



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Vinício Lima Berbat

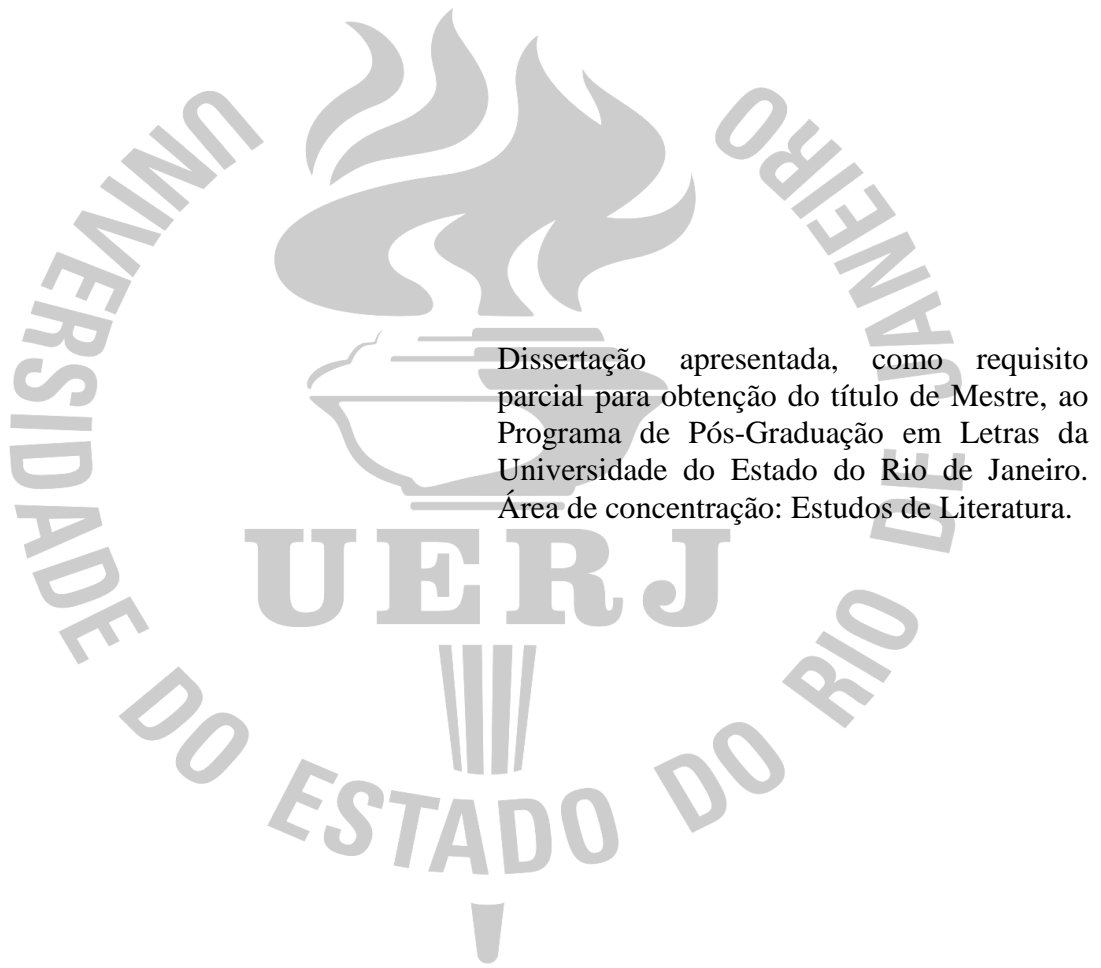
**Da tipologia à imagologia:
personagem e ponto de vista em E.M. Forster**

Rio de Janeiro

2021

Vinício Lima Berbat

**Da tipologia à imagologia:
personagem e ponto de vista em E.M. Forster**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

F733 Berbat, Vinício Lima.
Da tipologia à imagologia: personagem e ponto de vista em E. M. Forster / Vinicio Lima Berbat. – 2021.
98 f.

Orientador: Nabil Araújo de Souza.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Forster, E.M. (Edward Morgan), 1879-1870 – Crítica e interpretação Teses. 2. Forster, E.M. (Edward Morgan), 1879-1870. Uma passagem para a Índia – Teses. 3. Personagens literários – Teses. 4. Ponto de vista (Literatura) – Teses. I. Araújo, Nabil (Nabil Araújo de Souza). II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 820-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Vinício Lima Berbat

**Da tipologia à imagologia:
personagem e ponto de vista em E.M. Forster**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 17 de dezembro de 2021.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza (Orientador)

Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho

Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral

Universidade Federal de Minas Gerais

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à memória do meu pai.

AGRADECIMENTOS

Ao Nabil, meu orientador e amigo, uma pessoa que tanto me inspira enquanto professor e acadêmico, desde o primeiro semestre de graduação, sete anos atrás, até hoje.

Aos professores Davi Pinho e Sérgio Alcides, pela atenção ao meu trabalho e pelos comentários enriquecedores desde a banca de qualificação.

Às minhas amigas e amigos, pelo maravilhoso tempo de convivência ao longo de vários anos. A Michelle e Philip, meus amigos de longa data; a Hélien, Caroline Maia e Caroline Oliveira, minhas amigas do Colégio Pedro II; a Bárbara e Roberta, minhas grandes amigas, dentre tantas, nesses anos tão ricos na UERJ.

A minha família, pela união e apoio de sempre. A minhas primas, Isabela e Gabriela, pelo amparo fraterno; a minhas tias queridas, Ligia, Soraia e Marcia, sempre generosas e presentes; aos meus avós, Graça e Luiz, por todo amor e acolhimento; à minha avó Isabel, minha segunda mãe, pelo carinho e amor profundos; ao meu avô Lima, que já não se encontra mais entre nós, pelo bom humor contagiante em vida; a minha mãe, Marcia, pelo grande exemplo que sempre foi e pelo suporte verdadeiramente incondicional a todas as minhas escolhas.

Por fim, a meu pai, Marcio, a quem eu tanto devo, que me viu ingressar no mestrado, mas não está mais aqui para me ver concluí-lo. Um grande acadêmico, cuja ética profissional eu me esforço para igualar, meu pai me ajudou a fazer escolhas cruciais, me proporcionou experiências de vida inesquecíveis e sempre esteve ao meu lado.

Only connect...

E. M. Forster

RESUMO

BERBAT, Vinício Lima. *Da tipologia à imagologia: personagem e ponto de vista em E.M. Forster*. 2021. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Em *Aspectos do romance* (1927), E. M. Forster discorre a respeito do que ele considera como as partes essenciais de um romance. No capítulo sobre personagens, o autor aborda uma questão já muito discutida à época: a do ponto de vista narrativo. Enquanto romancista e crítico, no entanto, Forster não considera a questão como central para os estudos narrativos, no lugar dedicando a maior parte do capítulo à distinção entre *personagens planas* e *redondas*. Para o autor, discussões sobre ponto de vista seriam um preciosismo mais importante para os críticos do que para os leitores ou para o romancista, cuja preocupação maior seria fazer a obra “tocar” o leitor. Aos longo dos anos, a obra crítica de Forster se destacou justamente pela distinção entre tipos de personagens delineada por ele, mas, de lá para cá, enquanto críticos como Antonio Candido, por exemplo, se apoiaram em sua tipologia, outros se opuseram ao rechaço de Forster ao ponto de vista. Sobre uma de suas obras mais aclamadas, o romance *Uma passagem para a Índia* (1924), seria possível afirmar que seu sucesso se deve apenas a um bom mix de personagens (planas e redondas) e a uma trama que “toca” o leitor? Por trás da construção das personagens principais não haveria uma perspectiva enunciativa que guiaria o leitor e interferiria na caracterização tanto dos protagonistas quanto das personagens secundárias? Uma voz, um narrador, com sua perspectiva enunciativa, não traria para a descrição das personagens e para a organização do enredo como um todo gostos, opiniões e visões de mundo perceptíveis na própria linguagem? Esta pesquisa buscou responder justamente a essas e outras perguntas, colocando partes da obra ficcional de Forster em diálogo cerrado com sua visão crítica, com o intuito de identificar marcas linguísticas que evidenciam uma voz e seu ponto de vista no romance supracitado. Para tal, foram usadas como aporte teórico-metodológico teorias como a do *dialogismo* e a noção de *heterodiscurso* de Mikhail Bakhtin, estudos de Daniel-Henri Pageaux sobre *imagologia* e *imaginário*, a abordagem enunciativa do ponto de vista (*PDV*) de Alain Rabatel e a visão de Dominique Maingueneau sobre posicionamento discursivo e formação de *ethos* narrativo. Essas obras serviram para mapear o romance de Forster, destacando evidências linguísticas de um ponto de vista que nortearia a construção de suas personagens e enredo e sem o qual a obra não seria reconhecida como é hoje.

Palavras-chave: Personagem. Ponto de vista. Imagem. E. M. Forster.

ABSTRACT

BERBAT, Vinício Lima. *From typology to imagology: character and point of view in the works of E. M. Forster*. 2021. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

In *Aspects of the Novel* (1927) E. M. Forster dwells upon what he considers to be the essential parts of a novel. In the chapter about characters he tackles an already highly discussed topic at the time: that of narrative point of view. As a novelist and critic however, Forster does not deem it a key topic in narrative studies, dedicating most of the chapter to distinct *flat* from *round characters*. According to him, debates about narrative point of view would be a caprice, more important to the critics than to readers or to the novelist, whose main concern would be to “bounce” the reader. Throughout the years, Forster’s critical work stood out especially due to his distinction between the two character types, but, since then, while critics such as Antonio Candido, for instance, leant on his typology, others opposed his distaste for narrative point of view. Concerning one of his most acclaimed works, the novel *A Passage to India* (1924), would it be possible to argue that it owes its success exclusively to a good mix of (flat and round) characters and a plot that “bounces” the reader? Behind the construction of the main characters wouldn’t there be an enunciative perspective guiding the reader and interfering in both the protagonists’ and the secondary characters’ characterisation? Wouldn’t a voice, a narrator, with its enunciative perspective, describe characters, the plot and organise it as a whole according to its own tastes, opinions and worldview, all perceivable in language itself? This research sought to answer exactly these and other questions, putting side to side parts of Forster’s fictional work and his critical stances, with the purpose of identifying linguistic marks that highlight a voice and its point of view in the aforementioned novel. For such, were used as theoretic and methodological support Mikhail Bakhtin’s *dialogism* and the notion of *heteroglossia*, Daniel-Henri Pageaux’s studies on *imagology* and *imaginary*, Alain Rabatel’s enunciative approach of point of view (*PDV*, in Portuguese), and also Dominique Maingueneau’s view on discursive stance and the formation of narrative *ethos*. These works helped in the mapping of Forster’s novel, emphasizing linguistic evidence of a point of view that would lead the building of its characters and the plot and without which the novel wouldn’t be recognised as it is today.

Keywords: Character. Point of view. Image. E. M. Forster.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 1 DOS ASPECTOS DO ROMANCE | 12 |
| 1.1 Personagens planas e redondas: difusão | 12 |
| 1.2 Os Aspectos do romance: uma visão global | 18 |
| 1.3 A tipologia de personagens | 24 |
| 1.4 O aristotelismo de Forster | 29 |
| 1.5 O debate partindo de Lubbock | 33 |
| 1.6 Por uma análise enunciativa do romance | 37 |
| 1.7 A virada bakhtiniana | 39 |
| 1.8 Oswald Ducrot: sobre quem fala versus quem vê | 43 |
| 1.9 Alain Rabatel e o <i>Homo Narrans</i> | 44 |
| 1.10 Daniel-Henri Pageaux: imagens do Eu e do Outro | 46 |
| 1.11 O <i>ethos</i> em Dominique Maingueneau | 47 |
| 2 DE UMA PASSAGEM PARA A ÍNDIA | 51 |
| 2.1 Considerações iniciais | 51 |
| 2.2 Da primeira parte: apresentação de cenografia e personagens | 53 |
| 2.3 O fim da primeira parte e o crescimento de tensões | 67 |
| 2.4 Da segunda parte: cavernas, mistério e um crime | 76 |
| 2.5 Consequências pessoais e geopolíticas | 84 |
| 2.6 Da terceira parte: a implosão de um império e a necessidade de pontes | 90 |
| CONCLUSÃO..... | 93 |
| REFERÊNCIAS..... | 97 |

INTRODUÇÃO

Hoje em dia célebre e corrente, a tipologia de personagens planos e redondos parece ter alcançado tamanha difusão que, por vezes, é muito comum esquecermos suas origens: a obra *Aspectos do romance*, de Edward Morgan Forster. Talvez para não especialistas a obra crítica realmente não desperte o mesmo interesse que seus romances aclamados e redescobertos pelo grande público nas últimas décadas, em grande parte graças às famosas adaptações para o cinema. Romances como *Howards end* (1910), *Maurice* (1971) [1913-1914] e *Uma passagem para a Índia* são hoje considerados clássicos por diversos motivos, bem avaliados por público e crítica. O terceiro, o mais célebre do autor desde a sua publicação, aborda a relação entre diferentes personagens ingleses e indianos e também pontos de tensão e discussão que se suscitam no contexto da ocupação imperialista dos ingleses na Índia. O ponto crítico para esta pesquisa, no entanto, reside precisamente na relação entre a obra crítica de Forster e seus aclamados romances. Apesar de amplamente conhecida e mesmo muito útil, a tipologia de personagens de Forster é acompanhada por um rechaço a uma grande questão de análise e discussão por parte dos estudos narrativos: o ponto de vista. Em suas colocações sobre personagens, Forster minimiza a importância do trabalho com o ponto de vista narrativo na construção de um romance, apesar de estar falando em meio a um aumento do interesse e do debate sobre essa questão e de trabalhos com o ponto de vista em alguns dos mais importantes romances modernistas. Além disso, essa mesma questão do ponto de vista vem sendo repensada desde então à luz de debates pós-estruturalistas sobre heterogeneidade discursiva, dialogismo e polifonia, sobretudo a partir dos trabalhos seminais de Mikhail Bakhtin. Assim, o presente trabalho parte para uma análise das posições de Forster sobre personagem e ponto de vista colocando-as em contraste com seu maior romance, sob uma perspectiva teórica enunciativa que possibilita uma melhor compreensão da construção de personagens forsterianos e como o autor trabalha com ponto de vista em sua obra ficcional.

Partindo, então, dos *Aspectos do romance*, voltaremos nossa atenção para uma análise minuciosa da teoria de personagens forsteriana contida nesta, bem como suas implicações e os debates em que a mesma se insere. Em 1927, E. M. Forster já é considerado por boa parte da crítica e público como um grande romancista. Vinte e seis anos depois de formado, o já aclamado Forster, então, ministra uma série de palestras sobre o gênero romanesco na também prestigiada Universidade de Cambridge, onde ele estudara nos anos finais do século XIX, terminando na virada para o século XX. Essa série de palestras foi compilada e

publicada na obra que hoje conhecemos como *Aspectos do romance*. Dentre os vários capítulos dedicados, cada um, ao enredo, à história, ao ritmo, etc, Forster dedica dois (cada capítulo como uma palestra apresentada a cada semana) tecer suas ideias sobre as personagens. Logo de início, percebe-se um ponto contrastante entre as visões de Forster e terminologias de análise mais contemporâneas: os capítulos sobre personagens são intitulados “Pessoas”. Forster compara frequentemente, nos dois capítulos, a criação de personagens com a constituição física e psicossociológica de pessoas reais e sua apreensão por parte de outras pessoas reais. Em outros momentos e capítulos da mesma obra, Forster também estabelece um diálogo com a obra de Aristóteles, bem como de outros pensadores, mas, em relação à teoria clássica do pensador helênico, ele busca sobretudo se demarcar. Apesar desse movimento retórico de afastamento em relação à obra de Aristóteles, Forster acaba revelando muita afinidade com sua teoria e, ao menosprezar o debate sobre ponto de vista narrativo, tendo o crítico Percy Lubbock como seu principal interlocutor, acaba deixando ainda mais claros os pontos de contato com a visão aristotélica.

Seguindo essas considerações, abordaremos e detalharemos incursões de alguns teóricos no debate sobre ponto de vista narrativo, autores esses que, ao contrário de Forster, tratam essa questão de maneira central. Após a virada promovida por Bakhtin, e a popularização de seus textos nos círculos acadêmicos e intelectuais a partir dos anos 1960, diversos outros pensadores retornaram a uma abordagem textual mais cerrada, porém sem nenhuma pretensão de desistoricização ou formalismo. Ao trazer para o debate conceitos como de *dialogismo* e *heterodiscurso*, Bakhtin coloca em primeiro plano a necessidade de se pensar o texto tendo em vista não apenas um único sujeito, e sua voz apenas, como o autorizado no discurso e pelo discurso, mas a existência de uma pluralidade de vozes que se manifestam, mais ou menos, de acordo com os fins estilísticos pretendidos. Além disso, ao questionar a visão do texto como entidade una e indivisível, Bakhtin chama atenção para os pontos de contato e os diversos outros discursos que podem atravessar e compor um texto. Assim, a partir de Bakhtin, nos viramos para a obra de autores que beberam de sua fonte e que servirão de suporte para um caminho alternativo, através dos meandros sobre ponto de vista narrativo, ao de Forster. A partir de Bakhtin, podemos pensar em como o *ethos* discursivo de um narrador pode impregnar uma visão global de um romance, a partir das contribuições de Dominique Maingueneau; ou em como personagens, enquanto *imagens literárias*, são construções de um “Eu” enunciativo em oposição a um “Outro”, de quem acaba se demarcando, como coloca Daniel-Henri Pageaux; ou em como o sujeito que narra, ainda que opere múltiplas vozes e pontos de vista (*PDV*), ainda assim é o responsável por toda essa

operação, de quem podemos cobrar responsabilidade enunciativa, ao invés de relativizar a existência de múltiplas vozes num romance como múltiplos sujeitos, e, a obra, como uma colagem de pontos de vista sobre os quais não haveria um domínio, como defende Alain Rabatel.

Ao reabilitar uma defesa do ponto de vista, abrimos caminho para um segundo momento, em que colocaremos em prática a leitura aqui defendida, assim como Forster o faz também, a partir de sua leitura, usando diversos romances. No entanto, uma vez que Forster era também romancista e que seu romance mais aclamado apresenta características muito interessantes para exemplificar a leitura proposta, a opção por um aprofundamento numa única obra, e precisamente do autor cuja visão crítica é esmiuçada na primeira parte desta pesquisa, mostra-se um movimento muito atraente, ainda que provocativo. Em *Uma passagem para a Índia*, somos levados a uma cidade fictícia na Índia, cenário da visita de duas mulheres inglesas, a sra. Moore e Adela Quested, para esta oficialize seu noivado com o filho da primeira, Ronny Heaslop. Lá, elas conhecem e ficam amigas de um médico indiano, o dr. Aziz, que as chama para uma visita guiada às cavernas de Marabar, uma conhecida atração natural da localidade. Nas cavernas, um acontecimento suspeito leva à acusação de um crime e ao acirramento de tensões entre os ingleses que governam a região e o povo indiano subjugado. Entender tal obra e, principalmente, a construção de suas personagens e dos acontecimentos que culminam na visita às cavernas, é um processo que muito tem a ganhar com uma leitura que busca entender posicionamentos, escolhas e como são trabalhadas as diferentes vozes e os diferentes pontos de vista presentes no romance, como detalharemos.

1 DOS ASPECTOS DO ROMANCE

1.1 Personagens planas e redondas: difusão

Começemos, assim, daquele que é o ponto de partida desta pesquisa: os *Aspectos do romance* de Forster. Uma obra muito conhecida e muito difundida nos meios literários, sobretudo de língua inglesa, a compilação das palestras de Forster em Cambridge alimentou discussões principalmente por sua contribuição aos estudos de personagem, com a aqui já anunciada tipologia de *personagens planas e redondas*. Antes de partir para uma análise do compilado de palestras como um todo e, acima de tudo, da famosa tipologia, precisamos entender como esta se tornou tão difundida, a ponto de ser considerada uma espécie de senso comum literário, para melhor compreender sua relevância dentro dos estudos literários. Um aluno de Letras, nesse sentido, que recorra a algum dicionário de narratologia hoje em dia corre o risco de esbarrar na tipologia de Forster, tamanho alcance e repercussão dela até hoje. Dois dos mais renomados dicionários narratológicos em língua portuguesa citam Forster em alguns de seus verbetes, principalmente aqueles sobre personagens.

A disseminação da tipologia em língua portuguesa foi tanta que há entradas no *Dicionário de Estudos Narrativos*, de autoria do professor português Carlos Reis, especificamente para os termos “personagem plana” e “personagem redonda”. O professor Carlos Reis é um dos maiores nomes do mundo acadêmico em língua portuguesa que está revitalizando os estudos de personagem e, nesta obra, o autor destaca a tipologia e as próprias palavras de Forster e recorrem a citações dos *Aspectos do romance*. Essas duas entradas no *Dicionário* revelam que a tipologia de Forster se firmou como uma importante ferramenta de análise em estudos narratológicos desde então e, apesar de sua ampla disseminação, é vital retrazar as origens de sua criação na obra de Forster e, sobretudo, o contexto de um debate em que Forster e sua tipologia triunfaram, apoiados em uma noção de literatura de fundo aristotélico.

