entanto, mais internamente tinha [...] outro eu [...] com a preocupação moral” (*Obras completas*, V, p. 1100). E esses dois eus dialogam a partir de seus respectivos pontos de vista.¹³

Essa dicotomia do indivíduo tem alguma semelhança com a oposição que Jung faz entre “pessoa” e “alma”, embora os pressupostos e os contextos sejam tão estranhos em método e intenção de sentidos. A rigor, o que preocupa Unamuno é seu próprio problema, e assim encerra o “Solilóquio” ao qual antes me referi: “Teu *eu* íntimo e oculto e o público e manifesto, são realmente dois? És algo mais que um escritor?” (*Ensayos*, II, p. 501; Aguilar, 1942). Para Unamuno, o tema é um problema capital; não lhe interessa o artifício, mas a metafísica da pessoa.

Nada tem a ver com o caso que venho examinando, a figura da prosopopeia, tão frequente na lírica, pelo que o poeta dirige-se a seu coração, a sua alma, a seu pensamento: “Coração, nunca foste covarde”, de Unamuno; “Sonhemos, alma, sonhemos”, de Calderón; “Covarde pensamento” e “Novo pensamento meu”, ambos de Lopes (*El peregrino em su patria y El perro del hortelano*). As “barquillas”¹⁴ do mesmo autor, como imagem de sua pessoa, à qual dá o tratamento de tu. Ou o poeta, com seu nome: “Ah, pobre Dámaso, / tu, o mais miserável; tu o último dos seres, / [...] agora que te elevarás ao Pai, / [...] o que lhe dirás [...]? / Eu lhe direi: [...]”¹⁵ Tampouco me interessa o *tu* romanesco pelo qual o autor fala com um de seus personagens de ficção. Assim, Mauriac, em *Thérèse Desqueyroux* e em *Noeud de vipères*, dando ao relato um acento especial de paixão e de vivacidade.

O autor ao dirigir o narrador a um personagem, num arrebatamento de intensa identificação como se de pessoa real se tratasse, já o temos no *Quijote*, e não só no corpo do romance central, mas em alguma história intercalada, como em “El curioso impertinente”. Já se sabe que a narrativa é lida numa venda onde coincidiram tantos personagens, ao final da

termo, que tem o sentido de “algoz de si próprio”, por intermédio de Joseph de Maistre, que o emprega na terceira palestra de *As Noites de São Petesburgo*. No poema, o autor lista uma série de atitudes violentas dirigidas contra o outro e contra si [...].”

¹³ Herrera, em suas *Anotaciones*, trata do “dialogismo”, “que em latim se chama raciocinação, quando alguém disputa consigo mesmo sobre o que deve fazer”. Não traz o desdobramento da segunda pessoa gramatical. Vide a ed. de A. Gallego, p. 512, de *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Granada, 1966.

¹⁴ N. T. Tipo de composição poética criado pelo escritor espanhol Lope de Vega (1562-1635). Emprega-se a palavra “barquilla” para designar os “romancillos” de *La Dorotea* (LY, 2011, p. 92). Um “romancillo” ou romance breve é uma composição poética similar ao romance (composição poética espanhola formada por versos octassílabos), mas com versos de menos de oito sílabas (geralmente, sete, seis ou até cinco).

¹⁵ Núm. 9 de *Españaña*, León. Depois, em *Hijos de la ira*, Madrid, 1944, p.149.

primeira parte. Pois bem, quando o obcecado marido pôs em movimento a prova que lhe vai ser fatal, passamos de uma narração impessoal, referida às terceiras pessoas da fábula, ao imperioso: “Desditoso e mal-avisado de ti, Anselmo! Que é que fazes? Que é que traças? Que é que ordenas? Cuida que obras contra ti mesmo, traçando tua desonra e ordenando tua perdição. Boa é tua esposa Camila [...]” Para logo retomar o fio que havia deixado: “Lá se foi no dia seguinte Anselmo para a aldeia [...]” (cap. XXXIII, l.^a).¹⁶

Indo agora para outro mundo romanesco, o *Guzmán de Alfarache* vai-nos deparar com umas curiosas técnicas no uso das pessoas da narração. Como sabemos, o ponto de vista geral está articulado em uma história; quero dizer na narração que o pícaro, como suposto autor, faz em primeira pessoa. E já, desde o começo do *Lazarillo*: “Antes de mais nada, saiba Vossa Mercê [...]”, que será a fórmula invariável no romance picaresco. Aparece assim uma segunda pessoa fictícia, um destinatário que Alemán e seus seguidores não irão esquecer: “O desejo que eu tinha, curioso leitor, de te contar a minha vida [...]”, início da primeira parte; ou o da segunda: “Comeste e repousaste na taberna, levanta-te, amigo [...]”. Até o final: “A [vida] que depois gastei, [...] verás na terceira e última parte, [...]”. Este jogo aparece com descontinuidade irregular, e às vezes se confunde com outra segunda pessoa, não a do leitor, mas um *tu* generalizador e parentético, como nos casos ou exemplos morais. Nas reflexões que a respeito de sua primeira e malfadada aventura na taberna vem se referindo, lembra o lugar de Jó: “A vida do homem é milícia na terra [...]; tudo é fingido e vão.” E passa logo ao estilo direto: “Queres ver? Pois ouve” (cap. VII, l.^a, L, l.^o). Segue com um conto mitológico, de aplicação ao seu caso, e prossegue em sua admoestação: “Quer ver? Repara [...]”.¹⁷ E continua dialogando com esse *tu*, que pode ser o leitor e que é também o mesmo pícaro, extraindo lições a sua custa e para seu proveito.

Nesses casos, e são muitos, creio que estamos diante do *tu* generalizador próprio da advertência moral, como aquele que aparece nos mandamentos: “Não matarás”; ou o tão normal nos enunciados dos ditados populares: “Cria corvos, e eles te arrancarão os olhos”.¹⁸ O pícaro se

¹⁶ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeiro Livro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 470-471.

¹⁷ ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Tradução de António Pescada. Porto: Campo das Letras, 2008, p. 27, 315, 651, 82, 84.

¹⁸ É comum em outras línguas o uso da segunda pessoa com sentido impessoal, generalizante. Assim, em latim, *crederis* pode significar “acreditar-se-ia”, ou, *memoria minuitur, nisi eam exerceas* [a memória diminui a não ser que a exercites]; em grego, λες, “diz-se”; πᾶς, “vai-se”; em francês, *On ne peut se promener sans que quelqu'un vous aborde* [Não se pode passear sem que alguém vos aborde], etc. Veja-se Émile Benveniste, “Estrutura das relações

presta a servir de exemplo quando não são outros *tus* os que sofrem o exemplo: “Oh, epicúreo, desbaratado, pródigo, que loucamente dizes comer tantos milhares de ducados de renda! Diz que os tens e que não os comes” (p. 131).¹⁹ Ou em: “Pois como, [...] senhora formosa! (p. 555) Anda, vai, louca, que não pensava em ti aquele que as fez [as estrofes] e, se tas fez, mentiu para te enganar [...] (p. 558) Irmã, são esses caminhos do inferno. [...] (p. 561). E conclui: “Fique-se isto aqui como fim do sermão [...]” (p. 563).