Na primeira entrada, sobre personagem plana, o *Dicionário* de Carlos Reis já abre dando crédito a Forster e citando-o diretamente: “de acordo com E. M. Forster, a personagem plana é construída ‘em torno de uma única ideia ou qualidade: quando [nela] existe mais de um fator, atinge-se o início da curva que leva à personagem redonda’” (REIS, 2018, p. 401). Assim como em Forster, portanto, pela própria reprodução da tipologia na divisão em dois

verbetes, há um contraste, uma oposição firmada entre os dois tipos de personagem como forma de fundamentação conceitual: uma é isso porque não tem aquela característica da outra. A referência ao *tipo* das comédias clássicas também advém de Forster, bem como a ideia de que ambas são importantes para uma narrativa e uma mesma personagem pode oscilar entre plana e redonda:

Diferentemente da *personagem redonda* (v.), a personagem plana é estática: uma vez caracterizada, ela reincide, por vezes com efeitos cômicos, nos mesmos gestos e comportamentos, enuncia discursos previsíveis e repete tiques verbais de um modo geral suscetíveis de serem entendidos como marcas da sua identidade. Por isso, a personagem plana é facilmente reconhecida e lembrada; por isso também, ela propende a identificar-se com o *tipo* (v.) e com a sua representatividade social: veja-se o caso do farmacêutico Homais, em *Madame Bovary* (1857), ou de Luísa, n' *O primo Basílio* (1878), como “burguesinha da Baixa”. Nota-se ainda que, numa história, não se verifica forçosamente uma distinção rígida entre as duas categorias em causa, observando-se, por vezes, que certas figuras oscilam entre a condição de personagem plana e a de personagem redonda. (REIS, 2018, p. 401)

Nota-se, assim como nos *Aspectos do romance*, um movimento de ilustrar as categorias da tipologia com exemplos literários mais concretos, que, no caso de Forster, advém principalmente de obras canônicas de literatura europeia (principalmente obras de autores britânicos, franceses, italianos e alemães), mas, nos dicionários aqui escolhidos, há também uma atenção em trazer exemplos mais próximos, de literatura de língua portuguesa, seja de fato portuguesa, como no trecho acima, num dicionário português, ou brasileira, como veremos adiante.

Na segunda entrada, sobre personagens redondas, mais uma vez tributada nominalmente a Forster, há um desenvolvimento com palavras próprias a partir das palavras de Forster, ainda assim destacando a ausência de uma característica única que domina a personalidade de uma personagem redonda, marcando justamente a oposição com as personagens planas:

De acordo com a descrição de E. M. Forster, a *personagem redonda* é uma figura com a complexidade e com o relevo de uma personalidade bem vincada. Trata-se de uma entidade cujo destaque se conjuga com uma certa singularidade, por vezes associada a procedimentos de *caracterização* (v.) elaborados. (REIS, 2018, p. 402)

Em seguida, o verbete continua mais diretamente a partir das palavras do próprio Forster, a fim de marcar algo que decorre dessa falta de uma única característica central das personagens redondas mencionada acima, e que portanto, novamente, as difere das personagens planas: uma falta de previsibilidade, uma complexidade dessas personagens. Assim segue o verbete, citando Forster e se escorando agora exclusivamente em exemplos literários dele:

A imprevisibilidade evidenciada que é própria da personagem redonda, a revelação gradual dos seus traumas, das suas vacilações e das suas obsessões constituem elementos determinantes da sua *figuração* (v.), em oposição à *personagem plana* (v.). Assim, “o medo de pôr à prova uma personagem redonda consiste em saber se ela é capaz de surpreender de uma forma convincente” (Forster, 1937: 106). Os exemplos de personagens redondas adiantados por Forster são elucidativos: as principais personagens de *Guerra e paz* (1869), as personagens de Dostoiévsky, algumas de Proust, etc. (REIS, 2018, p. 402)

O *Dicionário de Estudos Narrativos* de Carlos Reis, assim, dedica dois verbetes separadamente a cada um dos tipos de personagem, citando Forster e atribuindo a ele suas definições. A presença da tipologia em dicionários de narratologia, contudo, não se resume apenas a este.

Em outra fonte, o *Dicionário de Termos Literários* de Massaud Moisés, o longo verbete “personagem” não apenas cita Forster e a tipologia, como parece também se inspirar em algumas de suas reflexões. Baseando-se na etimologia da palavra, há logo no início do verbete uma afirmação de que:

[...] os animais tendem a ser meras projeções das personagens (como no caso de *Quincas Borba*), ou denotam qualidades superiores à sua condição, uma espécie de inteligência humana (como a Baleia de *Vidas Secas*), ou servem de motivo para a ação (como em *Moby Dick*) [...] (MOISÉS, 2004, p. 348).

Animais, assim, segundo o verbete de Moisés, só poderiam ser personagens de fato sendo de alguma forma personificados, seguindo a linha das afirmações de Forster. De resto, animais são elementos do enredo, mas não personagens. Mesmo nas fábulas, que “utilizam os animais como protagonistas” (MOISÉS, 2004, p. 348), os animais não são apenas animais, uma vez que a fábula “envolve-os de um halo simbólico que os subtrai do círculo zoológico inferior para alçá-los ao perímetro humano” (MOISÉS, 2004, p. 348). Também no verbete do dicionário de Moisés percebe-se o retorno a um debate com Aristóteles. Há uma evidente necessidade de se demarcar de Aristóteles, ainda que não seja possível totalmente, uma vez que o próprio Moisés retoma a etimologia da palavra para ressaltar um elo entre personagens e pessoas. Moisés também deixa mais clara a centralidade da reprodução de ações e da vida na trama, para Aristóteles, em oposição a uma centralidade de personagens. Ainda assim, ele traz à tona uma argumentação de fundo também aristotélica para justificar a centralidade das personagens em uma obra, num eco do movimento feito por Forster, que será esmiuçado adiante: ““lemos romances antes de tudo pelas personagens que revelam. Isso é o que os torna tão fascinantes e tão instrutivos. O leitor aguarda uma honesta exploração de vidas particulares””(FORSTER *apud* MOISÉS, 2004, p. 349).

Em seguida, Moisés recorre ao próprio Forster e sua obra como mais um contraponto à teoria aristotélica (o que ela, de fato, não representa). Moisés detalha a tipologia, tal como no

Dicionário de Estudos Narrativos de Reis, e busca também exemplos de literatura em língua portuguesa para ilustrar as categorias de personagens plana e redonda, assim como Forster o faz com a literatura em língua inglesa nos dois capítulos centrais de sua obra. Sobre personagens planas, discorre:

Dividem-se em: *tipos*, quando a peculiaridade alcança o auge sem causar deformação, como o Conselheiro Acácio (*O Primo Basílio*) ou José Dias (*Dom Casmurro*), e *caricaturas*, quando a qualidade ou ideia única é dilatada ao extremo, provocando uma distorção propositada, a serviço da sátira ou do cômico: é o caso de Ernestinho, do mesmo romance queirosiano, retrato hilariante do poeta romântico descabelado e piegas. (MOISÉS, 2004, p. 349)

E, sobre personagens redondas, ele acrescenta:

As *personagens redondas* definem-se como as que apresentam várias qualidades ou tendências: proteicas, multiformes, complexas, repelem todo intuito de simplificação. Podem ser: *caracteres*, quando a complexidade se acentua, gerando conflitos insolúveis, como no teatro clássico francês, ou *símbolos*, quando a complexidade parece ultrapassar a fronteira que separa o humano do mítico, o natural do transcendental, como no caso de Capitu (*Dom Casmurro*). Porque ostentam profundidade psicológica, são *tridimensionais*, e porque evoluem, *dinâmicas*. (MOISÉS, 2004, p. 350)

Dois curiosidades saltam aos olhos também no verbete de Moisés. Primeiro, como já explicitado anteriormente, mesmo os autores citados como de correntes ou visões diferentes da aristotélica apresentam em si certo grau de aristotelismo. A partir de outros trechos, como “criando as suas personagens a partir da vida ou do próprio ‘eu’ [...], o ficcionista pode arquitetá-la de dois modos [...]” (MOISÉS, 2004, p. 350), ou em sua referência à etimologia da palavra “personagem”, ou mesmo com a citação da tipologia de Forster, Moisés não descola em seu verbete a noção de personagem de noções de pessoa, vida ou do próprio romancista. Além disso, é curioso também, e digno de destaque, que Forster e sua tipologia apareçam acompanhados de uma única referência teórico-crítica em língua portuguesa no texto de Moisés, a um texto de um dos maiores críticos literários brasileiros, em meio a diversos outros pensadores estrangeiros. Ao citar Forster acompanhado dessa referência, Moisés deixa claro uma importante fonte de acesso à tipologia e, assim, aponta o caminho para entender como ela se sedimentou nos estudos literários em língua portuguesa.

Apesar de citações por vezes soltas de professores de literatura, em que as raízes autorais da tipologia na obra de Forster não são explicitadas, é possível atribuir sua difusão no mundo lusófono, como evidenciado em Moisés, a um dos maiores críticos literários brasileiros: Antonio Candido. No primeiro livro da coleção Debates da editora Perspectiva, *A Personagem de Ficção* (1968), Candido, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio Salles Gomes esmiuçam as contribuições para os estudos de personagem em diferentes expressões artísticas: no Cinema, no Teatro e na Literatura. Em seu texto, “A Personagem do

Romance”, Candido começa defendendo uma codependência daqueles que são, segundo ele, os elementos centrais num romance: o enredo, a personagem e as *ideias* (CANDIDO, 2014, p. 54). O enredo seria a vida que vivem as personagens e, sem estas, não haveria enredo. As ideias também seriam expressas pelas personagens e estas funcionariam, assim, como uma espinha dorsal entre as ideias e o enredo. Para Candido, a personagem é aquela que “representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (CANDIDO, 2014, p. 54). Em seguida, Candido retoma a noção de personagens que *vivem* o enredo, num diálogo já com a teoria de Forster (que detalharemos mais adiante), porém fazendo questão de se contrapor a ela (sem, contudo, superá-la completamente). Candido prefere se situar num entrelugar: dá importância a uma verossimilhança na construção de personagens ao mesmo tempo em que não consegue negar diferenças ontológicas cruciais destes seres ficcionais. É perceptível um certo incômodo com uma lógica aristotélica sobre a obra ficcional. Candido faz alusões à Sociologia e à Psicologia como forma de se demarcar dessa lógica, sem jamais deixar de se apoiar nela. As personagens, como coloca Candido, apesar de suas diferenças, devem provocar um “sentimento de verdade, que é a verossimilhança” (CANDIDO, 2014, p. 55).

Assim como Forster, Candido também dedica várias páginas para delinear as semelhanças e diferenças entre personagens e pessoas reais. As diferenças principais para Candido entre estas duas residem principalmente no fato de que uma pessoa real possui uma infinita profundidade psicológica, diferentemente das personagens que são limitadas pelas páginas do livro e as escolhas do autor. Ainda que correta e, até mesmo, óbvia a constatação da limitação de personagens dentro de um recorte espacial e linguístico, estes apresentam, no mínimo, tanta infinidade de possibilidades em termos de uma realidade psicológica quanto um ser humano real. Ainda que haja escolhas enunciativas operadas na construção de uma personagem, isso não significa uma limitação tanto quanto uma arbitrariedade. Dizer que uma personagem está sujeita a escolhas linguísticas arbitrárias não acarreta necessariamente uma limitação das possibilidades dessas escolhas. Além disso, Candido equaliza a caracterização física de personagens à constituição física humana. Mesmo citando Kafka, Candido não contempla as infinitas possibilidades de caracterização física também de personagens, como se esta não pudesse ir muito além do que já é dado pela Natureza ao ser humano. Um homem acordar no corpo de um inseto não é verdadeiro e, conseqüentemente, verossímil, mas perfeitamente possível dentro da rica infinitude de escopo do universo ficcional.

Candido também atribui uma grande responsabilidade à figura do escritor. Ao colocar que não haveria espaço para um caráter fragmentário de leitura das personagens (como, segundo ele, haveria com as pessoas de carne e osso) devido a um encerramento e uma delimitação definida pelo escritor (CANDIDO, 2014, p. 58), ele não leva em consideração as inúmeras possibilidades também de leitura e recepção. Teriam todos os leitores a mesma impressão de todas as personagens por estas serem moldadas pela linguagem de uma obra? Será que tudo a ser dito sobre todas as personagens é sempre já dito? Não haveria vazios a serem preenchidos também numa obra? Centrais para nós, tais questionamentos são suscitados e não são respondidos pelo texto de Candido, num movimento muito similar à construção argumentativa de Forster. Mais do que isso, a ênfase dada à figura do escritor não leva em conta o caráter artificial e imaginativo da ficção, como se o escritor de ficção falasse diretamente ao leitor como um crítico fala. Uma personagem central em romances é também deixada de lado no texto de Candido, como no de Forster: o narrador. Em ambos, as personagens são encerradas e delimitadas unicamente pelo escritor, como se narrador e escritor fossem necessariamente a mesma entidade. Essa abordagem dá conta de romances com perspectivas fragmentadas como *O som e a fúria* ou *A crônica da casa assassinada*? O que Candido considera como um mero recurso técnico (e que não conseguiria plenamente reproduzir a visão fragmentada que se tem de pessoas reais) é fundamental nesses romances e, assim, Candido também reproduz, à sua maneira, o argumento de Forster de que a questão de ponto de vista é um preciosismo da crítica, argumento este que detalharemos mais para frente.

Mais adiante, após introduzi-la em seu próprio estilo, Candido retoma a tipologia de Forster de maneira explícita, citando o autor inglês. Candido se apoia na teoria de Forster e revela inclusive sua inclinação bem similar à de Forster a uma aproximação entre a personagem de ficção e pessoais reais:

O mesmo Forster, no seu livrinho desprezioso e agudo, estabelece uma distinção pitoresca entre a personagem de ficção e a pessoa viva, de um modo expressivo e fácil, que traduz rapidamente a discussão inicial deste estudo. É a comparação entre o *Homo fictus* e o *Homo sapiens*. (CANDIDO, 2014, p. 63)

A partir deste trecho, ele se lança numa atualização aberta do que Forster chama de os *fatos principais na vida humana* (FORSTER, 1998, p. 47), detalhando a teoria de Forster, contrapondo-se somente em aspectos pontuais, mas endossando-a como um todo, mantendo-se preocupado ainda com uma dicotomia entre ficção e vida: “no processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?” (CANDIDO, 2014, p. 66). Assim, seguem-se páginas de análise com exemplos literários, sempre colocando a construção de personagens a partir de “modelos dados ao romancista por

experiência direta” ou também indiretamente (CANDIDO, 2014, p. 71) num “sistema de convenções adotado pelo escritor” (CANDIDO, 2014, p. 77). Em *Candido*, portanto, a perspectiva realista de Forster se mantém intacta e, dada a estatura da figura de *Candido* no meio crítico-acadêmico brasileiro, a teoria do autor inglês ganha uma forte plataforma de difusão, neste que é o primeiro livro de uma tradicional coleção de uma das mais respeitadas editoras acadêmicas nacionais.

Essa forte difusão em língua portuguesa, que, como exposto, impacta os estudos narrativos e, mais especificamente, os estudos de personagem, revela o grau de importância da obra de Forster, a ponto de ter se tornado uma referência muito citada até hoje. A tipologia, assim, ganhou tamanha estatura aliada ao peso do nome de seu autor, um romancista renomado, e, em língua portuguesa, a partir de um texto de um dos maiores críticos brasileiros. É a partir de seus *Aspectos do romance* e, com certa centralidade nesta, sua tipologia, que Forster torna-se também um importante nome para a crítica, algo curioso, como detalharemos mais adiante, uma vez que não parecia, a princípio, de acordo com suas próprias palavras, ser este seu intuito. Como colocado pelo próprio *Candido*, ao se referir ao “livrinho desprezioso e agudo”, o conjunto de palestras se vendia como um conjunto de reflexões soltas, sem muita articulação, de acordo com a retórica do próprio Forster, mas tamanho impacto nos estudos narrativos certamente, no mínimo, alteraram seu peso e o alçaram a uma categoria de análise narrativa digna de diversas citações em obras mais contemporâneas, eternizando a tipologia em verbetes e várias outras referências, bem como, apesar de certo apagamento, seu autor, a quem tantos tributam a autoria desta tipologia, transformando-o também em um grande teórico. Sem mais delongas, voltemo-nos aos *Aspectos do romance*, pois, após levantar tantos questionamentos e contradições, consideramos essencial que esta obra tão citada carece de uma recontextualização, para que se coloque uma lupa sobre os alicerces da tipologia e, a partir destas reflexões, melhor entendamos qual o impacto de sua reverberação para os estudos literários.

1.2 Os *Aspectos do romance*: uma visão global

Partindo agora para a obra de Forster, veremos em que consiste sua tipologia de personagens e como ele a coloca. Além disso, precisamos caracterizar, de forma contextual, um debate em que o texto de Forster se insere e, principalmente, para o qual se apresenta

como resposta, usando como alicerce teórico noções aristotélicas de literatura, como caracterizaremos ao longo de nossa análise. Antes, contudo, faz-se necessário um sobrevoo por alguns dos pontos principais da teoria do romance forsteriana presente nos outros capítulos. Como o foco deste trabalho recai sobre a teoria de personagens do autor, concentrada nos capítulos 3 e 4 dos *Aspectos do romance*, este desvio tem como intuito apenas demarcar certas arestas de teoria geral a fim de melhor detalhar o pensamento do autor e deixar claro, mesmo que apenas de maneira geral, sua visão sobre o romance como um todo (o que, conseqüentemente, também nos ajuda a esclarecer certas posições de Forster sobre personagens nos dois capítulos específicos aqui já referenciados).

Consideramos importante destacar, também, que o sobrevoo aqui operado, não apenas pelos capítulos dos *Aspectos do romance* como pelo debate sobre a questão do ponto de vista como um todo, busca justamente mapear o lugar de Forster nesse debate. Nesse sentido, vemos como necessário um movimento de ida e vinda, iniciado já na seção anterior, para que seja possível mapear historicamente a genealogia desse debate, que parte, assim, dos impactos da abordagem e da tipologia de Forster nos estudos narrativos contemporâneos, escavando suas origens e traçando um caminho de volta até a tão reconhecida obra crítica do autor inglês para, em seguida, redesenhar o contexto em que ela se insere, bem como seu embasamento teórico, e, depois, redirecionar o percurso para o futuro, passando pelos caminhos que esse debate seguiu e chegar na alternativa que defenderemos mais adiante, um caminho diferente do que seguiram aqueles que mais contribuíram para a disseminação da tipologia e para o qual já apontava o próprio Forster. Cabe ressaltar que tal tarefa de reconstituição crítica, como talvez possa ter ficado claro, mesmo que acidentalmente, não é um sobrevoo neutro (a noção de um sobrevoo neutro pode inclusive parecer contraditória em relação à abordagem que será defendida). Não buscamos apenas descrever o percurso de um debate teórico, mas o movimento de retorno visa a desnudar certas bases de uma vertente, desconstruindo-a, com o intuito de apontar aspectos que consideramos falhos e/ou problemáticos. E, naturalmente, esse movimento não tem como ser neutro, uma vez que precisa se ancorar em outras bases para realizar a leitura crítica da tipologia e do debate sobre ponto de vista, bases estas que serão detalhadas e que não tem como ser pretensamente escondidas. Assim, retornamos a Forster.

O primeiro capítulo, intitulado “Introductory” (“Preliminar”, na tradução¹), serve de introdução para o ciclo de palestras. No breve capítulo, Forster toma por necessário estabelecer uma definição de romance, usando sempre metáforas do mundo natural, como ao dizer que o romance é “irrigated by a hundred rills and occasionally degenerating into a swamp” (FORSTER, 1985, p. 5)² e, por fim, estipulando que “any fictitious prose work over 50,000 words will be a novel for the pur poses of these lectures” (FORSTER, 1985, p. 6)³.

O segundo e o quinto capítulos, apesar de interpolados pelos dois capítulos sobre personagens, apresentam um interessante vínculo entre si, com uma distinção iniciada no segundo e concluída no quinto. O segundo capítulo intitula-se “Story” (“História”), e, nele, Forster vincula seu conceito de história a uma noção de tempo cronológico: “it is a narrative of events arranged in their time sequence—dinner coming after breakfast, Tuesday after Monday, decay after death, and so on” (FORSTER, 1985, p. 27)⁴. A história para Forster, assim, consistiria apenas nos fatos em uma ordenação cronológica, sem levar em conta qualquer trabalho estilístico. Assim, ele sustenta sobretudo que história estaria “in connection with daily life” (FORSTER, 1985, p.28)⁵, fixando logo seu primeiro conceito de análise literária também na vida. Como ele coloca, “[...] what the story does is to narrate the life in time” (FORSTER, 1985, p. 29)⁶ e não possui nenhuma conexão com o *enredo*, como ele faz questão de demarcar e anunciar que este será tratado mais à frente.

Pulando os capítulos 3 e 4, Forster retoma o contraste da “story” com “the plot” (“enredo”), sendo este último o tema do capítulo 5. Neste capítulo, Forster estabelece um diálogo com Aristóteles, de quem ele, a princípio, tenta se demarcar. De início, Forster faz uma avaliação curiosa de Aristóteles ao dizer que este teria lido “few novels” (FORSTER, 1985, p. 83), e que ele seria “apathetic to secrecy, and indeed regarded the human mind as a sort of tub from which every thing can finally be extracted” (FORSTER, 1985, p. 83)⁷.

¹ Nesta dissertação, trabalharemos com o texto original de Forster e, em nota de rodapé, com a tradução de Maria Helena Martins, de 1998. Há também uma outra tradução, mais recente, de 2005, do professor Sergio Alcides.

² “É uma das áreas mais úmidas da literatura — irrigada por uma centena de riachos, degenerando-se ocasionalmente num pântano” (FORSTER, 1985, p. 9).

³ “Qualquer ficção em prosa com mais de 50.000 palavras será um romance para os fins destas conferências” (Ibid., p. 10).

⁴ “É uma narrativa de acontecimentos dispostos em sua sequência no tempo — o jantar depois do almoço; terça-feira depois de segunda; decomposição depois da morte, e assim por diante” (Ibid., p. 29).

⁵ “Em conexão com a vida cotidiana” (Ibid., p. 29).

⁶ “É o que a história faz narrar a vida no tempo” (Ibid., p. 30).

⁷ “[...] Indiferente ao segredo e, em verdade, considerava a mente humana uma espécie de barril do qual tudo enfim pode ser retirado” (Ibid., p. 81).

“Secrecy” diz respeito à vida secreta das personagens, sua realidade psicológica, indo além da conformação às normas de verossimilhança da natureza, essa sim uma verdadeira força que tudo cria para Aristóteles. Este início serve como forma de mostrar certa compreensão por posicionamentos dos quais ele (aparentemente) se afasta, mas seu movimento seguinte o reaproxima de um viés aristotélico. Assim, Forster reafirma (em alusão aqui ao capítulo 4) que “all that matters to the reader is whether the shifting of attitude and the secret life are convincing” (FORSTER, 1985, p. 84)⁸, citando, em seguida, no próprio grego koiné, a palavra “crível”, numa conformação à teoria aristotélica. Dessa forma, o enredo para Forster, como uma forma superior à história, é regido por uma noção tanto de causalidade quanto de necessidade. Diferentemente dos fatos puros encadeados cronologicamente na história, o enredo “encontra” as personagens e os acontecimentos e os conforma de acordo com sua necessidade. Todos envoltos pelo enredo devem, portanto, “[...] contribute, or higher interests will be jeopardised” (FORSTER, 1985, p. 85)⁹. Assim ele define enredo: “a plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality” (FORSTER, 1985, p. 86)¹⁰. O enredo também seria o aspecto que “suspends the time-sequence” (FORSTER, 1985, p. 86)¹¹, pois, diferentemente de meros fatos encadeados cronologicamente, o enredo provocaria no leitor um sentimento de mistério inerente à organização causal de seus elementos. Forster destaca que o enredo depende de inteligência e memória do leitor, que precisaria destas para acompanhar o desenvolvimento das relações lógico-causais engendradas por um bom enredo. Ele alude, dessa maneira, a um caráter de unidade de um bom enredo: “and the final sense (if the plot has been a fine one) will not be of clues or chains, but of something aesthetically compact [...]” (FORSTER, 1985, p. 88)¹².

Os capítulos 6 e 7, tais quais os 2 e 5, apresentam aspectos conectados por Forster de uma certa maneira. O capítulo 6 trata do que Forster chama, de maneira única (e meio frouxa), de “*fantasy*” (“*fantasia*”). Antes de entrar nesse aspecto, ele estabelece uma distinção que revela a centralidade de sua teoria de personagens na obra. Ele coloca que conferências sólidas devem ter uma ideia central e um assunto (sendo este governado pela ideia central). A ideia central de suas conferências seria que “there are in the novel two forces: human beings

⁸ “O que importa para o leitor é se a mudança de atitude e a vida secreta são convincentes” (FORSTER, 1985, p. 82).

⁹ “[...] Contribuir ou comprometerão interesses mais elevados” (Ibid., p. 83).

¹⁰ “Um enredo é também uma narrativa de acontecimentos, cuja ênfase recai sobre a causalidade” (Ibid., p. 83).

¹¹ “Suspende a sequência no tempo” (Ibid., p. 83).

¹² “E a sensação final (se foi um bom enredo) não será de fios da história ou cadeias, mas algo esteticamente compacto [...]” (Ibid., p. 85).

and a bundle of various things not human beings, and that it is the novelist's business to adjust these two forces and conciliate their claims” (FORSTER, 1985, p. 105)¹³. Em seguida, naquele que se mostra cada vez mais um constante movimento de apoio e posterior descrédito, Forster joga que o assunto (os livros por ele lidos e analisados nas conferências) lhe teria escapado, um mal inevitável da crítica, segundo ele, “however lofty its intentions and sound its method [...]” (FORSTER, 1985, p. 106)¹⁴. Cada vez mais ele reforça esse movimento retórico como forma, possivelmente, de disfarçar o debate crítico promovido por ele e suas conferências e manter uma imagem de romancista acima de tudo. Então, partindo de Gide, Forster afirma que haveria algo além da “verdade” e além dos aspectos até então abordados (enredo, personagens, etc) no romance:

[...] Something that cuts across them like a bar of light, that is intimately connected with them at one place and patiently illumines all their problems, and at another place shoots over or through them as if they did not exist. We shall give that bar of light two names, fantasy and prophecy (FORSTER, 1985, p. 106-107)¹⁵.

O capítulo 7 traz o detalhamento, então, do que Forster considera um aspecto superior à fantasia. A “*prophecy*” (“*profecia*”), colocada de maneira tão ou até mais abrangente que a fantasia, é descrita inicialmente por Forster como “an accent in the novelist's voice” (FORSTER, 1985, p. 125)¹⁶, ou “a tone of voice” (FORSTER, 1985, p. 125)¹⁷. Forster toma um esforço maior de argumentação e análise textual do que de costume para provar seu ponto a respeito da profecia, talvez pela abrangência e pouca precisão de sua definição. Ainda assim, ele não vai muito além do escopo de uma literatura enquanto representação mimética e busca sempre as opiniões e pontos de vista diretamente do autor na obra. Ele clama que “we shall have to attend to the novelist's state of mind and to the actual words he uses; we shall neglect as far as we can the problems of common sense” (FORSTER, 1985, p. 126)¹⁸, que seriam problemas relativos à realidade material das personagens no enredo. Assim, ele pede atenção ao ponto de vista do romancista, uma vez que é este que Forster sempre busca numa obra. Ele acrescenta que a profecia requer duas qualidades do leitor, “humility and the

¹³ “Existem duas forças no romance — os seres humanos e um punhado de várias coisas que não são seres humanos e é tarefa do romancista ajustar essas duas forças e conciliar suas reivindicações” (FORSTER, 1985, p. 99).

¹⁴ “Apesar de suas elevadas intenções e métodos seguros” (Ibid., p. 100).

¹⁵ [...] Alguma coisa que os atravessa como um feixe de luz, que, por um lado, liga-se intimamente a eles, iluminando pacientemente todos os seus problemas e, por outro, passa-lhes por cima ou atravessa-os como se eles não existissem. Daremos dois nomes a esse feixe de luz: fantasia e profecia (Ibid., p. 100).

¹⁶ “Uma inflexão na voz do romancista” (Ibid., p. 115).

¹⁷ “Um tom de voz” (Ibid., p. 115).

¹⁸ “Devemos prestar atenção ao estado de ânimo do romancista e às próprias palavras que ele usa; devemos negligenciar, tanto quanto possível, os problemas do senso comum” (Ibid., p. 116).

suspension of the sense of humour” (FORSTER, 1985, p. 126)¹⁹, chamando atenção para um caráter bíblico da literatura profética.

O último capítulo de palestras de fato, o capítulo 8, intitula-se *pattern and rhythm* (“padrão e ritmo”). A intenção neste é apenas definir e ilustrar o que ele chama de padrão e ritmo, o primeiro sendo menos vago do que os dois anteriormente vistos. Ele primeiro estabelece que cada um desses aspectos são emprestados de outras artes: o padrão, da pintura e o ritmo, da música. Abordando primeiro o padrão, Forster escolhe um romance de Anatole France para ilustrar o *padrão ampulheta*, em que “the two characters converge, cross, and recede with mathematical precision [...]” (FORSTER, 1985, p. 150)²⁰. Assim, nesse padrão, haveria uma inversão, um cruzamento total entre as trajetórias de determinadas personagens. Antes de escolher outro romance para ilustrar o padrão ampulheta, Forster comenta o *padrão grande cadeia*. Ele usa um romance de Percy Lubbock para ilustrar esse padrão, sendo aqui muito mais elogioso à obra de Lubbock do que nos capítulos 3 e 4, como veremos mais adiante. No padrão grande cadeia, os eventos no enredo são estruturados de forma que um ponto ao final do romance se conecte, retorne de alguma forma a um ponto no início do romance, como uma estrutura circular. Um outro exemplo de romance de padrão ampulheta seria *The Ambassadors*, de Henry James. Identificando nessa obra de James algo desse “rigid type” (FORSTER, 1985, p. 153)²¹, como ele classifica obras que seguem algum padrão, Forster analisa o caráter de simetria no enredo, com a inversão de trajetórias de duas personagens, fazendo uma nota de rodapé elogiosa, novamente, a uma análise de Lubbock sobre essa obra de James. Forster sempre alude à unidade do padrão e, por fim, acaba por criticar as personagens de James, sempre tendo em mente a comparação entre personagens e pessoas reais. As personagens de James seriam, assim, “[...] gutted of the common stuff that fills characters in other books, and ourselves” (FORSTER, 1985, p. 161)²², quase que privadas de uma redondez, de algo que as tornassem “vivas”, tolhidas pela rigidez do padrão.

Sobre ritmo, Forster chama atenção para uma busca por beleza, sendo aqui mais preciso a respeito do caráter musical do ritmo do que ele havia sido sobre a canção. O último romance analisado por Forster, para ilustrar o último aspecto do livro, é a *Recherche* de Proust (que ainda não havia sido integralmente publicada à época, segundo nota da tradutora). Ainda assim, o ritmo no romance diz respeito a algo não tão sonoro de um ponto de vista

¹⁹ “Humildade e suspensão do *sense of humour*” (FORSTER, 1985, p. 116).

²⁰ “Ambas personagens aproximam-se, cruzam-se e afastam-se com precisão matemática [...]” (Ibid., p. 136).

²¹ “Tipo rígido” (Ibid., p. 138).

²² “Despojadas do elemento comum que enche as personagens em outros livros, e nós mesmos” (Ibid., p. 146).

linguístico quanto a uma repetição de elementos no enredo. Dessa forma, Forster ainda se refere a um princípio de unidade, com elementos que costurariam o enredo: “the book is chaotic, ill-constructed, it has and will have no external shape; and yet it hangs together because it is stitched internally, because it contains rhythms” (FORSTER, 1985, p. 165)²³. O ritmo que Forster identifica na *Recherche* diz respeito a uma frase que ecoa na mente do protagonista através de diversas páginas, uma frase que, devido ao seu eco, à sua repetição através do romance, apresenta um caráter rítmico, chamando-a de “a musical phrase” (FORSTER, 1985, p. 167)²⁴. Forster identifica uma beleza de caráter musical no ritmo (que mais se assemelharia a uma espécie de *leitmotiv* desenvolvido através do enredo do que algo musical), colocando, em analogia à música, “a type of beauty which fiction might achieve in its own way” (FORSTER, 1985, p. 169)²⁵ e que, assim, “in music fiction is likely to find its nearest parallel” (FORSTER, 1985, p. 168)²⁶.

No curto capítulo 9, intitulado “conclusão”, Forster encerra o ciclo de palestras especulando sobre o futuro do romance. Ele conclui que o romance se desenvolve junto da humanidade. Observar mudanças no romance implicaria se perguntar “in other words, can human nature change?” (FORSTER, 1985, p. 172)²⁷ e encerra com pretensa humildade, ainda que grandiloquente: “[...] ‘the development of the novel’ might cease to be a pseudo-scholarly tag or a technical triviality, and become important, because it implied the development of humanity” (FORSTER, 1985, p. 174)²⁸.

1.3 A tipologia de personagens

Encerrado este breve desvio pelos outros capítulos dos *Aspectos do romance*, partimos agora para uma discussão que se origina no dois capítulos mais conhecidos, os capítulos 3 e 4. Forster intitula os dois famosos capítulos sobre personagens de “pessoas”. No primeiro dos

²³ “O livro é caótico, mal construído, não tem, nem terá uma forma exterior; e, ainda assim, permanece uno, por ser costurado internamente, por conter ritmos” (FORSTER, 1985, p. 149).

²⁴ “Uma frase musical” (Ibid., p. 150).

²⁵ “Um tipo de beleza que a ficção poderia atingir da sua própria maneira” (Ibid., p. 152).

²⁶ “É provável que a ficção encontre na música seu paralelo mais próximo” (Ibid., p. 152).

²⁷ “Em outras palavras, pode a natureza humana mudar?” (Ibid., p. 156).

²⁸ “[...] ‘O desenvolvimento do romance’ poderia deixar de ser um chavão pseudo-erudito ou uma trivialidade técnica e tornar-se importante, pois implicaria o desenvolvimento da humanidade” (Ibid., p. 157).

dois capítulos, ele começa contrastando o trabalho do historiador, do pintor, do escultor com o do romancista, afirmando:

The novelist, unlike many of his colleagues, makes up a number of word-masses roughly describing himself (roughly: niceties shall come later), gives them names and sex, assigns them plausible gestures, and causes them to speak by the use of inverted commas, and perhaps to behave consistently. These word-masses are his characters. (FORSTER, 1985, p. 44)²⁹

Essa é, basicamente, sua definição e visão geral das personagens. Em seguida, Forster resume, de maneira bem sintética, que, para ele, “the main facts in human life are five [...]” (FORSTER, 1985, p. 47)³⁰, assim como exposto por Candido. Continuando sua aproximação com a vida real, Forster passa boa parte do primeiro capítulo discorrendo sobre como os fatos principais da vida humana (segundo ele, nascimento, alimentação, sono, amor e morte) são mais ou menos transponíveis para o romance. De acordo com Forster, nascimento e morte seriam momentos muito efêmeros ou, no caso da morte, impossíveis de serem reproduzidos tanto no mundo real quanto na ficção, esta última servindo apenas como uma forma elegante de se terminar um romance. A morte teria, assim, uma função estrutural, enquanto o nascimento seria, em suas palavras, perfunctório, assim como o sono. O alimento apareceria como elemento socializador. O amor teria uma função mais nobre, assim como a morte, e seria “congenial to a novelist” (FORSTER, 1985, p. 55)³¹, sempre em busca de um suposto estado de espírito do romancista. Depois, ele pontua que o romance possui leis próprias e, sendo assim, as personagens seriam reais quando vivessem de acordo com essas leis. Ainda que um pouco contraditórias, suas proposições se adequam perfeitamente ao espírito desprezioso de sua fala, ao qual alude constantemente.

Forster encerra o capítulo considerando, um pouco contraditoriamente, que pessoas reais (*homo sapiens*) são na verdade diferentes de personagens (*homo fictus*), uma vez que não seria possível acessar integralmente a realidade psicológica de uma outra pessoa real, enquanto com personagens de ficção isso seria perfeitamente possível, ainda que ele baseie toda a criação e existência das personagens em pessoas e aspectos da vida real. Forster já dá sinais de uma certa negligência sobre questões de ponto de vista narrativo, afinal de contas,

²⁹ “O romancista, ao contrário de seus colegas, arranja uma porção de massas verbais, descrevendo *grosso modo* a si mesmo (*grosso modo*, as sutilezas virão mais tarde), dá-lhes nomes e sexos, determina-lhes gestos plausíveis e as faz falar por meio de aspas e talvez comportarem-se consistentemente. Essas massas verbais são suas personagens” (FORSTER, 1985, p. 44).

³⁰ “Os fatos principais na vida humana são cinco [...]” (Ibid., p. 47).

³¹ “Congenial para um romancista” (Ibid., p. 53).

algumas dúvidas surgem: que realidade psicológica é construída para cada personagem? Como podem ser entendidas certas características psicológicas de cada personagem e o que elas revelam? Mesmo que seja possível ter acesso total à realidade psicológica de uma personagem, escolhas são feitas, caso contrário qualquer romance seria uma obra praticamente interminável; o que as escolhas linguísticas revelam sobre o posicionamento enunciativo do narrador sobre as personagens e, mesmo, delas próprias sobre outras personagens e elementos da obra? Evidentemente que esses questionamentos estavam apenas se iniciando em 1927, mas isso não impede uma relativização das posições tomadas por Forster à luz de todos os debates que vem ocorrendo de lá para cá. E, além disso, como veremos mais adiante, o debate sobre ponto de vista narrativo também não era completamente incipiente à época. Num movimento retórico mais presente no capítulo 4, Forster trava um diálogo cerrado com o romancista e também crítico Percy Lubbock, que tem um romance analisado em outro capítulo, como já exposto aqui. Evitando uma antecipação demasiada desses debates, contudo, faz-se necessário olhar antes para o capítulo 4, o segundo sobre *pessoas*, em que esse debate se estabelece.

No segundo capítulo, Forster se debruça, como de costume, sobre clássicos da literatura e delinea sua tipologia de personagens planas e redondas. Após ter dissecado *Moll Flanders*, Forster insere personagens de *Emma*, de Jane Austen, para estabelecer uma distinção. No capítulo 3, Forster havia criticado o fato de Moll preencher o livro inteiro, o que, aparentemente, a tornaria pouco real. Pessoas no mundo teriam que interagir e se integrar a uma sociedade e a seus arredores. Apesar de clamar que ela “belongs to a world where the secret life is visible, to a world that is not and cannot be ours, to a world where the narrator and the creator are one” (FORSTER, 1985, p. 63)³², as comparações não deixam nunca de ser com o mundo real. As personagens de *Emma* são superiores a Moll porque não preenchem o romance completamente, interagem com outros elementos assim como seres humanos, “[...] are like bushes in a shrubbery — not isolated trees like Moll” (FORSTER, 1985, p. 66)³³. Além disso, outros questionamentos aparecem: a vida secreta das personagens é sempre visível? O que é visível? O que é escolhido, selecionado para ser visto? Mrs Ramsay em *To the Lighthouse*, por exemplo, especula em muitos momentos sobre os pensamentos de outras personagens, pensamentos estes aos quais o leitor também não tem acesso. Há um trabalho de

³² “Pertence a um mundo onde a vida secreta é visível, um mundo que não é nem pode ser o nosso, um mundo onde o narrador e o criador são um só” (FORSTER, 1985, p. 60).

³³ “[...] São como arbustos de uma cerca — não árvores isoladas como Moll” (Ibid., p. 64).

enquadramento que é deixado de lado. E outra questão também se impõe a partir do mesmo trecho acima: seriam narrador e criador um só? Sempre? Como encontrar Virginia Woolf na miríade de perspectivas que tomam conta de *To the Lighthouse*? E seria isso desejável, ou mesmo possível? As especulações de Forster sobre espírito do autor sempre se impõem, e sempre parecem encontrar poucas evidências textuais que as suportem.

Assim, Forster elege *Emma* como o exemplo de boa construção de personagens, em contraponto a *Moll Flanders*, e delineia sua famosa distinção entre personagens *planas* e *redondas*. As personagens planas seriam, de uma certa forma, como as personagens-tipo das comédias clássicas. O próprio Forster faz uma alusão aos chamados *humours* (cuja etimologia é explicada pela tradutora em uma nota - uma alusão aos fluídos corporais humanos, que possuem cada um sua função), uma vez que estes apresentam uma única característica de maneira acentuada. As personagens redondas, por sua vez, seriam aquelas que não se restringiriam a uma característica predominante e, portanto, seriam personagens mais complexas do que as planas, e ele cita e analisa a Lady Bertram de *Emma* justamente como exemplo de uma personagem a princípio plana, mas que uma grande romancista como Austen “[...] can modulate into the round” (FORSTER, 1985, p 77)³⁴, ao contrário das “two-dimensional people” (FORSTER, 1985, p. 73)³⁵ dos *humours* (o que por si só parece causar um paradoxo mimético, com pessoas que teriam como não ser tridimensionais, uma vez que, claro, são personagens, não pessoas). Forster não chega a hierarquizar os dois tipos de personagens (ambos seriam importantes na construção de romances), mas destaca que personagens redondas, por serem mais complexas, são frutos por excelência de grandes romancistas, analisando em detalhes essa cena de Austen, tomando-a como um exemplo de grande romancista.