Outro destino e alcance tem o *tu* reflexivo, utilizado nos solilóquios do pícaro, quando ele enfrenta a si mesmo no balanço e consideração de sua vida. Depois de tratar com o “mestre alfaiate de calças” (p. 148) que o viu ler umas “coplas velhas”, prossegue: “Ficou assim este negócio, e eu fazendo um longo solilóquio que fui seguindo durante um bom bocado desta maneira: “Aqui verás, Guzmán, o que é honra, [...]” (p. 148-149), com a conhecida postura desiludida da vaidade de honra e ambições. Mas ainda nesse solilóquio, anunciado como tal, o autor não mantém a linha reflexiva pura, mas o entrelaça com a advertência: “Oh, tu, duas, três e quatro vezes ditoso, que de manhã te levantas às horas que queres, descuidado de servir nem ser servido! [...]” (p. 151), versão pícaro do *Beatus ille* [bem aventurado], em que o *tu* é tão geral quanto o *ille* [ele]. Mas mais ajustado ao modo reflexo, e com mais atenção a uma situação específica, é o trecho em que se passa da narração (“Já com as desventuras ia começando a ver a luz [...] (p. 638) ao solilóquio: “[...] e uma noite disse para mim mesmo: “Vês aqui, Guzmán, o cume do monte das misérias onde te fez subir a tua torpe sensualidade? Já estás no cimo [...] Acaba de uma vez deste sonho. Volta-te e olha” [...] Neste discurso e noutros que nasceram dele, passei grande parte da noite” (p. 638-639) (cap. VIII, 2.^a, L. III).

De todas as maneiras, nem sempre está patente o destinatário que designa a segunda pessoa, pois Alemán não delimita com nitidez, nem o pretende provavelmente, a reflexão e a doutrinação geral. Isso está na mesma fatura habitual, e supõe que o autor quer dar validade exemplar o mais amplo possível às considerações do pícaro sobre seus casos morais. Creio que o *tu* pregador é o mais frequente, se bem que em alguns momentos o autor aproxima-se ao que modernamente se chamou de “monólogo interior”. De qualquer maneira, não esqueçamos que sempre se trata de uma análise moral e de uma exemplificação ou de uma intenção persuasiva,

de pessoa no verbo”, incluído em *Problèmes de Linguistique Générale*, Gallimard, Paris, 1966 [BENEVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1978, p. 254-255]. Vide, também, Klaus Heger, *Personale deixis und Grammaticale Person*, ZRPH, 1965, p. 81.

¹⁹ A numeração das páginas refere-se à edição referenciada na nota 16.

ao invés de outra coisa. Por isso, parece-me exagerada a interpretação de Tomás Navarro ao estudar a *Ortografía castellana* (ed. José Rojas, prólogo de T. N. T. do Colegio de México, 1956). Não vejo que se utilize nesta obra o monólogo interior ainda mais do que no *Guzmán*, como pretende o sábio filólogo. Veja-se p. XXXII e XXXIII, *op. cit.*)

(Um adendo: Ao empregar o termo “monólogo interior”, temo que haja um anacronismo, não só estilístico, mas cultural. Tal expressão nasce em meados do século passado (Dumas pai, por volta de 1845, e Gautier, em 1857, em *Jettatura*), e só fez sentido mais tarde, como pode ser visto no romance de Dujardin a Joyce, Svevo, Virginia Woolf e Faulkner como mais destacados. (Veja-se, por exemplo, entre a substanciosa bibliografia, Robert Humphrey: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, 1954 [*O fluxo da consciência* (Um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros), 1976]. Uma nova psicologia, posterior e contemporânea a Charcot e Freud, veio facilitar tal técnica de exploração, bem entendido que não se deve confundir o monólogo interior e o “fluxo da consciência”, segundo a feliz denominação de William James, embora estejam muito próximos.)

Mas voltando a Mateo Alemán, o que teve presente, mais que outras coisas, nos solilóquios – nos de seu herói picaresco – não foi outro que o hábito mental do exame da consciência (acaso um eco ignaciano?) ou uma fórmula empregada por oradores sagrados e moralistas no uso de pregação do *tu*. Já se disse que a picaresca é, em determinados momentos, um sermão ao contrário, e até se especulou sobre sua origem sacra. Mateo Alemán nos disse no texto antes citado, “Basta de sermão”. Na literatura piedosa é fácil encontrar esse modo de reflexão de uma consciência moral que julga seus próprios atos e se exorta a praticar o bem. É suficiente para todas esta citação de Santo Agostinho em suas apaixonadas *Confissões*, onde em momento de maior tensão, deixa o *ego* para se desdobrar com uma prosopopeia: “Mas ouça tu [...] Não sejas vã, ó minha alma [...] Se os corpos te agradam, louve a Deus por meio deles [...] para que tu não [o] desagrades, naquilo que agrada a ti”²⁰ (caps. XI e XII, L, IV). Mas fomos levados até algo muito longínquo de nosso ponto de partida.