O segundo capítulo sobre personagens, contudo, apresenta também uma curta segunda parte em que Forster se lança na discussão sobre ponto de vista narrativo. É nesse pequeno espaço, em meio à discussão sobre personagens, que Forster lança seu olhar à problemática tão cara a romances e narrativas em prosa (uma vez que nem o drama nem a poesia apresentam a figura do narrador, central para tal questão). Num primeiro diálogo com Lubbock, que havia dado especial atenção ao tema na esteira das considerações tecidas por Henry James algumas décadas antes, Forster minimiza a relevância da questão para a construção de romances. Para ele, tal questão interessaria mais aos críticos:

³⁴ “Pode modular para o redondo” (Ibid., p. 74).

³⁵ “Pessoas bidimensionais” (Ibid., p. 71).

Critics are more apt to object than readers. Zealous for the novel's eminence, they are a little too apt to look out for problems that shall be peculiar to it, and differentiate it from the drama; they feel it ought to have its own technical troubles before it can be accepted as an independent art: and since the problem of a point of view certainly is peculiar to the novel they have rather overstressed it. I do not myself think it is so important as a proper mixture of characters—a problem which the dramatist is up against also. And the novelist must bounce us; that is imperative. (FORSTER, 1985, p. 79-80)³⁶

O trabalho de conduzir o leitor, considerando que a obra deve tocá-lo, é algo que Forster considera como central, mais do que o ponto de vista. Contudo, como tocar o leitor? O que tocaria o leitor? Como conduzi-lo e como não conduzi-lo? Um trabalho inadequado com personagens, segundo os critérios de Forster, acarretaria necessariamente um trabalho ruim de condução? E de qual leitor estamos falando? Seria possível que as obras tocassem todos os leitores da mesma maneira? Novamente, essa chave de análise de Forster não é muito bem desenvolvida textualmente e parece deixar várias lacunas que, inevitavelmente, desembocam na série de perguntas feita até aqui. Além disso, o trabalho com ponto de vista não seria crucial no encadeamento do enredo, nas escolhas linguísticas das personagens e, assim, em como a obra conduz o leitor através de suas páginas? Como construir boas personagens sem fazer certas escolhas linguísticas e enunciativas que moldam esses seres em seus aspectos psicossociais como os leitores vem a conhecê-los? O ponto de vista narrativo é uma questão subjacente a várias outras nos romances, como a criação de personagens e possíveis efeitos de recepção. Mesmo romances que não se valem de inovações e experimentações como os do alto Modernismo ocidental inevitavelmente trabalham com ponto de vista narrativo conjuntamente à construção de suas personagens e de sua trama.

A partir daqui, portanto, devemos detalhar dois desdobramentos que servem de contextualização para o discurso de Forster ao mesmo tempo que ponto de partida para o movimento de reversão aqui proposto: como já antecipamos, Forster, de maneira por vezes contraditória, se apoia numa teoria mimética para formular seus conceitos e, assim, se contrapor ao crítico Percy Lubbock na esteira de um debate que já havia começado à época e que vem se arrastando até hoje. Dessa forma, julgamos necessário aprofundar o viés mimético da teoria de Forster para entender como esta, na verdade, se apresenta como resposta ao posicionamento de Lubbock e, com o tempo, acabou tornando-se hegemônica nos estudos

³⁶ “Os críticos são mais inclinados a objetar que os leitores. Zelosos da eminência do romance, são um pouco propensos demais a atentar para os problemas que devem ser peculiares a ele, e diferenciá-lo do drama; sentem que deve ter suas próprias dificuldades técnicas antes que possa ser aceito como uma arte independente; e desde que o problema de um ponto de vista é certamente peculiar ao romance, têm-lhe dado demasiada ênfase. De minha parte, não creio que seja tão importante como uma mistura adequada de personagens — um problema que o dramaturgo também tem que enfrentar. E o romancista deve nos conduzir: isso é imperativo” (Ibid., p. 76).

literários (como exposto na primeira seção deste capítulo com seu impacto nos estudos literários em língua portuguesa) e ofuscando um debate ainda muito relevante até hoje: o debate acerca do ponto de vista narrativo (como descrevê-lo, entendê-lo, etc). De lá para cá, evidentemente, muitas respostas também se apresentaram a considerações de cunho mimético. Curiosamente, muito do que já se encontrava nas considerações de Lubbock parece ter voltado à tona em correntes mais contemporâneas. Contudo, o nome e as colocações de Lubbock parecem não ter sido desenterrados após a ascensão dos *Aspectos* de Forster ao patamar de difusão em que estes se encontram até hoje. Assim, partamos brevemente para, primeiro, mostrar o grau de entrosamento da teoria de Forster com a teoria aristotélica. Em seguida, retomaremos também a obra crítica de Lubbock para evidenciar como esta, apesar da aparente derrota sofrida contra a obra de Forster, ainda se mantém atual.

1.4 O aristotelismo de Forster

Antes de nos afastarmos completamente dos *Aspectos do romance*, notamos que Forster passa várias páginas em diferentes capítulos fazendo referência a Aristóteles, mais especificamente tentando se distinguir dele e do caráter prescritivo e moralizante de sua crítica. Primeiramente, é preciso destacar que Aristóteles não previa que tudo poderia ser retirado do barril da mente humana, como o faz Forster, uma vez que a arte criada por essa “mente humana” (num sentido também moderno que não encontra eco num pensamento helênico) deveria se conformar a normas de verossimilhança da natureza, essa sim uma verdadeira força que tudo cria³⁷. Apesar de mostrar certa compreensão por posicionamentos dos quais ele se afasta, as constantes aproximações de Forster entre literatura e vida parecem calcadas também numa noção de verossimilhança natural, tanto quanto em Aristóteles. Em ambos, portanto, parece haver uma visão de literatura como espécie de reprodução ou cópia da vida e de personagens como pessoas: “a tragédia é a mimese de uma ação e, sobretudo por causa da ação, a mimese de homens que agem” (ARISTÓTELES, 2015, p. 84-85). Em Aristóteles, diferentemente de Platão, esse caráter representacional da literatura é positivo e a mímesis, assim, rege a poiesis artística. A arte, no entanto, tem uma função pedagógica.

³⁷ “Apenas neste sentido amplo devemos traduzir o termo ‘arte’. Segundo Aristóteles, a ‘arte’ consiste em, ‘por um lado, completar, por outro, imitar (o naturalmente dado)’” (BLUMENBERG, 2010, p. 87-88).

Assim como os filósofos, o artista busca reconhecimento com sua arte e, dessa forma, o efeito que essa atividade de imitação causa no público não é apenas um deleite, mas algo com uma utilidade prática. Assim, Aristóteles cria uma hierarquia entre a comédia e a tragédia. A tragédia, ao representar personagens nobres, seria superior à comédia, que representa personagens inferiores, com valores e hábitos menos dignos de serem emulados.

Forster tenta se distanciar de Aristóteles, mas acaba sempre reproduzindo posturas hierarquizantes. Ao falar de enredo, afirma que este “encontra” as personagens e os acontecimentos e os conforma de acordo com sua necessidade. Aqueles envolvidos pelo enredo devem “[...] contribute, or higher interests will be jeopardised” (FORSTER, 1985, p. 85)³⁸. Como já colocado anteriormente também, ele define enredo: “a plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality” (FORSTER, 1985, p. 86)³⁹. Essas falas de Forster muito se assemelham a trechos da Poética nos quais Aristóteles afirma, por exemplo, que: “Também fica evidente, a partir do que foi dito, que a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 2015, p. 96-97). E também:

Na tragédia, no entanto, os autores se limitam aos nomes existentes. A causa disso é que o possível determina a persuasão. Ora, as coisas que não ocorreram, nós ainda não acreditamos que sejam possíveis; as que ocorreram, é evidente que são possíveis, pois não teriam acontecido se fossem impossíveis. (ARISTÓTELES, 2015, p. 99)

Forster também demonstra preocupação com o efeito de verossimilhança e persuasão que determinadas personagens provocam no leitor. Além disso, assim como para Aristóteles, personagens são vistas e criadas por Forster dentro do escopo das ações humanas, como reprodução de pessoas reais, e personagens com características inferiores, como em Aristóteles, tem um valor menor também para Forster, tanto que ele faz uma crítica arrasadora do *Ulisses* de James Joyce puramente em função da suposta imoralidade das personagens:

I am only touching on one aspect of *Ulysses*: it is of course more than a fantasy—it is a clogged attempt to cover the universe with mud, it is an inverted Victorianism, an attempt to make crossness and dirt succeed where sweetness and light failed, a simplification of the human character in the interests of Hell. All simplifications are fascinating, all lead us away from the truth (which lies far nearer the muddle of *Tristram Shandy*), and *Ulysses* must not detain us on the ground that it contains a morality—otherwise we shall also have to discuss Mrs. Humphry Ward. (FORSTER, 1985, p. 121)⁴⁰

³⁸ “Contribuir ou comprometerão interesses mais elevados” (FORSTER, 1998, p. 83).

³⁹ “Um enredo é também uma narrativa de acontecimentos, cuja ênfase recai sobre a causalidade” (Ibid., p. 83).

⁴⁰ “Estou tocando em apenas um aspecto de *Ulysses*; é, com certeza, mais do que uma fantasia — é uma tentativa tenaz para cobrir o universo com lama, é um vitorianismo ao inverso, é uma tentativa para que o mau humor e a sujeira sejam bem-sucedidos onde a doçura e a luz falharam, uma simplificação do caráter humano, nos

Dessa forma, há um predomínio de uma análise moralista de Forster sobre *Ulisses*, para a qual o que salta aos olhos, e que macula severamente a imagem do romance para ele, são características físicas e morais dos espaços, personagens e enredo como um todo, consideradas inferiores pelo crítico Forster, descritas sempre com um conjunto específico de adjetivos, que remontam à sujeira, à promiscuidade e que, de forma alguma, podem ainda ter mérito em termos estéticos: “Ulysses himself is Mr. Leopold Bloom—a converted Jew—greedy, lascivious, timid, undignified, desultory, superficial, kindly and always at his lowest when he pretends to aspire. He tries to explore life through the body” (FORSTER, 1985, p. 121)⁴¹. A crítica de Forster, assim, muito se assemelha à hierarquia de Aristóteles, citada anteriormente. A diferença principal entre a comédia e a tragédia reside nos tipos superiores retratados nesta: “é sob essa mesma diferença que repousa a distinção entre comédia e tragédia, ou seja, na medida em que uma quer mimetizar personagens piores e a outra melhores do que são de fato” (ARISTÓTELES, 2015, p. 50-51). Nesse sentido, a hierarquia é posta por ele da seguinte forma:

Quando a tragédia e a comédia surgiram, cada poeta se atrelou, em função de sua própria natureza, a esta ou àquela modalidade de poesia: uns se tornaram produtores de comédias, em vez de poemas iâmbicos; outros, de tragédias, em vez de epopeias, pois estas formas são mais complexas e mais estimadas do que aquelas outras. (ARISTÓTELES, 2015, p. 61)

Forster pensa as personagens também, inicialmente, antes de apresentar sua tipologia, a partir dos “fatos principais na vida humana” (FORSTER, 1998, p. 47), moldando as possibilidades de existência das personagens a partir das necessidades físicas e emocionais mais básicas dos seres humanos. A literatura, assim, tanto para Forster quanto para Aristóteles, deve ser uma cópia bem feita da realidade, seguindo preceitos da natureza, sem inserir elementos externos àquele universo e com personagens com características preferencialmente nobres, que se assemelham a pessoas reais. Após apresentar sua tipologia, Forster destaca que questões de ponto de vista interessariam mais a críticos, e que a ele interessa mais um bom conjunto de personagens e que a obra conduza o leitor. Em Aristóteles verifica-se também essa preocupação com o efeito causado no leitor, colocada de maneira mais clara por um conjunto de regras mais bem definido do que em Forster:

interesses do inferno. Todas as simplificações são fascinantes, todas nos afastam da verdade (que está bastante mais próxima da confusão de *Tristram Shandy*), e *Ulysses* não pode nos deter sob o fundamento de que contém uma moral — do contrário teremos também que discutir Mrs. Humphry Ward” (Ibid., p. 113).

⁴¹ “O próprio Ulysses é Mr. Leopold Bloom — um judeu convertido — ganancioso, lascivo, tímido, indigno, inconstante, superficial, amável e sempre em seu nível mais baixo quando pretende elevar-se. Tenta explorar a vida através do corpo” (Ibid., p. 113).

É pois a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções. (ARISTÓTELES, 2015, 71-73)

A postura rígida de Aristóteles se reflete, também, no papel que ele desempenha enquanto crítico. Ao estabelecer uma hierarquia rígida, Aristóteles aponta para um trabalho crítico que consiste em distinguir a “boa” da “má” literatura, seguindo uma série de regras internas que devem ser verificadas em função de uma conformação a uma mimesis e preceitos de verossimilhança naturais. O crítico Forster, apesar do desdém pelo trabalho da crítica, acaba seguindo o mesmo caminho de Aristóteles e desenvolve um trabalho com critérios de valorização puramente moralizantes e normativos, valendo-se para estes de gostos e opiniões muito pessoais do próprio crítico, sem sequer, em várias partes de seu texto, procurar apoiar-se em elementos internos da obra, de maneira a construir uma argumentação a partir de elementos textuais, mas apenas tomando como universais certos valores e, a partir destes, dando saltos e elevando ou rebaixando as obras e personagens.

Pensando, assim, na questão central deste trabalho, qual seria o espaço para pensar o ponto de vista narrativo numa perspectiva como a de Aristóteles e Forster? Se a literatura é e deve ser exclusivamente uma cópia da realidade segundo certos preceitos e as personagens são pensadas como pessoas nobres de acordo com os valores do crítico, o que deveria ou não deveria ser incluído da realidade nessa cópia? Como incluir todos os elementos do vasto e complexo mundo real num universo ficcional específico? O que é cortado, por quem e por quê? E o que é mantido? Novamente, por quem e por quê? Essas questões não são passíveis de serem respondidas por Aristóteles ou Forster, que sequer as pensam ou, no caso de Forster, as tratam abertamente como questões secundárias. Além disso, deveria a literatura ter uma funcionalidade clara e específica, gerar conhecimento ou transmitir valores? Certamente há muito que pode ser aprendido e debatido a partir de obras literárias, mas todas devem obrigatoriamente transmitir valores ou algum conhecimento útil? E o que seria nobre ou digno de ser transmitido? Que personagens podem ser consideradas nobres?

A perspectiva aristotélica desemboca inevitavelmente numa espécie de areia movediça que abre uma série de buracos e deixa a crítica literária vulnerável a uma normatividade por vezes arbitrária. Evidentemente, dentro do horizonte de escrita de Aristóteles, muitas das questões que surgiram com o tempo não se impunham. Contudo, muito mais recentemente, um crítico como Forster permite-se valer da perspectiva aristotélica para, em diversos momentos, validar seus gostos e opiniões sem muito embasamento textual, valendo-se mais

de uma aproximação exteriorizante entre literatura e vida. Podemos pensar como essa abordagem trataria um romance como *Uma passagem para a Índia*: mapeando os valores das personagens, classificando-as como nobres ou não, etc. Ainda assim, muito seria deixado de fora em tal abordagem, assim como Forster deixa de fora em sua análise de *Ulisses*, debruçada exclusivamente sobre os valores morais e comportamentos das personagens. Além disso, durante a revolução técnica, sobretudo no que concerne ao foco narrativo, introduzida por diversos autores modernistas, uma abordagem como a de Forster parece ainda menos completa. O que Forster considera como secundário é, na verdade, o que torna obras como o *Ulisses* e *Ao Farol* únicas. Não é secundário, é central. E mesmo obras em que, aparentemente, o tratamento com o ponto de vista aparenta simplicidade (um narrador onisciente em terceira pessoa durante toda a obra, por exemplo), recortes e seleções são inevitáveis e revelam muito das personagens (se são vistas com simpatia ou antipatia, dentre outras perspectivas possíveis que moldam o que um leitor vê desses seres eminentemente ficcionais). Por que, afinal, certas personagens seriam planas e outras redondas? Por que certas personagens são as protagonistas? O que faz com que cada personagem toque os leitores, como defende Forster? Quem faz essas escolhas? Por quê? E qual o efeito gerado por elas? Perguntas que sempre vem à mente diante de colocações como as de Forster (e apenas parecem acumular-se), que podem e devem ser respondidas, mas sobre as quais nos debruçaremos apenas mais à frente.

1.5 O debate partindo de Lubbock

Antes disso, devemos mostrar como o caminho que proporemos para responder às diversas questões levantadas até aqui não é um caminho completamente inédito e contra o qual estaríamos colocando um texto praticamente centenário. Variações do caminho a ser apresentado adiante já vinham sendo formuladas até mesmo antes das conferências de Forster e, em certa medida, como já sugerido anteriormente, a obra de Forster é também uma resposta a essas proposições. Em tom mais explícito, consideramos que o texto de Forster faz diversas referências ao crítico Percy Lubbock, sua obra romanesca e sua obra crítica *The Craft of Fiction*. Nesta, publicada em 1921 e com diversas reimpressões e edições nos anos 1920 e início dos anos 1930 (e que seriam retomadas nos anos 1950, com uma única tradução no Brasil, dos anos 1970, pela editora Cultrix), Lubbock entra num debate que vinha se

construindo sobretudo desde o final do século XIX, através da obra ficcional de Flaubert e da obra crítica (e também da ficcional) de Henry James, dentre outros. James, em seus muitos prefácios, foi um dos precursores na discussão sobre foco narrativo. Assim como trabalhava com alternativas a uma narração onisciente muito comum e pouco debatida até então em seus contos e romances, James também pensava e discutia essa problemática em seus prefácios, nestes que representam suas principais contribuições enquanto crítico. Neste sentido, James trabalhava com alternativas de foco narrativo em suas obras ficcionais e seus prefácios eram os textos nos quais ele teorizava sobre essas alternativas: “Para James, o centro irradiador da narração deveria estar dentro do mundo ficcional, na consciência de uma das personagens. Esta deve ser dotada de uma extrema sensibilidade, de forma a agir como refletor da história ao leitor” (BITTENCOURT, 1999, p. 110).

A partir, então, das contribuições de autores e críticos como James, Lubbock retorna a uma distinção que já se encontra presente no próprio Aristóteles. Apesar de todo seu diálogo (ainda que não assumido) com Aristóteles, Forster deixa de fora de sua obra uma distinção básica que se encontra na *Poética*: a distinção entre *maneiras* de narrar. A *Poética* é, principalmente, um tratado sobre o drama, tendo o grosso do que foi escrito sobre o lírico e a épica se perdido. Ainda assim, Aristóteles estabelece distinções entre os *meios*, os *objetos* e as *maneiras* em que se apresentam diferentes manifestações artísticas. Sendo o meio (textual) e os objetos (seres superiores) os mesmos, a principal diferença entre o drama e a épica seria justamente na maneira de narrar, com diálogos diretos ou através da mediação de um narrador:

Além dessas, há uma terceira diferença: o modo como alguém poderia mimetizar em cada uma dessas artes. Pois é possível mimetizar com os mesmos meios e com os mesmos objetos, ou pela via de narrações — tornando-se outro, como faz Homero, ou permanecendo em si mesmo sem se transformar em personagens —, ou pela via do conjunto das personagens que atuam e agem mimetizando. (ARISTÓTELES, 2015, p. 51)

E, junto com a distinção da maneira, Lubbock retoma também a distinção clássica entre *mimesis*, como representação, e *diegesis*, como narração, para construir sua própria tipologia entre *scenic* e *summary*, ou entre *dramatization* e *pictorial*⁴². A distinção entre o primeiro par, bem como a distinção entre o segundo, remonta à distinção da *maneira* para Aristóteles, só que indo além de uma diferenciação entre gêneros (dramático e épico) e

⁴² “Cena” e “sumário”, “apresentação dramática” e “apresentação pictórica” (BITTENCOURT, 1999, p. 110).

identificando principalmente diferenças em modos de narração no próprio gênero épico-narrativo. Basicamente, no modo scenic/dramatization haveria menor interferência de um narrador intruso, com opiniões bem marcadas, deixando o leitor com um relato não tão obviamente enviesado, diferentemente do modo summary/pictorial:

These stories, therefore, which will not naturally accommodate themselves to the reader's point of view, and the reader's alone, we regard as rather pictorial than dramatic — meaning that they call for some narrator, somebody who *knows*, to contemplate the facts and create an impression of them. Whether it is the omniscient author or a man in the book, he must gather up his experience, compose a vision of it as it exists in his mind, and lay *that* before the reader. It is the reflection of an experience; and though there may be all imaginable diversity of treatment within the limits of the reflection, such is its essential character. In a pictorial book the principle of the structure involves a point of view which is not the reader's. (LUBBOCK, 1954, p. 255)⁴³

Assim, ao longo de seu livro, Lubbock discorre sobre os pormenores de cada modo, num eco de considerações sobre dramatização na narrativa já encontrada na obra de James, e seleciona diversos romances como exemplos de um ou de outro modo, dissecando suas personagens e, sobretudo, seus narradores e o trabalho com pontos de vista.

Pouco mais de trinta anos depois, Norman Friedman retorna às considerações de Lubbock, aprofundando-as e desenvolvendo-as também em sua tipologia, mais desmembrada em diferentes modos narrativos. Para chegar aos seus tipos de narradores, contudo, Friedman se apoia largamente em Lubbock:

It remained to Percy Lubbock to apply the general distinction between direct and indirect presentation — a distinction common, as we have suggested, throughout the history of aesthetics and criticism — to a discussion of James's particular concern with point of view in fiction. (FRIEDMAN, 1955, p. 1164)⁴⁴

Friedman, então, após delinear uma série de conceitos e detalhar o percurso crítico do debate sobre ponto de vista através da obra de diversos autores desde James, passando por Lubbock e outros, desenvolve sua tipologia a partir de algumas questões, mas ainda calcado na diferenciação *mimesis/diegesis*, *dramático/pictórico*, *mostrar/contar*:

⁴³ “Essas histórias, então, que não vão naturalmente se acomodar ao ponto de vista do leitor, e ao leitor apenas, nós tomamos como mais pictórica do que dramática — isso significa que elas pedem por um narrador, alguém que *saiba*, para contemplar os fatos e criar uma impressão deles. Seja um autor onisciente ou um homem no livro, ele deve juntar sua experiência, compor uma visão do que existe na sua mente, e colocar *isso* diante do leitor. É um reflexo de uma experiência; e ainda que haja toda a diversidade imaginável de tratamento dentro dos limites da reflexão, tal é seu personagem essencial. Num livro pictórico, o princípio da estrutura envolve um ponto de vista que não é o do leitor”. (tradução própria)

⁴⁴ “Restou a Percy Lubbock aplicar a distinção geral entre a apresentação direta e indireta — distinção comum, como sugerimos, em toda a história da estética e da crítica — à discussão da concepção particular de James a respeito do ponto de vista na ficção” (FRIEDMAN, 2002, p. 169).

Since the problem of the narrator is adequate transmission of his story to the reader, the questions must be something like the following: 1) Who talks to the reader? (author in third or first person, character in first, or ostensibly no one?); 2) From what position (angle) regarding the story does he tell it? (above, periphery, center, front, or shifting); 3) What channels of information does the narrator use to convey the story to the reader? (author's words, thoughts, perceptions, feelings; or character's words and actions; or character's thoughts, perceptions, and feelings: through which of these or combination of these three possible media does information regarding mental states, setting, situation, and character come?); and 4) At what distance does he place the reader from the story? (near, far or shifting). (FRIEDMAN, 1955, p. 1169)⁴⁵

Essas perguntas servem como base para que Friedman desenvolva sua tipologia de narradores: *Editorial Omniscience*, *Neutral Omniscience*, *"I" as Witness*, *"I" as Protagonist*, *Multiple Selective Omniscience*, *Selective Omniscience*, *The Dramatic Mode* e *The Camera*⁴⁶ (FRIEDMAN, 1955, p. 1169-1178). Assim como os críticos citados anteriormente, Friedman se vale de exemplos de diversas obras ficcionais para ilustrar seus tipos de modo narrativo, incorporando obras que experimentaram e desenvolveram especialmente certos tipos ao longo dos anos 1930, 1940 e início dos 1950 (quando o texto de Friedman foi escrito), como o modo *câmera* e a *onisciência seletiva múltipla*.

Outro crítico de língua inglesa que entrou nesse debate nas décadas seguintes foi Wayne Booth. Com seu *The Rhetoric of Fiction*, com uma primeira edição em 1961 e uma segunda, amplamente revisada, em 1983, Booth questiona e propõe romper com a oposição entre mostrar e contar que se sedimenta a partir de Henry James, ainda calcada em uma teoria clássica aristotélica, colocando-a como uma limitação de cunho realista:

For James, it was "intensity of illusion"—most often the illusion of experiencing life as seen by a fine mind subject to realistic human limitations. Like Flaubert, James was constantly concerned with achieving what is "natural," yet he was as much aware as Flaubert of the impossible complexity of reality (BOOTH, 1983, p. 42)⁴⁷.

Ainda que esse debate tenha continuado de forma tímida na narratologia de língua inglesa, a tipologia de Forster acabou vingando tanto aqui quanto em países anglófonos, sobretudo devido à força de seu nome como romancista. O debate, que continuou ainda

⁴⁵ “Já que o problema do narrador é a transmissão apropriada de sua estória ao leitor, as questões devem ser algo como: 1) Quem fala ao leitor? (autor em terceira ou primeira pessoa, personagem em primeira, ou ostensivamente ninguém); 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele conta? (de cima, periferia, centro, frente ou mudando); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (...) 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (perto, longe ou mudando)” (Ibid., p. 171-172).

⁴⁶ “*Onisciência intrusa*”, “*onisciência neutra*”, “*‘Eu’ como testemunha*”, “*‘Eu’ como protagonista*”, “*onisciência seletiva múltipla*”, “*onisciência seletiva*”, “*modo dramático*” e “*câmera*” (Ibid., p. 172-179).

⁴⁷ “Para James, era “intensidade de ilusão” — mais frequentemente a ilusão de experienciar a vida como vista pela mente fina sujeita a limitações realísticas humanas. Como Flaubert, James estava constantemente preocupado em atingir o que é “natural”, e ainda assim ele estava tão ciente quanto Flaubert da impossível complexidade da realidade” (tradução própria).

calcado numa teoria mimética de Aristóteles, contudo, serviu para recolocar a questão do foco narrativo numa posição de centralidade nos estudos literários. De lá pra cá, no entanto, com o avanço de correntes formalistas, estruturalistas e pós-estruturalistas, tanto em países de língua inglesa quanto no Brasil e em outros países, o debate sobre ponto de vista ganhou uma nova dimensão, principalmente com a publicação das obras de autores como Bakhtin, com sua teoria polifônica do romance. Dessa forma, após situar o contexto com o qual Forster dialogava diretamente, passaremos para um caminho alternativo, que vem se desenvolvendo mais contemporaneamente e que consideramos trazer inúmeras contribuições para esse debate.

1.6 Por uma análise enunciativa do romance

Após a incursão pelos *Aspectos do romance*, diversas questões, que foram levantadas, ainda pairam e exigem respostas. Um contraponto à visão de Forster mostra-se necessário pois, por mais interessante que uma configuração de personagens planas e redondas possa parecer (sobretudo uma que parta para uma análise textual da construção das personagens), a configuração de Forster está enraizada em noções relativamente frouxas e aproximações perigosas entre personagens e pessoas, entre literatura e vida. Considerar personagens como pessoas, dando a elas um tratamento quase autônomo, uma existência total, especulando sobre o destino das mesmas após o final da obra e mesmo se estas estariam na mesma Cambridge de Forster e sua plateia, como se a Inglaterra ficcional existisse de fato e as personagens desta pudessem se misturar conosco, apesar de levemente poético, deixa de lado que estas mesmas personagens não existem além das palavras escritas, além das páginas dos livros. Além das palavras, desta linguagem, o que mais haveria, além de especulações imaginativas de cada leitor, tão livres e soltas que não teriam como encontrar respaldo dentro das restrições linguísticas da obra? De qualquer forma, mesmo que as personagens pudessem apresentar uma completude de existência, algo que se assemelhasse à complexidade da existência humana (ainda que em caráter psicológico, uma vez que fisicamente essa existência é, obviamente, completamente impossível), como fazer caber essa completude em uma obra? Forster, em suas aproximações entre pessoa e personagem, seleciona os “principais fatos da vida humana”. Ele coloca, sobretudo, o amor e a morte como os mais pertinentes ao romance, em detrimento do nascimento, do sono e da alimentação. Se não vemos tanto do nascimento e

sono e vemos apenas a alimentação enquanto pretexto para atividade social, como coloca Forster, não veríamos tudo. Na vida real, não há como pular esses momentos, uma vez que são necessidades biológicas humanas. Se podemos pular momentos no romance, há uma seleção feita, e, se pulamos, esses momentos não existem textualmente, ou seja: não existem, não fazem parte da realidade do romance e da construção das personagens. Sobre amor e morte, fariam estes sempre parte do romance? Obviamente que também não. Vemos apenas a morte de certas personagens, e mesmo assim não em todos os romances. Sobre amor, a mesma coisa: vemos certos amores, de certas personagens e em determinados pontos de sua existência ficcional.

Assim, a questão do ponto de vista, rechaçada por Forster, parece retornar pela porta dos fundos. Toda obra literária, e seu universo ficcional, são condicionados pelas escolhas linguísticas que moldam cada personagem, cada elemento do enredo. Diferentemente do exercício de Forster no início de seus *Aspectos*, em que ele contraditoriamente nega a importância dos nomes dos autores para, logo após um trecho de um romance, voltar-se para os mesmos e suas supostas intenções e motivações por trás do trecho citado, defendemos que qualquer intenção autoral encontra-se no próprio texto, não por trás dele. O exercício de busca do autor por trás da obra torna-se cada vez mais difícil e menos desejado quanto mais distante no tempo tal autor se encontra, e Forster escorrega sobretudo quando busca a voz de Samuel Richardson, como se fosse possível estabelecer tal diálogo com um ser humano que viveu no século XVIII senão através da obra do mesmo ou de outros textos. Esse exercício prova-se como nada mais do que uma extrapolação imaginativa a partir de um alicerce textual. E, por mais que o próprio Forster tivesse acesso a autores como Virginia Woolf, uma amiga e contemporânea sua, suas informações privilegiadas nada acrescentam à obra de Woolf, que continua lida e admirada por diversas outras gerações desde então, gerações sem o mesmo acesso privilegiado e que, portanto, não tem como recorrer a nenhuma outra fonte que não seja textual para acessar e debater as obras dela. Dessa maneira, Woolf não tem como existir para nós como a pessoa que Forster conheceu, com todas as nuances e complexidades, apenas como a autora de diversos romances, contos e obras ensaísticas e também como um objeto de análise de diversos outros textos, orais ou escritos, que se debruçam de maneira incompleta, limitada e, em muitos casos, divergentes sobre sua obra e vida.

Não pretendemos, contudo, partir para uma análise fria, impessoal do texto. Certamente, não há sentido em especular sobre a realidade psicológica e as opiniões pessoais de autores, ou mesmo querer “imaginá-los numa sala” ou conversar com eles. Como demonstramos anteriormente, esse exercício de imaginação não passa disso e, mesmo

enquanto tal, não se mostra interessante uma vez que nada acrescenta de fato a uma obra e não encontra nenhum embasamento textual que o justifique; trata-se de algo que varia de acordo com a imaginação de cada leitor. No entanto, não caminhamos em direção a um movimento totalmente contrário. Não cabe mais pensar o texto como algo autônomo e independente de escolhas subjetivas, como manifestações de estruturas subjacentes, sobretudo se precisamos chamar atenção para um problema grave também na obra de Forster: a aparente neutralização e apagamento da figura do narrador. Tanto Forster, ao buscar a responsabilidade textual nos respectivos autores por trás de cada obra (inclusive misturando, por vezes, narrador e autor), quanto teorias de cunho estruturalista, não levam em consideração (pelo menos não com a devida centralidade e importância) o papel desempenhado por essa figura no romance e outros textos de prosa. Tal apagamento soa especialmente alarmante numa obra intitulada *Aspectos do romance*, tendo em vista que é justamente no gênero narrativo, em oposição ao lírico e ao dramático, que o narrador toma forma. Forster, porém, trata as personagens como seres quase autônomos que seriam apenas transplantados por um autor para o texto.

1.7 A virada bakhtiniana

Até aqui, justificamos a impossibilidade da responsabilização do autor por trás da obra, ao invés de dentro da obra. Agora, cabe ir um pouco além. Entender a figura do narrador como central no romance e em outras obras do gênero narrativo implica, também, uma transferência de responsabilidade. Mais acima, no início desta seção, abordamos o inevitável recorte e conseqüente processo de seleção que ocorre, uma vez que um romance não tem como abarcar toda a complexidade da vida humana. Apesar de como Forster enxerga personagens (como pessoas), a existência destas é inevitavelmente menos complexa e unicamente textual. Diferentemente de Forster, também, não buscamos motivações por escolhas narrativas para além de evidências textuais. Ora, isso não acarreta, contudo, uma negação do processo de seleção linguística necessário para a formação do tecido romanesco. Essa seleção é operada e vista no texto e toda a presença autoral perceptível também. Nesse sentido, não muito tempo depois da publicação dos *Aspectos* de Forster, Mikhail Bakhtin desenvolvia as teorias necessárias para impulsionar a virada enunciativa aqui defendida. Bakhtin é o principal nome responsável pelo movimento de ruptura com uma compreensão do

texto e da obra como uma manifestação completa e indivisível de um sujeito (também completo e uno) por trás dela. Ou seja: uma ruptura com uma abordagem psicologizante. Bakhtin introduz a noção do heterodiscurso para ilustrar como outros textos, referências ou instâncias discursivas atravessam esse aparente discurso uno, sobretudo aplicando essa noção ao romance e sua miríade de personagens:

O heterodiscurso introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução) é *discurso do outro na linguagem do outro*, que serve à expressão refratada das intenções do autor. A palavra de semelhante discurso é uma *palavra bivocal especial*. Ela serve ao mesmo tempo a dois falantes e traduz simultaneamente duas diferentes intenções: a intenção direta da personagem falante e a intenção refratada do autor. Nessa palavra há duas vozes, dois sentidos e duas expressões. Ademais, essas duas vozes são correlacionadas dialogicamente, como que conhecem uma à outra (como duas réplicas de um diálogo, conhecem uma à outra e são construídas nesse conhecimento recíproco), como se conversassem uma com a outra. (BAKHTIN, 2015, p. 113)

Ao invés de colocar a questão do ponto de vista como secundária, tratar personagens como seres praticamente autônomos e ignorar a importância do narrador, partimos para um entendimento do texto como essencialmente heterogêneo e dialógico, em que diversas vozes e discursos são costurados por uma entidade textual, ao invés de coexistirem livremente como no mundo externo ao texto. A delimitação dessa entidade textual soberana retira do autor humano, ser psico-bio-social por trás da obra a responsabilidade de operação discursiva no romance. Assim, o autor a que Bakhtin faz referência, por ele chamado de *autor convencional*, muito se assemelha à figura do narrador, em oposição ao autor de carne e osso buscado por Forster:

Todas as formas que introduzem o narrador ou o autor convencional marcam, em diferentes graus, a liberdade do autor em relação a uma língua única e singular, vinculada à relativização dos sistemas de linguagem literária, marcam a possibilidade de autodeterminar-se em termos de linguagem, de transferir suas intenções de um sistema de linguagem a outro, de fundir a “língua da verdade” com a “língua do ambiente”, de dizer *o que é seu* em linguagem alheia e em sua linguagem *o que é alheio*. (BAKHTIN, 2015, p. 100)

Dessa forma, partindo de Bakhtin, torna-se inviável uma posição como a de Forster, em que o ponto de vista é secundário, personagens apresentam a totalidade de pessoas e o narrador praticamente não é mencionado. Perguntamo-nos: como é possível que o mais importante seja como a personagem toca o leitor? Como pode uma personagem tocar o leitor? Como é feita a construção de uma personagem redonda ou plana? Se ela apresenta uma característica principal, qual? Se apresenta mais de uma, tendem a ser mais negativas ou positivas? Quais são as personagens centrais? E as secundárias? Que efeito as personagens centrais podem gerar? E quem opera essas escolhas de construção narrativa? Uma abordagem

moralizante e profundamente pessoal como a de Forster não dá conta de responder tais questionamentos, uma vez que, reiteramos, o trabalho com o ponto de vista é de fato tão central e tão único ao romance e à prosa narrativa em geral.

Assim, entendendo as personagens como construções diegéticas a partir de um narrador, enquanto entidade enunciativa soberana no romance, podemos pensar e propriamente responder tais perguntas, dentre outras. Uma personagem não é apenas plana ou redonda, ou apenas toca ou não o leitor. Uma personagem e uma obra não são inferiores ou ruins simplesmente por serem moralmente degenerados segundo os padrões de um determinado crítico, como no caso de Forster lendo o *Ulisses*. Há diversas outras nuances de construção que são apagadas por uma confusa posição ora excessivamente aristotélica, ora psicologizante. Personagens podem ser descritas como más, terem características socialmente aceitas como negativas e, ainda assim, serem centrais, sem nenhum demérito para a obra; em outros casos, características aparentemente negativas podem até mesmo acabar ganhando simpatia do narrador e alterando a percepção da obra (desses casos surgem os famosos anti-heróis); isso sem mencionar os vários casos de personagens que passam por transformações, sejam estas profundas (pensemos em personagens centrais de romances de formação, como *Jane Eyre*, o próprio *Maurice* de Forster, ou em outros romances não de formação, mas também complexos, como *To the Lighthouse*, tão superficialmente analisado por Forster) ou apenas diante da percepção de um narrador ou outra personagem (como Mr. Darcy, por exemplo, que não muda, mas cuja percepção para a protagonista altera-se ao longo do romance). E, claro, personagens podem ter diversas características, boas, más e com as mais variadas nuances, ao longo de uma mesma obra. Evidentemente, a impressão geral dessas personagens e de um romance não pode ser simplesmente explicada pelo fato de tocarem ou não o leitor. A forma como são construídas é sem dúvida fruto do trabalho do narrador, personagem crucial para qualquer obra em prosa, e que pode e deve ser objeto central de análise para uma melhor compreensão da construção de todas as outras personagens e dos efeitos que tais construções acarretam.

Nesse sentido, Bakhtin toma o romance humorístico inglês como exemplo em sua famosa *Teoria do Romance*. Ele analisa como diversas personagens são construídas, como o narrador se aproxima mais de uma ou de outra, como determinadas linguagens são usadas pelo narrador para construção de um efeito humorístico, etc:

[...] o autor parodia ora com maior, ora com menor intensidade esses e aqueles elementos da “língua comum”, às vezes põe a nu sua inadequação ao objeto, às vezes, ao contrário, quase se solidariza com ela, conservando apenas uma ínfima distância e às vezes faz sua própria “verdade” soar nela de modo direto, isto é, funde integralmente com ela a sua voz. (BAKHTIN, 2015, p. 80)

Além disso, a infinitude de nuances de construção diegética, aqui já citada, permite uma infinitude também de efeitos. Pensemos, por exemplo, em como ao longo de diversos séculos várias etnias foram retratadas de maneira racista e xenófoba na literatura ocidental e como, sobretudo nas últimas décadas, uma mudança de valores socioculturais vem invertendo as representações das mesmas etnias na literatura, dando oportunidade para representações mais complexas, humanizadas e não-racistas, tão raramente vistas no passado. Mesmo num recorte sincrônico, um mesmo grupo pode ser retratado de maneira diferente por diferentes óticas dependendo dos valores de cada narrador. Voltemos, então, a Bakhtin:

[...] a narração, dependendo do objeto de representação, reproduz em termos de paródia ora as formas da eloquência parlamentar, ora da eloquência jurídica, [...] ora o estilo da pregação moral hipócrita, ora, enfim, a maneira discursiva dessa ou daquela personagem concreta e socialmente determinada referida pela narração. (BAKHTIN, 2015, p. 79-80)

Efeitos de humor intencionalmente construídos como forma de paródia de um determinado grupo servem, assim, para revelar uma postura desse narrador em relação a esse grupo e, portanto, revela diversas características que servem para formar a visão de mundo desse narrador. O narrador é essa figura que opera a focalização em uma ou outra personagem, que revela ou esconde determinados fatos ou segredos. É esse personagem que tem a responsabilidade sobre as escolhas no romance, mesmo quando este tenta se esconder, se dissimular ou estilhaçar as perspectivas narrativas:

É como se o autor não tivesse sua própria linguagem, mas tivesse seu estilo, sua lei orgânica única de jogo com linguagens e refração de suas autênticas intenções semânticas e expressivas nessas linguagens. Esse jogo com linguagens e a frequente ausência total de *sua* palavra final não diminui minimamente, é claro, a profundidade geral da intencionalidade, isto é, da inteligibilidade ideológica de toda a obra. (BAKHTIN, 2015, p. 95)

Torna-se essencial, assim, um delineamento dessa personagem para a compreensão da obra como um todo. Quando pensamos nos principais efeitos e impressões provocados por um romance, os traços marcantes de algumas personagens, suas trajetórias, seus problemas, o desfecho no enredo e como tudo isso é engendrado, pensamos sobretudo num conjunto de elementos arquitetados pelo narrador, a principal voz do romance. É a partir da visão desse narrador que todos os outros elementos são moldados. Mesmo em romances com uma profusão de personagens e pontos de vista, é possível traçar marcas de subjetividade que, pelo menos, apontam em uma determinada direção e revelam certos traços da identidade desse sujeito narrativo:

O discurso do outro — narrado, imitado, mostrado sob certas luzes, disposto ora em massas compactas, ora esporadicamente disseminado — é, na maioria dos casos, impessoal (“opinião comum”, linguagens de profissões e gêneros) e em parte alguma está delimitado do discurso do autor: os limites são deliberadamente movediços e ambíguos, amiúde ocorrem no interior de um conjunto sintático, amiúde no interior de uma oração simples e, às vezes, dividem os termos essenciais da oração. (BAKHTIN, 2015, p. 89)

Bakhtin, com seu movimento inaugurador, abriu as portas para outros teóricos pensarem a partir de conceitos-chave como heterodiscurso, *dialogismo* e *polifonia*, chamando atenção para a importância das diversas vozes presentes num romance sem, com isso, diluir a responsabilidade enunciativa entre diversos sujeitos, sempre traçando-a de volta à figura operadora das seleções linguísticas. As terminologias próprias de Bakhtin trazem para o centro ferramentas importantes de sua análise, como a noção de autor convencional, aqui já mencionada; o discurso dos heróis (das personagens), em oposição ao discurso do narrador; a construção híbrida (similar ao discurso indireto-livre) e a molduragem (o discurso do outro aparece sempre emoldurado pela principal voz enunciativa - a do narrador), dentre outras. Assim, tendo já demarcado algumas noções-chave, como a responsabilização enunciativa do discurso, a heterogeneidade discursiva no romance e a presença de diversas vozes moldadas a partir da perspectiva do narrador, cabe-nos refinar e detalhar as ferramentas que guiarão nosso caminho de análise.