Das distintas formas de utilizar o *tu* referido à primeira pessoa que estivemos expondo, duas nos aparecem como típicas e diferentes. Uma é a meramente reflexiva, pelo desdobramento do *eu*, e não importa quais sejam os fins nem as circunstâncias em que isso se produza. Outra, a mais moderna e intencional, é a que a partir do *tu* aspira a captar “como a

²⁰ N. T. Tradução realizada pelo professor Márcio Amieiro Nunes, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, UEMS, campus de Campo Grande-MS, a quem muito agradeço.

linguagem poderia ter chegado até a escrita, em quem momento a escrita pôde recuperá-la” (Butor: *Repertoire*, II, p. 65). Este esquecimento, o de não atentar tal passo ou a observação de tal passo, é, nos grandes artistas do monólogo interior – prossegue o romancista francês –, um grave inconveniente a “camuflar um problema ainda mais grave, aquele da linguagem em si mesma” (*ibid.*).

Em relação aos nossos romancistas, espanhóis e hispano-americanos, menos preocupados, pelo que parece, com esse aspecto da problemática literária, o *tu* lhes serviu para mostrar não como se acede ao nível da linguagem, mas para expor diferentes graus de objetivação do *eu* e da consciência refletida, ou de distanciamento na experiência vivida. Outro caso, do qual não tratei, seria o alucinatório, pelo qual o sujeito perde sua própria identidade e nem sequer se utiliza do *tu*. Tal é, como exemplo ilustre, o caso de Rimbaud e seu “Je est un autre” [Eu é um outro], da *Lettre du voyant*, publicada pela primeira vez na NRF (outubro de 1912). Atitude que não parece estranha à de Novalis quando escreve “ninguém se conhece se não é algo mais que ele mesmo, e se ao mesmo tempo não é outro”, experiência que compartilharam os místicos e não poucos dos contemporâneos de Novalis. Friedrich Schlegel deixou dito que “o *eu* não pode sentir plenamente sua unidade senão dando resposta a seu *tu*”. (Veja-se “Bettina ou le réalisme poétique”, em *Le romantisme allemand*, dir. por Albert Béguin. Paris, 1966.)

Muito menos claro está o que cada um dos escritores pensa sobre a constituição do *eu*, ontológica ou fenomenologicamente, e, sem dúvida, partem de alguma concepção, seja mais ou menos lúcida e consciente, da estrutura e operações do sujeito no momento em que se observa. Antes me referi, de passagem, a Jung, que seguramente não era conhecido por Unamuno, digo quando escreve o que antes foi citado. Creio que a análise de *persona*, de *animus* e *anima*,²¹ que lemos em *Dialectique du moi et de l'inconscient* (Gallimard, 1964), fornece-nos uma abordagem analítica útil para explicar o desdobramento do *eu* ao *tu*. Como, a partir de um ponto de vista existencial e fenomênico, Ludwig Klages dá-nos outra pista: “Quando penso, sinto ‘eu’;

²¹ N. T. “A palavra “persona” é derivada do verbo “personare”, ou “soar através de”. No teatro grego era o nome da máscara que os atores usavam para lhes dar a aparência que o papel exigia, assim como amplificar sua voz para que fosse ouvida pelos espectadores. Na Psicologia Analítica, a “persona” indica um aspecto da personalidade, mais exatamente a imagem que o indivíduo mostra externamente, a forma como deseja ser visto, em sua relação com o mundo, ou relativamente ao status social que deseja que lhe seja atribuído. *Anima* e *animus*, derivados do termo latino *Anima* (Alma), referem-se à imagem da alma de um indivíduo, respectivamente masculina ou feminina.” Informações extraídas do seguinte site: <http://www.psicologiasandplay.com.br/psicologia-analitica/>. Acesso em: 30 dez. 2020.