1.8 Oswald Ducrot: sobre quem fala versus quem vê

Na esteira da virada bakhtiniana, Oswald Ducrot delineou uma distinção vital que retomaremos de maneira mais prática no capítulo seguinte: a distinção entre locutor e enunciador. Locutor, basicamente, como o próprio termo evoca, diz respeito àquele com a palavra, àquele que fala no momento, seja o narrador, seja uma personagem através de aspas ou travessão:

Por definição, entendo por locutor um ser que é, no próprio sentido do enunciado, apresentado como seu responsável, ou seja, como alguém a quem se deve imputar a responsabilidade deste enunciado. É a ele que refere o pronome *eu* e as outras marcas da primeira pessoa. Mesmo que não se leve em conta, no momento, o discurso relatado direto, ressaltar-se-á que o locutor, designado por *eu*, pode ser distinto do autor empírico do enunciado, de seu produtor — mesmo que as duas personagens coincidam habitualmente no discurso oral. Há de fato casos em que, de uma maneira quase evidente, o autor real tem pouca relação com o locutor, ou seja, com o ser, apresentado, no enunciado, como aquele a quem se deve atribuir a responsabilidade da ocorrência do enunciado. (DUCROT, 1987, p. 182)

Ducrot estabelece também uma diferença entre o locutor L, como um simples produtor de enunciado, e o locutor λ , como um locutor marcadamente expresso através de um pronome “eu”. E, para além da responsabilização do locutor pelo seu enunciado, Ducrot também define a figura do enunciador, aquele que vê, aquele cujo ponto de vista é expresso no discurso. Assim, tendo o narrador como a principal voz, o principal locutor, e também o principal enunciador, a perspectiva central na narrativa, podemos distinguir e melhor entender como outras vozes e outras perspectivas aparecem no romance, qual espaço é dado às outras vozes e aos outros pontos de vista e que efeito isso produz, levando em consideração que diferentes personagens podem ter mais ou menos espaço, ouvimos mais ou menos de diferentes vozes, acompanhamos com maior ou menor foco diferentes pontos de vista. Além disso, a separação entre locutor e enunciador é de suma importância para entender o efeito produzido pelas construções híbridas segundo Bakhtin, o discurso indireto-livre. Ao se colar a diferentes perspectivas, adotando o ponto de vista de outras personagens em seu próprio discurso, o narrador cede o seu espaço discursivo a uma outra perspectiva, dando maior ênfase a ela e, assim, privilegiando-a. Dessa forma, analisando diversas personagens, seus discursos e perspectivas e o espaço dado às mesmas, além da postura do narrador diante de cada uma delas, entendemos melhor a perspectiva global do romance. É justamente esse complexo trabalho enunciativo operado pelo narrador o principal responsável pelas diversas implicações estéticas que geram uma imagem geral da obra para o leitor. Esse trabalho é inevitável e inescapável em qualquer romance e é graças às diferentes possibilidades de configuração de vozes e posicionamentos que cada obra pode, à sua maneira, de fato atingir os mais variados leitores.

1.9 Alain Rabatel e o *Homo Narrans*

Além de Ducrot, outro nome que vem trazendo contribuições substanciais para uma vertente enunciativa é Alain Rabatel. Com seu *Homo Narrans*, Rabatel dá um passo além ao defender uma análise que encare esse sujeito que narra buscando traçar a sua corporeidade no texto, sujeito esse que abre espaço para diversas outras vozes, sem nunca apagar a sua, mas revelando também muito de si ao autorizar mais ou menos certas vozes. *Homo narrans*, como coloca Rabatel, é um sujeito polifônico, mas, ainda assim, um sujeito, com sua perspectiva

dominante e responsável pela maior ou menor autorização dessas diversas vozes presentes no romance:

Essa multiplicação de pontos de perspectiva complexifica as coisas, mas é também suscetível de melhorar sua compreensão. Essa atitude de descentramento, variável conforme os gêneros, as estéticas, os autores, variável, igualmente, conforme a extensão e a complexidade das obras, é um traço característico do homem que narra. *Homo narrans* é, portanto aquele que é capaz de se colocar no lugar do outro, *até mesmo de vários outros*, antitéticos ou complementares, capaz de entrar nos raciocínios uns dos outros, de fazê-los dialogar. *Homo narrans* é, finalmente, o homem com mil pontos de vista, que sabe empatizar seus personagens e simpatizar com eles, para o maior proveito de seu auditório. Isso não é tudo: *Homo narrans* não é um odre cheio de vento capaz de fazer ressoar alto e forte a voz dos outros, a exemplo de um sujeito polifônico que recusaria implicar-se com suas escolhas. O homem com mil pontos de vista é, além disso, uma voz singular - e, portanto, o sujeito de um ponto de vista singular -, que sabe situar-se em relação aos outros e por intermédio de sua relação com os outros. (RABATEL, 2016, p. 24)

Em Rabatel, assim, a delimitação do sujeito enunciativo passa pela análise da multiplicidade de pontos de vista, de *PDV*, que possuem as diversas vozes autorizadas no romance. É fundamental entender de qual ponto de vista são considerados todos os outros objetos narrativos, os outros elementos diegéticos, para que possamos entender como e por que certas personagens causam determinada impressão em geral, seja negativa ou positiva ou mista e mesmo variável ao longo da obra. Nenhuma personagem é completa e independente, ela é sempre um recorte feito a partir da perspectiva do sujeito que narra. Entender essa perspectiva significa poder compreender de onde partem as visões de mundo que moldam o que vemos de cada elemento narrativo e, portanto, de cada personagem também. Nesse sentido, faz-se necessário destacar como Rabatel conceitua suas noções de *PDV* e mesmo de *objeto* discursivo, conceitos sobre os quais nos apoiamos e através dos quais também enxergamos o processo de criação de personagens:

Em sua forma mais geral, o *PDV* define-se pelos meios linguísticos pelos quais um sujeito considera um objeto, em todos os sentidos do termo considerar, quer o sujeito seja singular ou coletivo. Quanto ao objeto, ele pode corresponder a um objeto concreto, certamente, mas também a um personagem, uma situação, uma noção ou um acontecimento, porque, em todos os casos, trata-se de objetos de discurso. O sujeito, responsável pela referência do objeto, exprime seu *PDV*, tanto diretamente, por comentários explícitos, como indiretamente, pela referência, isto é, pelas escolhas de seleção, de combinação, de atualização do material linguístico. Contrariamente a uma ideia muito disseminada, essas escolhas sinalizam-se apenas explicitamente, por marcas de subjetividade, estampadas como tais. São identificadas, ainda, por intermédio das escolhas mais objetivantes e/ou implícitas. (RABATEL, 2016, p. 30)

A noção da existência de diferentes centros de perspectiva trazida por Rabatel também é de grande estima. A alternância nos centros de perspectiva, que recai ora em uma

personagem, ora em outra, e mais para determinadas personagens do que outras, revela como essa voz principal autoriza mais ou menos outras vozes. Em cada romance, esse trabalho complexo pode revelar outras vozes que são apoiadas pelo narrador ou não, dependendo de como o narrador caracteriza essas outras personagens e o que dessas vozes o leitor “ouve”.

1.10 Daniel-Henri Pageaux: imagens do Eu e do Outro

Ressaltamos também o papel do Outro e da construção do Outro como forma de asserção de uma identidade, de uma subjetividade narrativa, seguindo a linha de Daniel-Henri Pageaux justamente sobre a representação do Outro:

Eu “observo” o Outro; mas a imagem do Outro veicula também uma certa imagem de mim mesmo. É impossível evitar que a imagem do Outro, a um nível individual (um escritor), colectivo (uma sociedade, um país, uma nação) ou semicolectivo (uma família de pensamento, uma «opinião»), não apareça também como a negação do Outro, o complemento, o prolongamento do meu próprio corpo e do meu próprio espaço. Quero dizer o Outro (frequentemente por razões imperiosas e complexas) e, ao dizer o Outro, nego-o e digo-me a mim mesmo. De certo modo, digo também o mundo que me rodeia, digo o lugar de onde partiu o olhar e o julgamento do Outro: a imagem do Outro revela as relações que eu estabeleço entre o mundo (espaço original e estrangeiro) e eu próprio. (PAGEAUX, 2004, p. 138)

Entendemos que todas as construções num romance, todos os “outros” construídos, seja um outro espaço, outras personagens, uma outra cultura, etc, partem desse “eu” que narra. A seleção operada, portanto, vai obrigatoriamente num sentido orientado pelas visões de mundo, gostos e opiniões do “eu” que narra, do narrador. Assim, tendo sempre em vista a importância de se delinear a corporeidade do sujeito que narra para melhor compreender suas posições e dar um passo atrás em relação às construções aparentemente óbvias e naturais, mas que na verdade são carregadas de marcas de gosto, faz-se necessário afirmar que “[...] num dado momento histórico, numa sociedade determinada e num quadro cultural estabelecido, não se pode dizer tudo e qualquer coisa sobre o Outro” (PAGEAUX, 2004, p. 113). O Outro é necessariamente uma construção de um sujeito, dentro de um contexto sociocultural específico a partir dos quais determinados valores desse sujeito são construídos e a partir de cujos valores o Outro é visto e retratado. Pageaux também parte de uma noção de responsabilização enunciativa e acrescenta a importância de um determinado imaginário cultural do qual o sujeito que narra parte em sua construção do Outro. Dessa forma, analisar o Outro é analisar os valores do sujeito que narra e entender o contexto sociocultural que forma

sua visão de mundo e que é responsável pela imagem do Outro discursivamente construída: “será necessário, portanto, segundo a natureza das escolhas feitas, revelar o funcionamento de uma ideologia, seguir e definir a lógica de um imaginário” (PAGEAUX, 2004, p. 113).

Entendemos também que enunciação é performance e, assim, novamente, não há como ver personagens como pessoas, como seres autônomos em relação à obra. O narrador, enquanto locutor principal no romance, é o responsável pela criação de todo um universo, situações, personagens, lugares, e nenhum deles com existência prévia à obra; não cremos em existência prévia (ou posterior) do “narrado” em relação ao “narrando” e, ao mesmo tempo, não consideramos nem possível nem desejável que a busca pela subjetividade seja pela do autor enquanto entidade externa ao texto, entidade essa não acessível a nenhum leitor por via direta, que não seja através de algum texto. Todas as operações de seleção podem e devem ser mapeadas no texto, desmembrando as diversas camadas de subjetividade presentes no mesmo sem nenhuma pretensão de aniquilar o sujeito narrativo, como ilustra Rabatel:

Nessa ótica, as relações enunciativas em ação na narrativa não são, portanto, apenas a encenação de um texto preestabelecido ou a manifestação da intencionalidade toda-poderosa do escritor. Elas funcionam como didascálias, indicações cênicas de natureza procedimental, que indicam ao destinatário como se apropriar do texto, a partir de quais centros de perspectiva (esse ou aquele ator, actante ou narrador, essa ou aquela isotopia), como pensar em suas relações, a fim de fazer emergir uma significação coconstruída pelo leitor, com base nas instruções do texto e nas escolhas de empatização efetuadas pelo leitor. (RABATEL, 2016, p. 38-39)

1.11 O *ethos* em Dominique Maingueneau

Por fim, trazemos também as contribuições de Dominique Maingueneau para melhor demarcar certas bases até aqui evocadas de maneira frouxa, principalmente quando falamos sobre posicionamento enunciativo e visão de mundo do sujeito que narra. Para tal, a visão de Maingueneau sobre *ethos* serve como um complemento às definições de Rabatel sobre esse sujeito, o *Homo narrans*, uma vez que *ethos* diz respeito justamente a um “processo mais geral de adesão de sujeitos a uma certa posição discursiva” (MAINGUENEAU, 2005, p. 69) e, através do mapeamento discursivo de um conjunto de manifestações que reflitam a posição desse sujeito, podemos delimitar sua corporeidade textual e sua voz, a partir da qual “vemos” tudo no romance e a partir da qual, assim, os elementos narrativos são prefigurados e construídos textualmente:

Duas razões me levaram a recorrer à noção de *ethos*: seu laço crucial com a reflexividade enunciativa e a relação entre corpo e discurso que ela implica. É

insuficiente ver a instância subjetiva que se manifesta por meio do discurso apenas como estatuto ou papel. Ela se manifesta também como “voz” e, além disso, como “corpo enunciante”, historicamente especificado e inscrito em uma situação, que sua enunciação ao mesmo tempo pressupõe e valida progressivamente. (MAINGUENEAU, 2005, p. 70)

O *ethos* do sujeito representa o conjunto de seus posicionamentos a partir de seus valores socioculturais. É a partir do processo de caracterização do *ethos* desse sujeito narrativo que entendemos e podemos desconstruir e melhor analisar seu imaginário e, conseqüentemente, as imagens por ele criadas, sem pretensão de enxergar neutralidade e completude de caracterização ou mesmo de apagar qualquer presença desse sujeito, sua voz e seu *ethos*, que moldam a narrativa. O tom geral da obra muito pode ser atribuído ao tom desse próprio sujeito, que manipula cada elemento diegético e imprime sua visão de mundo sobre suas descrições e, também, pelo fato de ouvirmos, na maioria dos romances, mais desse sujeito do que dos Outros. E, mesmo nos romances mais fragmentados, as diferentes perspectivas são apresentadas a partir de uma visão única de mundo, que expõe um único *ethos*, uma vez que todas essas diferentes vozes são construções desse próprio sujeito. Assim, como detalha Maingueneau, os diferentes componentes textuais que, juntos, permitem formar uma impressão geral da obra só são possíveis a partir de uma perspectiva e seus valores, visto que é nesse sujeito que narra, o principal enunciador na obra, a quem o leitor enxerga como um fiador, metáfora interessante que alude a uma ideia não apenas de responsabilidade, mas também de confiança sobre aquilo narrado; é sobre essa figura que o leitor deposita sua confiança ao se embrenhar por uma narrativa e, também, é a confiança ou a falta dela nessa figura que pode consolidar ou quebrar um pacto entre obra e leitor; é a confiança nessa voz, em sua perspectiva sobre aquilo que narra, que permite a uma obra tocar um leitor:

A vocalidade radical das obras manifesta-se através de uma diversidade de tons, na medida de suas respectivas cenografias. Esse termo “tom” apresenta a vantagem de poder ser empregado para todos os enunciados escritos, assim como para os enunciados orais (podemos falar do “tom de um livro”). A instância que assume o tom de uma enunciação evidentemente não coincide com o autor efetivo da obra. Trata-se, de fato, dessa representação do enunciador que o co-enunciador deve construir a partir de índices de várias ordens fornecidos pelo texto. Essa representação desempenha o papel de um fiador que se encarrega da responsabilidade do enunciado. (MAINGUENEAU, 2005, p. 139)

Em suma, diferentemente de Forster, não partimos do princípio que uma obra deva necessariamente atender a um conjunto de regras arbitrárias, de cunho sobretudo aristotélico, e que qualquer obra que não o siga deve ser considerada como inferior. Não consideramos como um critério estético válido a desqualificação total de um romance pelo fato de suas personagens não conformarem a um determinado ideal de valores morais ou pela escolha da

inserção de elementos aparentemente externos ou fantásticos que quebrariam um suposto princípio de verossimilhança e necessidade interna da obra. O trabalho de análise das diversas vozes e perspectivas é o que nos permite compreender como se forma uma impressão geral de um romance e de suas personagens, além das diversas nuances e variações presentes dentro da obra, partindo sempre de um entendimento desse sujeito que narra.

Ao longo do tempo, contudo, percebemos como a ainda muito aristotélica tipologia de Forster predominou nos estudos literários no que tange aos estudos de personagens, mesmo com todas as discussões sobre ponto de vista que se aprofundaram desde a publicação dos *Aspectos do romance*, como mostramos acima. A obra de Forster serviu de inspiração para outros críticos e teóricos, como Antonio Candido, e, através deles, se difundiu de tal forma que a tipologia se popularizou bastante, com direito a verbetes em dicionários contemporâneos e com diversas reedições (estes remontando a origem da tipologia à obra de Forster). Os *Aspectos*, inclusive, apresentam duas traduções para o português no Brasil, tendo a última reedições até hoje, enquanto *A Técnica da Ficção* de Lubbock teve apenas uma tradução que, atualmente, encontra-se esgotada. Lubbock, no entanto, foi quem chamou atenção para a questão dos modos de narração, com sua distinção, sua tipologia própria, ainda que inspirada em uma distinção aristotélica desses meios, partindo de um debate surgido no final do século XIX e que se desenvolveu e se aprofundou ao longo dos séculos XX e XXI. Ainda assim, Forster é o nome mais lembrado até hoje. É a sua obra e a sua tipologia, não as de Lubbock, que aparecem em grandes dicionários de narratologia contemporâneos e, no caso da tipologia, foi a de Forster que ganhou notoriedade e se tornou amplamente mencionada nas últimas décadas (e as entradas nos dicionários justamente reforçam essa popularidade).

Contudo, como defendemos anteriormente, uma vez que julgamos impossível pensar o narrado destacado e/ou anterior ao narrando, faz-se necessário, através desse percurso, dessa reconstituição até aqui costurada, reforçar a grande importância da contribuição de Lubbock, esquecido após o debate colocado por Forster em seu texto. A obra de Lubbock, muito mais que a de Forster, serve de exemplo como uma espécie de pedra fundadora (uma das, no mínimo) de um modelo de análise textual muito mais interessante, e com sintonia infinitamente maior com a crítica contemporânea e, principalmente, com uma vertente enunciativa com a qual nos identificamos fortemente. A partir de Rabatel, por exemplo, apresentamos a noção do *Homo Narrans*, o sujeito da narração através do qual opera-se uma multiplicidade de pontos de vista. É apenas a partir do momento que chamamos a atenção para o trabalho com o ponto de vista e para a construção dos diferentes pontos de vista numa narrativa que conseguimos pensar esse sujeito e os pontos de vista operados por ele, sujeito

esse existente apenas na e pela narrativa, não previamente, não como pessoas que podem estar num auditório em Cambridge, ou tampouco, por consequência, numa sala de aula numa universidade brasileira também. Reafirmamos novamente, assim, que o que permite que uma obra e seus personagens toquem um leitor é a forma como cada personagem é construída, como cada uma é retratada, como o narrador nos guia pela obra. O trabalho com ponto de vista, como já apontava Lubbock, é fundamental, e a figura do narrador, central.

O movimento seguinte, portanto, uma vez tecidas essas considerações, é o de exemplificar o tipo de análise até aqui defendida com afinco. Entendemos que o trabalho de seleção linguística que o jogo de perspectivas demanda é um trabalho natural, automático e, indo além, congênito de toda e qualquer narrativa. Sendo assim, o intuito de ilustrar a perspectiva aqui defendida nos leva de maneira sedutora em busca de um romance, cujas diversas vozes em jogo poderemos analisar, bem como suas características, visões e espaço na narrativa, e também o sujeito enunciativo sobre cuja responsabilidade a operação dessas vozes reside, bem como também suas características, visões, espaço, dentre outros aspectos aqui já introduzidos e a seguir detalhados. Dessa forma, consideramos nada mais interessante do que analisar um romance daquele com quem até aqui travamos um debate ferrenho: um crítico que também é, para nossa sorte, um romancista. E. M. Forster é um autor de romances pelos quais muita admiração ainda nos desperta. Dentre eles, considera-se sua obra prima o romance de 1924 *Uma passagem para a Índia*, obra que apresenta justamente um brilhante trabalho com ponto de vista narrativo, mesmo com todo o desdém de Forster por essa questão. É esta obra que escolhemos para analisar em seguida.

2 DE UMA PASSAGEM PARA A ÍNDIA

2.1 Considerações iniciais

O romance mais aclamado da carreira de Forster, que começou a ser escrito em meados da década anterior, mas só foi concluído e publicado em 1924 depois de uma viagem final à Índia, *Uma passagem para a Índia* pode ser considerado o maior exemplo de dialogismo na obra de Forster (ainda que com um narrador claramente menos pretensamente imparcial e com exemplos mais nítidos e frequentes de variações de centro de perspectiva do que, por exemplo, em *Maurice*). *Uma passagem para a Índia* é, também, um romance social que levanta muitas discussões. Uma obra sem uma única personagem central muito bem definida, sem dúvidas, é um romance que, acima de tudo, traz à tona alguns ideais ainda de difícil apreensão por uma parcela da humanidade mesmo no século XXI: diálogo, empatia e diversidade. O enredo revolve em torno de Adela Quested, que viaja à (fictícia) cidade de Chandrapore, na Índia, acompanhada da sra. Moore para se casar com o filho desta, Ronny Heaslop. Tanto Adela quanto a sra. Moore querem conhecer a “verdadeira Índia”, realmente se aproximar do povo e de seus hábitos culturais. Ao chegarem lá, as duas tem um choque ao perceberem a segregação e o desprezo dos ingleses pelos os indianos: oficiais do império como Ronny e outros moradores ingleses se distanciam e se cercam o máximo que podem de uma cultura e um povo considerados trapaceiros e incultos. O desejo das duas, assim, não é visto com bons olhos pela comunidade britânica local. Nesse contexto, ambas acabam conhecendo o dr. Aziz, um jovem médico indiano de origem muçulmana que as encanta e as leva para conhecer a Índia real, não apenas aquela dos clubes restritos dos ingleses, e às (também fictícias) cavernas de Marabar. Nas cavernas, um evento meio místico e meio sobrenatural ocorre enquanto o dr. Aziz e Adela estão explorando o local. Por conta da atmosfera e dos ecos das cavernas, a sra. Moore não se sente bem e não chega até as cavernas superiores. Lá, Adela se sente desorientada, foge do local e tem a impressão de ter sido violentada pelo dr. Aziz. Um julgamento se segue em meio à tensão social cada vez mais crescente na cidade de Chandrapore, enquanto o enredo se concentra mais e mais na personagem do dr. Aziz e o desenrolar e consequências do julgamento para o final do romance. O enredo também comporta, além dessa trama central, outras tramas secundárias que se desenrolam paralelamente, como, por exemplo, a do casamento de Adela com Ronny.

Uma passagem para a Índia, como a imensa maioria da obra de Forster, é narrada em terceira pessoa. A principal voz, do principal locutor, a quem, segundo Oswald Ducrot, deve ser atribuída a responsabilidade do enunciado, é a do narrador onisciente. Ele será sempre considerado aqui como o locutor L1 para fins de análise. A multiplicidade de vozes das diferentes personagens é em geral administrada através de discurso direto, em que cada personagem tem sua fala reproduzida diretamente entre aspas. Quando há alternância de voz, há também alternância de ponto de vista e o leitor passa a acompanhar a visão de um outro enunciador (não mais do narrador, o enunciador E1). Em determinadas instâncias, no entanto, parece haver uma mistura de PDVs ou mesmo de vozes. No aqui já mencionado discurso indireto-livre, essa mistura acontece quando, ainda na voz do locutor L1, percebe-se linguisticamente a transição para o discurso de uma personagem sem qualquer marca gráfica (aspas ou travessão) que a indique⁴⁸. Em outros momentos, percebe-se não uma alteração de voz, mas apenas de ponto de vista, como se o narrador falasse de dentro do romance, na perspectiva de um enunciador E2 ou E3, mas claramente sem haver nenhuma alteração de voz (no discurso de L1).

Segundo Rabatel novamente, é preciso ter sempre clara a posição do narrador como o organizador de diferentes discursos e pontos de vista na cenografia enunciativa de um romance (RABATEL, 2016, p. 48). Como tal, o narrador é quem carrega a responsabilidade de dar voz às personagens em uma determinada cena, ou de narrar em sua própria voz os acontecimentos. O narrador é responsável, como já pontuamos anteriormente, por dar mais voz a uma determinada personagem em detrimento de outra, por acompanhar mais de perto os acontecimentos na vida de uma personagem do que de outra e, também, por privilegiar mais a perspectiva de uma personagem do que de outra. A noção de responsabilidade enunciativa é retomada aqui sobretudo para entendermos o que Rabatel chama de *centro de perspectiva*, e suas variações. Adotar a perspectiva de uma outra personagem em seu discurso é uma estratégia deliberada por parte do próprio narrador. As variações de *centro de perspectiva* dizem respeito a quanto mais ou menos um narrador privilegia ou se cola à perspectiva de

⁴⁸ Aqui retornamos a Bakhtin, com sua definição sobre os “discursos interiores dos heróis”, para colocar de forma mais precisa o que entendemos por discurso indireto-livre: “essa forma de transmissão introduz no fluxo desordenado e descontínuo do discurso interior do herói (pois essa desordem e essa descontinuidade teriam de ser reproduzidas ao empregar-se a forma do discurso direto) uma ordem e uma coerência estilística. Além disso, por suas peculiaridades sintáticas (terceira pessoa) e os traços estilísticos basilares (lexicológicos e outros), essa forma permite combinar de maneira orgânica e coerente o discurso interior do outro com o contexto do autor. Ao mesmo tempo, porém, essa forma permite conservar a estrutura expressiva do discurso interior dos heróis e certa reticência e instabilidade próprias do discurso interior, o que é absolutamente impossível na transmissão do discurso indireto em forma seca e lógica” (BAKHTIN, 2015, p. 106-107).

uma determinada personagem, e a escolha de se colar mais ou menos a uma personagem é precisamente do narrador, a entidade narrativa soberana no romance. O tom do enredo é dado também por, dentre muitos outros elementos, posicionamentos, opiniões, comentários do próprio narrador e das personagens com posições discursiva e enunciativa privilegiadas dentro do romance, personagens essas construídas no próprio discurso do narrador, fruto de seleções e escolhas deliberadas. Em *Uma passagem para a Índia*, a mistura de pontos de vista pode ser notada principalmente quando o narrador adota, mais frequentemente do que com outras personagens, os pontos de vista de Adela, da sra. Moore ou do dr. Aziz. O ponto de vista do dr. Aziz aparece frequentemente expresso no discurso do locutor L1 conforme o romance caminha, assim como, em menor escala, o ponto de vista do sr. Fielding e, em escala ainda menor, de Ronny.

2.2 Da primeira parte: apresentação de cenografia e personagens

O romance começa sem nenhuma personagem ainda introduzida. O narrador onisciente faz um sobrevoo sobre a cidade, quase como num modo câmera, mas sem qualquer pretensão de neutralidade. O narrador fala claramente de uma posição de certa superioridade. A Índia e a cultura indiana não são parte de seu universo, elas compõem um outro universo sociocultural. Isso parece claro nesse começo. Parte de cidade é descrita de maneira muito negativa, sobretudo as pessoas e a cultura da parte baixa:

*There is no painting and scarcely any carving in the bazaars. The very wood seems made of mud, the inhabitants of mud moving. So abased, so monotonous is everything that meets the eye, that when the Ganges comes down it might be expected to wash the excrescence back into the soil. Houses do fall, people are drowned and left rotting, but the general outline of the town persists, swelling here, shrinking there, like some low but indestructible form of life. (FORSTER, 1966, p. 9, grifos nossos)*⁴⁹

Através dos diversos adjetivos, como “abased” e “monotonous”, e as comparações feitas (grifadas no trecho acima), o narrador dá o tom inicial sobre aquela parte da cidade, e de como ele a enxerga. Há uma outra parte da cidade descrita de maneira bem diferente: uma

⁴⁹ “Nos bazares não há pinturas e os entalhes são poucos. A própria madeira parece feita de barro; os habitantes, de barro movente. Tudo o que se mostra aos olhos é tão rasteiro, tão monótono, que quando o Ganges baixa seria legítima a expectativa de que ele tivesse feito desaparecer aquela excrescência devolvendo-a à terra. As casas caem, as pessoas se afogam e são deixadas por ali apodrecendo, mas o contorno geral da cidade persiste, inchando aqui, mingando ali, como uma débil mas indestrutível forma de vida” (FORSTER, 2005, p. 27-28).

parte mais acima, mais distante do rio. Ali, a natureza impera e chega a esconder os bazares (algo positivo, uma vez que o narrador os descreve de maneira tão pobre e negativa em geral). Os traços de arquitetura de algumas casas chamam atenção do narrador (fazendo alusão a uma arquitetura específica de um determinado período do império), mas no geral nada o impressiona muito além da natureza. A arquitetura local é desprezada, como no caso dos bazares, e a arquitetura de inspiração inglesa não o atrai. A parte residencial dos oficiais e funcionários do império, em estilo inglês, localizada também na parte mais alta, é descrita da seguinte forma: “[...] it provokes no emotion. It charms not, neither does it repel” (FORSTER, 1966, p. 10)⁵⁰. A natureza tropical local, assim, sofre uma espécie de fetichização e adjetivos como “noble” são usados para descrever o rio, e as árvores, além de servir como “a city for the birds” (FORSTER, 1966, p. 10)⁵¹, são descritas da seguinte forma: “especially after the rains do they screen what passes below, but at all times, even when scorched or leafless, they glorify the city to the English people who inhabit the rise [...]” (FORSTER, 1966, p. 10)⁵². A natureza (principalmente na parte alta, onde moram os ingleses, com certo planejamento urbano, em oposição ao caos da parte baixa descrita logo antes) é o principal atrativo de Chandrapore para o narrador. Em seguida, o céu é descrito de maneira detalhada, ressaltando sua importância não apenas para o clima e as estações, mas até para a luminosidade e a regulação dos momentos de beleza e esplendor que essa luminosidade joga sobre o rio, as árvores, as flores, etc. Por fim, o narrador menciona as cavernas de Marabar, localizadas nas colinas de Marabar. As cavernas, como parte do cenário natural, são também descritas positivamente, como “extraordinary” (FORSTER, 1966, p. 11). Uma metade do capítulo é dedicada às pessoas, à arquitetura e a alguns poucos aspectos da cultura local. A outra metade é inteira dedicada a uma descrição minuciosa e idealizada da natureza local, dando o tom inicial para o leitor e revelando, certamente, um grau de estereotipação da Índia (uma natureza exuberante, mas um povo sujo) por parte do narrador.

Esse primeiro capítulo, como, evidentemente, capítulo inicial, serve de apresentação de uma cenografia, nos moldes colocados por Maingueneau:

Chamaremos de **cenografia** essa situação de enunciação da obra, tomando o cuidado de relacionar o elemento *-grafia* não a uma oposição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, mas a um processo fundador, à *inscrição* legitimamente de um texto estabilizado. Ela define as condições de enunciador e de co-enunciador,

⁵⁰ “[...] ela não provoca nenhuma emoção. Não encanta nem desagrada” (Ibid., p. 28).

⁵¹ “uma cidade para os pássaros” (Ibid., p. 28).

⁵² “Sobretudo depois das chuvas elas escondem o que se passa, mas em todas as ocasiões, mesmo quando queimadas ou desfolhadas, embelezam a cidade para os ingleses que moram no alto [...]” (Ibid., p. 28).

mas também o espaço (**topografia**) e o tempo (**cronografia**) a partir dos quais se desenvolve a enunciação. (MAINGUENEAU, 2001, p. 123, grifos do autor)

A cenografia apresentada por esse enunciador primário, E1, portanto, é dominada sobretudo por uma topografia monumental, que retorna ao longo do romance. Em termos de cronografia, fica claro apenas que, dentro de um curso histórico, o enunciador E1 apresenta ao co-enunciador, a quem seu enunciado se dirige, uma Índia há muito dominada por um império, o Império Britânico, mas nada muito definitivo além disso por enquanto. Nesse sentido, também, é notável o senso de segregação que há entre a parte de Chandrapore habitada pelos ingleses e a parte habitada pelos indianos nessa parte urbana da topografia apresentada pelo enunciador E1. Sobre a parte alta, ocupada pelos ingleses, o narrador acrescenta: “[...] it shares nothing with the city except the overarching sky” (FORSTER, 1966, p. 10)⁵³. E, em contraste com a topografia urbana ora sem charme, ora degradada e feia, impõe-se uma natureza exuberante. O imaginário de uma natureza tropical, exótica, monumental, em consonância com um clichê, um estereótipo propagado durante muito tempo por culturas europeias e pela estadunidense, principalmente, acerca de países e povos que habitam zonas tropicais serve também, junto de outros comentários, para marcar o posicionamento e o *ethos* desse narrador, ao qual retornaremos mais adiante. A topografia, principalmente a natureza e o clima, é soberana, com destaque dado por esse sobrevoo por Chandrapore, que se encerra com comentários sobre as colinas de Marabar, que contém as cavernas, centrais para o romance e que terão seu próprio “sobrevoo” pelo narrador mais adiante no enredo.

Os dois capítulos seguintes servem de introdução das personagens principais. Cada capítulo recai mais sobre determinadas personagens. No segundo, conhecemos o dr. Aziz, que aparece todo atrapalhado e atrasado para uma reunião informal com dois senhores indianos de um certo status social proeminente, um deles esposo de sua tia, chamado Hamidullah. O capítulo se desenrola sobretudo em torno de conversas sobre política e sobre diferenças civilizacionais dos ingleses, especialmente os que vão para a Índia. Conhecemos também a tia de Aziz, mas durante a noite seguimos principalmente Aziz, sobre quem recai o centro de perspectiva nesse capítulo. Através da visão onisciente do narrador e de falas em discurso direto das personagens, passamos da casa de Hamidullah para a casa do major Callendar, um oficial inglês que havia chamado Aziz. Seguindo Aziz, o narrador faz diversos comentários sobre a diferença de status social entre ingleses e indianos e as implicações dessa diferença na

⁵³ “[...] nada é compartilhado com a cidade, fora o céu que se arqueia sobre ambas” (Ibid., p. 28).

vida de indianos como Aziz, que recebe um olhar torto da esposa do major Callendar e de uma amiga, que depois o tratam como um ser invisível de segunda classe. Vemos a tensão cultural entre os dois povos, aqui, nesse primeiro momento com essas novas personagens, sob a perspectiva de Aziz, um indiano, um outro de quem o narrador se demarca, mas cuja perspectiva é privilegiada nesse momento: “So it had come, the usual thing — just as Mahmoud Ali said. The inevitable snub — his bow ignored, his carriage taken” (FORSTER, 1966, p. 18)⁵⁴. Em seguida, Aziz desiste de chamar qualquer veículo para ir embora, depois de descobrir que o major Callendar não estava mais lá e sua viagem havia sido em vão. Ele vai embora a pé. Sobre o caminho, o narrador tece os seguintes comentários:

He was an athletic little man, daintily put together, but really very strong. Nevertheless walking fatigued him, as it fatigues everyone in India except the newcomer. There is something hostile in that soil. It either yields, and the foot sinks into a depression, or else it is unexpectedly rigid and sharp, pressing stones or crystals against the thread. A series of these little surprises exhausts; and he was wearing pumps, a poor preparation for any country. At the edge of the civil station he turned into a mosque to rest. (FORSTER, 1966, p. 19)⁵⁵

Aqui, após uma breve descrição física de Aziz claramente pelo ponto de vista do narrador, temos uma percepção do solo que contrasta radicalmente com a visão sobre a natureza de Chandrapore em geral no capítulo anterior. Aqui o tom do narrador parece ambíguo, como se víssemos pelos olhos de Aziz, que é quem sente o solo duro nos pés, ainda que não esteja tão claro e que não se possa afirmar que haja essa mudança enunciativa com tanta certeza, como em outras instâncias que analisaremos mais adiante. A mudança na percepção da natureza, no entanto, é clara. Como coloca Rabatel, as diversas atualizações modais, em que se nota alternância de perspectiva pela variação de subjetivemas (como expressões adverbiais ou adjetivos, por exemplo), são inerentes ao discurso dialógico. As variações no centro de perspectiva independem exclusivamente de atualizações dêiticas (uma vez que sempre há apenas um locutor falando por vez), mas são tornadas possíveis através de atualizações modais mais sutis.

Na mesquita, Aziz conhece uma outra personagem muito importante para a obra: a sra. Moore. A princípio, a relação começa estremecida: o Aziz chama a atenção da senhora por

⁵⁴ “Tinha acontecido o mesmo de sempre, então; exatamente como Mahmoud Ali havia dito. A humilhação inevitável: sua reverência ignorada, seu veículo levado” (Ibid., p. 37).

⁵⁵ “Aziz era um homenzinho atlético, com um corpo elegante e muito forte. Contudo, cansava-se quando caminhava, assim como todos na Índia, fora os recém-chegados. Naquele solo há algo hostil. Ou ele se rende, e nesse caso o pé afunda numa depressão, ou é inesperadamente rígido e pontiagudo, e nesse caso o pé é espetado por pedras ou cristais. Uma sucessão dessas surpresas esgota um homem; e Aziz estava usando sapatilhas, um calçado inadequado em qualquer país. No limite da zona das residências dos funcionários ingleses ele entrou numa mesquita para descansar” (Ibid., p. 38).

estar na mesquita, achando que ela estava de sapatos, mas ela o informa que os havia tirado na entrada. Vemos a sra. Moore sob a perspectiva de Aziz inicialmente e, na realidade, não a vemos. Ela se encontra numa parte escura da mesquita a princípio. Após o evento constrangedor, Aziz se desculpa e ambos começam uma conversa. Eles encontram muito em comum, como uma antipatia mútua pela sra. Callendar, ambos são viúvos e ambos tem 3 filhos, sendo 2 do sexo masculino e 1 do sexo feminino, tanto Aziz quanto a sra. Moore. Assim, ambos encontram diversos pontos de conexão, levando a sra. Moore a confiar em Aziz, um indiano estranho que ela acabara de conhecer, para acompanhá-la de volta ao clube, onde ela explica que estava assistindo a uma peça que já havia visto na Inglaterra. O capítulo se encerra com Aziz explicando que, mesmo que a sra. Moore fosse sócia e o convidasse, ele não poderia entrar no clube. Aziz volta para casa encantado e as palavras do narrador parecem contaminadas por seu estado de espírito: “As he strolled downhill beneath the *lovely* moon, and again saw the *lovely* mosque, he seemed to own the land as much as anyone owned it. What did it matter if a few *flabby* Hindus had preceded him there, and a few *chilly* English succeeded?” (FORSTER, 1966, p. 24, grifos nossos)⁵⁶.

No capítulo seguinte, mudamos de centro de perspectiva e passamos a acompanhar o que se desenrola no clube. O encontro de Aziz com a sra. Moore serve como um elo de transição para essa mudança. Agora, ao invés de Aziz, acompanhamos as outras duas personagens centrais (pelo menos dessa parte do romance): A sra. Moore, já introduzida no capítulo 2, e Adela Quested, a pretendente a noivado do filho da sra. Moore. Ambas reclamam de não estarem conhecendo a “Índia real” — “the *real* India” (FORSTER, 1966, p. 25) — e a sra. Moore, de fato, havia conseguido dar uma escapulida do clube em que uma peça já conhecida delas estava sendo encenada para pessoas parecidas com elas e com hábitos também conhecidos. O capítulo se desenrola, a princípio, com o narrador em sua típica posição onisciente, narrando o que se passa com entrada total nas mentes das duas personagens centrais no capítulo e abrindo espaço para que elas e outros falem em discurso direto. Assim, segue-se um diálogo entre a sra. Moore, Adela e outros ingleses no clube. Ambas as recém-chegadas reclamam de não conseguirem encontrar indianos nativos, ao que os outros ingleses respondem com desdém e aversão ao povo local. Ainda assim, o sr. Turton, uma importante figura na cúpula dos ingleses locais, ofereceu dar uma Festa da Ponte para

⁵⁶ “Enquanto caminhava colina abaixo sob a lua encantadora, e novamente viu a mesquita encantadora, ele parecia ser dono da terra tanto quanto qualquer outro dono. Que importância tinha o fato de uns poucos hinduístas fracos o terem precedido ali e de uns poucos ingleses frios terem se seguido a eles?” (Ibid., p. 44).

elas, uma festa em que Oriente e Ocidente possam se encontrar. Ambas foram embora do clube com essa proposta.

De volta às suas acomodações, Adela, a sra. Moore e Ronny Heaslop, o filho da sra. Moore, discutem esses acontecimentos e a proposta do sr. Turton quando a sra. Moore revela que havia saído para um passeio no meio da peça. Ela revela que encontrou um jovem muito simpático, o que deixou Adela encantada com o improvável encontro. Ronny, inicialmente, acha que a sra. Moore encontrou alguém semelhante a eles na mesquita, mas ela aos poucos revela que encontrou um indiano muçulmano, o que provoca a ira do filho, que considera a atitude irresponsável. Nesse ponto do capítulo, com um foco nessas três personagens mais centrais, as misturas enunciativas tornam-se também mais intensas. Nesse momento, o narrador decide expor um pouco mais da mente de Ronny e suas reflexões sobre o acontecido com sua mãe. Novamente, o tom do narrador por vezes parece de outra personagem:

But Ronny was ruffled. From his mother's description he had thought the doctor might be young Muggins from over the Ganges, and had brought out all the comradely emotions. *What a mix-up! Why hadn't she indicated by the tone of her voice that she was talking about an Indian?* Scratchy and dictatorial, he began to question her. (FORSTER, 1966, p. 31, grifos nossos)⁵⁷

Para além de ficar destacando todas as instâncias de alternância de perspectiva, como no trecho acima (em que o narrador, a princípio onisciente, se pergunta o porquê da sra. Moore não ter indicado com seu tom de voz que se tratava de um indiano), ressaltamos que não é a visão de um enunciador E2 ou E3 qualquer que se funde com o discurso L1 do narrador. Algumas personagens mais centrais (Ronny, no caso, e o dr. Aziz no capítulo anterior) tem essa predominância de perspectiva, através da qual o narrador funde sua perspectiva com a da personagem em questão. O narrador escolhe personagens cujas perspectivas ele quer dar destaque em sua própria voz. No caso deste capítulo, o capítulo 3, observamos um movimento que será repetido em um capítulo adiante, que também analisaremos.