não há desdobramento. O conteúdo do *eu* não é outra coisa que o sentimento da existência. Mas quando escrevo, a rigor, já não posso escrever a mim mesmo senão a partir de um tu. Por outro lado, no fenômeno da consciência há um triplo passo, ao apreender o eu as coisas, posto que as coisas, ao se tornarem conteúdo da consciência, supõem dois *eus*, um passado e outro presente, toda vez que entre a apreensão da coisa e a consciência dessa apreensão existe um lapso.²² Cabe atribuir a algum destes escritores, ou a alguns, uma fundamentação teórica assim?²³ Até que ponto não é mais que uma “novidade”, estimulada por aquele já esquecido princípio do cansaço da forma? Por enquanto, não vejo motivos claros para responder seguramente a essas perguntas, nem tampouco saberia dizer com certeza até que ponto este enfoque a partir do *tu* foi um acerto e quais hão de ser seus resultados no futuro. Suspeito que essa técnica há de ser bastante efêmera.

Enfim, limitei-me a colocar juntos uns fatos e umas ideias. Não há necessidade de supor que nossos romancistas tenham lido Jung ou Klages, por exemplo, pois sua presença no âmbito cultural de nosso tempo vai mais além do conhecimento e trato direto. Aí ficam os fatos; esperemos que de sua discussão nasça a teoria.

Referências²⁴

ALEMÁN, M. *Guzmán de Alfarache*. Tradução de António Pescada. Porto: Campo das Letras, 2008.

BOTOSO, A. Variações do foco narrativo em *El mundo alucinante*. *InterteXto*, v. 5, n. 1, 2012, p. 1-15. Disponível em: <http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/213/256>. Acesso em: 30 dez. 2020.

²² Veja-se seu livro *L'Anima e lo Spirito* (Bompiani, Milão, 1940), e mais especialmente o capítulo “La natura dela coscienza” [A natureza da consciência].

²³ Entre os precedentes do sentido do desdobramento da personalidade do escritor, embora inumeráveis, tenho o prazer de trazer um que me parece muito curioso, e que encontrei num livro de meu antigo, e atual, mestre Américo Castro. Em seu *Cervantes y los casticismos españoles* (Alfaguara, 1966), aduz uma passagem da freira irmã Teresa de Cartagena, que procede de sua *Arboleda de enfermos*. A freira era surda, e pensativa, como vamos ver: “Mais sozinha me vereis em companhia de muitos do que quando sozinha me isolo em meu aposento. A causa é esta: quando estou sozinha acompanhada de mim mesma e deste pobre senso que tenho; mas quando em companhia de outros me vejo, eu não estou desamparada de todo, porque nem gozo da companhia ou fala daqueles, nem de mim mesma posso usufruir; foge de mim o sentido, porque está ocupado em sentir a pena desigual que sinto; afasta-se a razão com o muito razoável tormento que a aflige”. (Tomo o trecho de Serrano y Sanz: *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, 1913, I, p. 220).

²⁴ N. T. Advirto o leitor de que essas referências não constam no texto original e foram utilizadas por mim, para aclarar alguns termos ou trechos que poderiam ficar obscuros na tradução.

BUTOR, M. *A Modificação*. Tradução de Oscar Mendes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.

CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeiro Livro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2002.

LY, Nadyne. De leños, barcos y barquillas: la invención de Lope. Compostella aurea. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro* (Santiago de Compostela 7-11 de julio de 2008). Tomo I: Plenarias. Poesía. Cursos e Congresos nº 197. Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. 2011, p. 91-113. Disponível em: https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/10514/pg_092-115_cc197a.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 28 dez. 2020.

LOIOLA, R. de C. B. de. A relação hostil entre poeta e público – uma leitura de "O Cão e o Frasco", de Charles Baudelaire. *Alea*, vol. 21, n. 2, 2019, p.142-157. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/alea/v21n2/1807-0299-alea-21-02-142.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2020.

TENFEN, M. Uma crítica ao Nouveau Roman. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau, v. 1, n. 1, p. 86 - 106, jan./abr. 2007. Disponível em: <https://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/171/143>. Acesso em: 04 fev. 2021.