Após a discussão mais aberta com Adela, o assunto acaba morrendo. Os três dirigem-se para a cabana oficial do magistrado da cidade, pertencente a Ronny, e Adela vai dormir. A sra. Moore fica acordada mais um pouco conversando com seu filho. Ronny quer descobrir quem era o indiano que abordara sua mãe na mesquita. Ela menciona que ele trabalha no

⁵⁷ “Mas Ronny estava perturbado. A descrição feita pela sua mãe o tinha levado a achar que o médico seria o jovem Muggins, do outro lado do Ganges, e isso lhe havia trazido todas as emoções da camaradagem. Que confusão! Por que ela não tinha indicado pelo tom de voz que estava falando de um indiano? Ditatorial, ele começou a questioná-la” (Ibid., p. 52).

hospital e Ronny logo chega à conclusão de que só poderia ser Aziz. Ela menciona também o comentário negativo de Aziz a respeito dos Callendar, o que Ronny promete contar para o Major. A sra. Moore pede que ele não o faça e eles chegam a um acordo, contanto que ela não mencione mais o dr. Aziz para Adela, pois Ronny estava preocupado com o interesse de Adela pela população local, como revela o narrador. Ao final do capítulo, contudo, o narrador escolhe focar na sra. Moore e seus pensamentos antes de ir dormir. O capítulo se fecha com a perspectiva dela, que afasta-se da de Ronny, e, assim, é a sua visão que dá o tom final do capítulo. Ela chega a se questionar sobre as colocações de Ronny:

In the light of her son's comment she reconsidered the scene at the mosque, to see whose impression was correct. Yes, it could be worked into quite an unpleasant scene. The doctor had begun by bullying her, had said Mrs Callendar was nice, and then — finding the ground safe — had changed; he had alternately whined over his grievances and patronized her, had run a dozen ways in a single sentence, had been unreliable, inquisitive, vain. Yes, it was all true, but how false as a summary of the man; the essential life of him had been slain. (FORSTER, 1966, p. 34-35, grifos nossos)⁵⁸

Novamente, a instância de alternância de perspectiva dá um espaço privilegiado à visão de uma personagem e, muito como as reflexões de Aziz e o que ele sente servem como uma espécie de moldura que encerra o capítulo 2, as reflexões da sra. Moore levam o capítulo 3 numa direção muito ligada às suas impressões e visões também. Acompanhamos seu processo mental de considerar o acontecido sob a perspectiva do filho, apenas para desconsiderá-la ao final de seu raciocínio, tudo no discurso L1 do narrador. Outra interação similar entre Ronny e a sra. Moore acontece no capítulo 5, como veremos em detalhes logo abaixo. O capítulo se encerra com a sra. Moore encontrando uma vespa pendurada em seu cabideiro. Aqui, em consonância com as reflexões anteriores, mantemo-nos na perspectiva da sra. Moore e, curiosamente, temos uma outra meditação sobre a natureza local, diferente da vista no capítulo 1, sob a ótica do narrador, e também da destacada no capítulo 2, sob a ótica de Aziz. A reflexão da sra. Moore sob a vespa, diferentemente do deslumbramento do narrador no começo do romance e também da visão negativa de Aziz sobre o solo (que se transforma em deslumbramento diante da noite, ao final, de acordo com seu estado de espírito), vai em direção a um contraste entre a fauna inglesa e a indiana:

⁵⁸ “Com o pano de fundo dos comentários do filho, reviu a cena da mesquita para decidir quem tinha a impressão correta. Sim, aquilo poderia ter evoluído para um episódio muito desagradável. O médico começara amedrontando-a, tinha dito que a sra. Callendar era simpática e depois — vendo que o terreno era seguro — mudara; havia alternadamente se lamentado dos agravos sofridos e tratado-a com arrogância, adotara numa única frase uma dezena de modos, tinha demonstrado não ser confiável, além de curioso e fútil. Sim, era tudo verdade, mas muito falso como síntese do homem; o essencial da sua vida tinha sido destruído” (Ibid., p. 55-56).

She had known this wasp or his relatives by day; they were not as English wasps, but had long yellow legs which hung down behind when they flew. Perhaps he mistook the peg for a branch — no Indian animal has any sense of an interior. Bats, rats, birds, insects will as soon nest inside a house as out; it is to them a normal growth of the eternal jungle, which alternately produces trees, houses, trees. There he clung, asleep while jackals in the plain bayed their desires and mingled with the percussion of drums. (FORSTER, 1966, p. 35)⁵⁹

No capítulo 5, chegamos à festa da ponte e, a essa altura, já é sabida a profunda insatisfação de Adela e da sra. Moore com o comportamento e o hábito de isolamento e distanciamento dos ingleses em relação aos indianos. Ronny, assim, prepara uma festa para apresentar parte da comunidade indiana a ambas. A festa, no entanto, se mostra um fracasso, com a presença de indianos com hábitos altamente afetados e ocidentalizados. Após a festa, Ronny conversa mais uma vez com sua mãe, agora especificamente sobre Adela. A sra. Moore busca explicar o ponto de vista de Adela para Ronny, principalmente após a desastrosa festa que deveria ter servido para aproximar duas culturas e apresentar a ambas parte da real comunidade indiana local. Ronny logo perde a paciência com a mãe e o diálogo que se desenrola mostra algo muito simbólico, que perpassa toda essa primeira parte do romance: o ponto de vista do narrador acompanha sobretudo o posicionamento de Adela e da sra. Moore, um posicionamento de empatia, ou o que Daniel-Henri Pageaux classifica como *filia*.

Pageaux identifica três formas de posicionamento em relação a uma cultura Outra: *mania*, *fobia* e *filia*, retomando conceitos do grego antigo. *Mania* se dá quando há uma obsessão do “Eu” em relação à cultura do Outro; *fobia* quando há uma profunda aversão em relação à cultura do Outro, calcada principalmente em estereótipos; e *filia*, a mais interessante das três, quando há uma estima, uma abertura ao conhecimento e à identificação. Seria, portanto, um posicionamento intermediário. Uma vez que imagens, segundo Pageaux, não são cópias fieis do real, e sim maneiras de apreender o real, a maneira como uma cultura apreende e se expressa em relação a outra diz muito sobre essa própria cultura.

No caso da conversa entre Ronny e a sra. Moore, é nítida a distinção. Assim que a sra. Moore revela o que Adela sente, uma vez que ambas são mais próximas e passam mais tempo juntas, Ronny expressa toda a sua fobia em relação à cultura indiana, alegando que Adela se preocupava demais com coisas secundárias. A sra. Moore tenta explicar, em vão, o quão

⁵⁹ “Ela ficara conhecendo essa vespa ou seus parentes durante o dia; diferentes das vespas inglesas, essas tinham longas pernas amarelas que se penduravam para trás quando voavam. Talvez o inseto tenha tomado o cabide por um galho — os animais indianos não tinham a percepção dos interiores: morcegos, ratos, pássaros e insetos faziam ninhos dentro da casa com a mesma facilidade com que os faziam fora dela; viam-na como um desenvolvimento normal da selva infinita, que produz alternadamente casas, árvores, casas, árvores. Grudada ali, dormia, enquanto na planície chacais ladravam seus desejos e se misturavam à percussão dos tambores” (Ibid., p. 56).

prepotente é a postura dos outros ingleses. O narrador, por sua vez, expõe a consciência de ambos, mas não deixa de tecer comentários que parecem favorecer a visão da sra. Moore, alterando o centro de perspectiva e apoiando a postura mais empática, de filha, da matriarca. Num dos primeiros rompantes de Ronny, o narrador faz um sutil comentário: “[...] he broke out, rather pathetically [...]” (FORSTER, 1966, p. 49)⁶⁰. Em seguida, o narrador expõe, em discurso indireto, o posicionamento de Ronny, de maneira onisciente mesmo e sem colamentos de pontos de vista (claramente o narrador está falando). O parágrafo se inicia com “ele falou com sinceridade [...]” e, em clara referência anafórica deliberada, o parágrafo seguinte, em que o narrador expõe a perspectiva da sra. Moore, começa (e prossegue) da seguinte forma:

He spoke sincerely, but she could have wished with less gusto. How Ronny revelled in the drawbacks of his situation! How he did rub it in that he was not in India to behave pleasantly, and derived positive satisfaction therefrom! He reminded her of his public-school days. The traces of young-man humanitarianism had sloughed off, and he talked like an intelligent and embittered boy. His words without his voice might have impressed her, but when she heard the self-satisfied lilt of them, when she saw the mouth moving so complacently beneath the little red nose, she felt, quite illogically, that this was not the last word on India. One touch of regret — not the canny substitute but the true regret from the heart — would have made him a different man, and the British Empire a different institution. (FORSTER, 1966, p. 50)⁶¹

No parágrafo acima, em que o narrador aparentemente segue o mesmo movimento do anterior, há vários indícios de um maior colamento da perspectiva da sra. Moore, uma enunciativa E2, com a do narrador, o enunciador E1. As duas frases exclamativas revelam justamente o ponto de vista e os sentimentos que só alguém envolvido no calor do momento, a sra. Moore, poderia ter. Todos os julgamentos subsequentes e o claro sentimento de indignação com a pobreza de espírito de Ronny revelam os interstícios de posicionamento entre a sra. Moore e o narrador, além de uma clara crítica ao Império Britânico ao final do parágrafo (um traço do *ethos* compartilhado entre ambos, como a leitura da obra como um todo revela).

⁶⁰ “[...] explodiu ele um tanto patético [...]” (Ibid., p. 72).

⁶¹ “Ronny falou com sinceridade, mas a sra. Moore teria gostado que fosse com menos entusiasmo. Como ele se deleitava com os inconvenientes da sua situação! Como ele repisou que não estava na Índia para se comportar cordialmente, e era evidente que se comprazia com isso! Ela rememorou a época em que o filho estava ainda na escola particular, antes da universidade. Os resquícios de humanismo da juventude haviam desaparecido e ele falava como um rapaz inteligente e amargurado. Aquelas palavras sem a sua voz poderiam tê-la impressionado, mas, ao ouvir a cadência afetada com que elas foram ditas, ao ver a boca se movimentando de modo tão complacente e competente sob o narizinho vermelho, ela sentiu um tanto illogicamente que aquela não era a última palavra sobre a Índia. Um toque de pesar — não o sucedâneo conveniente, mas o verdadeiro pesar vindo do coração — teria feito dele um outro homem e do Império britânico uma instituição diferente” (Ibid., p. 73).

Em seguida, a sra. Moore utiliza um argumento religioso que parece esvaziar a importância da conversa para ambos. O que se segue é um diálogo em discurso direto, alternado com comentários do narrador em discurso indireto sem discurso indireto-livre ou mesmo alternância de perspectiva na voz do narrador. A sra. Moore ressalta que apoia um tratamento cordial e com compaixão com os indianos pois segue fielmente seus preceitos cristãos, mas Ronny não parece muito religioso e desconversa. A conversa se encerra, então, com a sra. Moore indo para a cama arrependida de não ter de fato aproveitado o momento para aparar as arestas do relacionamento e do noivado entre Ronny e Adela. Aqui também, a figura do narrador é crucial na seleção de falas e acontecimentos, na construção do *ethos* de cada personagem e da obra como um todo e, principalmente num romance que aborda relações interculturais entre dois povos e culturas diametralmente opostos, no posicionamento em relação ao Outro construído por um “Eu” narrante.

Pulando para o capítulo 8, este se inicia como um desenrolar dos acontecimentos no capítulo 7, em que a sra. Moore e Adela encontram-se com o dr. Aziz na casa do sr. Fielding, um inglês diretor de um pequeno colégio em Chandrapore. Lá, elas discutiram hábitos culturais dos indianos, a fim de compreender uma confusão que ocorrera anteriormente, e acabaram por marcar uma visita às cavernas de Marabar com o dr. Aziz. Em determinado ponto, o sr. Fielding propõe a seus convidados um passeio para conhecer o colégio, mas apenas a sra. Moore aceita a sugestão. Adela fica conversando com o dr. Aziz e um senhor indiano, o professor Godbole. Mais para frente, Ronny chega e mostra-se indignado em encontrar Adela sozinha com dois indianos. De maneira abrupta e sem educação, ele convoca Adela e a sra. Moore para partirem rapidamente para um jogo de polo. Tudo que ele queria era sair de lá com elas e, como informa o narrador, ele evita contato com indianos a menos que seja de cunho profissional (uma vez que ele é o dirigente da cidade) e, dessa forma, estritamente necessário. O narrador, locutor L1, em sua onisciência, parte neste capítulo das reflexões de Adela sobre Ronny e o acontecido. A princípio, é apresentada apenas essa voz do locutor L1 e seu ponto de vista E1, que tem ciência total do que se passa na cabeça de Adela. No entanto, logo na primeira página, os comentários do próprio narrador apresentam um tom ácido e irônico. São empregados alguns adjetivos e feitas críticas num tom que já não parece mais que é o narrador quem está falando, mas sim Adela. O discurso ainda é do locutor L1, mas o ponto de vista é de Adela, a enunciadora E2 aqui. Além do tom irônico e dos adjetivos, o segundo parágrafo deste capítulo se inicia com uma exclamação: “How gross he had been at

Mr Fielding's — spoiling the talk and walking off in the middle of the haunting song!" (FORSTER, 1966, p. 79)⁶². A exclamação emite um julgamento de valor que, mais uma vez, parece escapar da visão do narrador ao expressar os sentimentos de alguém que estava na casa do sr. Fielding: a própria Adela.

Nesses dois parágrafos iniciais do capítulo, temos uma visão onisciente do enunciador E1 que se mistura e se funde à visão interna de Adela, a enunciativa E2. Através desse discurso, a princípio de um mesmo locutor L1, é formada uma visão de Ronny. *Uma passagem para a Índia* é um romance interessante nesse sentido, uma vez que o Outro não é apenas o estrangeiro, indiano, que, do ponto de vista dos ingleses, não se poderia compreender bem. O Outro também é construído na diferença entre conterrâneos: as duas personagens principais inglesas, Adela e a sra. Moore, opõem-se à indiferença e ao desprezo de outros ingleses, como o próprio Ronny e aqueles que vivem apenas na bolha do clube com, no máximo, contato com indianos “anglicizados”. O narrador de vez em quando emite juízos de valor próprio, em seu ponto de vista externo ao universo de Chandrapore, mas frequentemente emite opiniões como nos trechos do início do capítulo 8, a partir do ponto de vista de um personagem. Esse colamento mais comum com as perspectivas de Adela e da sra. Moore, sobretudo nessa primeira parte, emite um claro sinal do posicionamento do narrador em direção a um posicionamento em prol de um respeito a outras culturas e da empatia com o outro. Em mais de uma instância, o discurso do narrador adota o ponto de vista de um outro enunciador para emitir críticas a Ronny e sua postura arrogante e superior de colonizador inglês, como no início do capítulo 8. O “Eu”, portanto, cuja corporeidade se materializa através da voz do locutor E1 (que narra a história de maneira onisciente em 3ª pessoa), principalmente nessas instâncias em que se emitem juízos de valor na perspectiva de um outro enunciador de dentro do enredo, demarca-se claramente de um outro Outro: o inglês colonizador e arrogante.

Uma vez tecidas as considerações sobre Ronny, um diálogo intenso se segue em discurso direto e com poucas entradas do narrador, em que Adela irrompe em sua ira contra Ronny. Eles estão num carro em direção a um jogo de polo. A discussão irrita a sra. Moore, que pede para ser deixada em casa. Envergonhados, ambos seguiram para o jogo de polo sozinhos. Adela já parece mais do que decidida a não se casar com Ronny. Quando chegam ao jogo, sentam-se num canto e conversam em tom mais civilizado. Ao longo dessas

⁶² “Como ele havia sido grosseiro na casa do Sr. Fielding — acabou com a conversa e foi embora no meio daquela canção inesquecível!” (Ibid., p. 104).

passagens, o locutor L1, onisciente, narra a cena e o que se passa com ambos, mas dá destaque à descrição de gestos e pensamentos de Adela. Além de colocar o leitor na perspectiva dela, como feito no início do capítulo, o narrador também descreve e mostra mais dela. A questão dos centros de perspectiva é novamente central para entender essa predominância aqui da visão de Adela. Com essas constantes aproximações de ponto de vista e troca de enunciador em seu próprio discurso, o locutor L1 indica uma proximidade de opinião e visão justamente com a personagem de Adela e, como essa voz carrega a responsabilidade por seu seu discurso (e não houve alternância de locutor; não é Adela quem fala), essa camada de subjetividade molda sua corporalidade e ajuda a criar a imagem desse locutor, cujo tom, em sua predominância, parece dar suporte a uma impressão geral projetada pelo romance como um todo. Como coloca Rabatel, esse sujeito que narra é polifônico e heterogêneo, o que permite esse constante vai e vem de centros de perspectiva. Dessa forma, é perfeitamente compreensível que diversas visões atravessem o seu discurso, como acontece neste caso com Adela.

Depois de extravasarem a raiva, ambos adotam uma postura muito diplomática e Adela revela que não pretende se casar com Ronny. Temendo ter sido excessivamente indiscreta e ter elevado demais as expectativas de Ronny, Adela muda completamente sua visão sobre ele frente a sua reação calma e nobre. Ainda firme na sua decisão (afinal, ambos realmente são como água e vinho), Adela se desmancha em compaixão (um traço não incomum a ela) e passa a admirá-lo. O locutor L1, novamente, penetra a consciência de Adela enquanto ela revê sua opinião sobre Ronny e, mais uma vez, os pontos de vista se misturam quando o narrador profere uma frase exclamatória digna do tom de voz de Adela: “How decent he was!” (FORSTER, 1966, p. 82)⁶³. Em seguida, Adela tenta atenuar a situação continuando com o assunto, como se quisesse que as feridas de ambos sarassem através de uma espécie de diálogo terapêutico. Como de costume com algumas personagens de Forster, um pequeno detalhe, geralmente algum elemento da natureza, tira a concentração e muda o foco de atenção, nesse caso de Adela, em direção a esse elemento. No meio desse diálogo, Adela avista um pássaro exótico, que a faz repensar a decisão de compartilhar impressões e sentimentos. Ao invés disso, Adela decide encerrar o assunto de maneira calorosa e conciliatória e muda o foco da conversa para o pássaro.

Essas primeiras páginas do capítulo 8 revelam muito da natureza de Adela, segundo o que é fornecido pelo locutor L1, e também em suas próprias falas. Tanto através de

⁶³ “Como Ronny era correto!” (Ibid., p. 107).

características e descrições próprias de Adela quanto através do que a contrasta em relação a Ronny, é possível determinar muito da posição discursiva dessa personagem, o *ethos* de Maingueneau. Seja quando fala diretamente ou quando imprime seu ponto de vista de maneira compartilhada no discurso do locutor L1, o tom discursivo de Adela e seu comportamento geral revelam muito sobre seus valores e posicionamentos. Adela prima sempre, como evidenciado também em outros capítulos, por uma postura de empatia e respeito em relação ao outro, independente de quem seja esse outro. Essa característica de Adela a separa radicalmente de Ronny, que só expressa respeito e só se permite colocar no lugar dos que são como ele: brancos de origem anglo-saxã. A forma como ele trata os indianos e sua cultura, com menosprezo e superioridade, revela muito de um estereótipo construído textualmente pela voz principal L1, que carrega o enredo e é responsável pelas seleções linguísticas: a do nobre e impiedoso colonizador em missão civilizatória. Esse estereótipo carregou, em muitas obras e por vários séculos, uma conotação positiva, uma vez que o europeu, principalmente em grandes obras do cânone europeu, era visto como o detentor do conhecimento e dos mais nobres valores civilizacionais, que deveriam ser levados a povos com hábitos culturais e sociais tidos como inferiores (apenas um pretexto para a dominação de terras e riquezas, evidentemente). Em *Uma passagem para a Índia*, no entanto, esse estereótipo é rechaçado. Adela e a sra. Moore, cujos pontos de vista frequentemente se colam ao do locutor L1 no início do romance, adotam uma postura radicalmente oposta à de um colonizador tradicional, como Ronny. Esse estereótipo é atribuído a um outro, tanto quanto também o é o do indiano imprevisível e com uma etiqueta social extremamente maleável, como parece ser o consenso acerca desse outro estereótipo entre algumas personagens inglesas. O ponto de vista do “Eu” discursivo no romance, portanto, é facilmente apreendido como algo na linha do que é defendido por Adela e a sra. Moore: respeito às diferenças, sempre tentando se colocar no lugar do outro para entender como este pensa e age.

Nesse sentido, através das múltiplas imagens dos outros construídas no texto, é possível identificar os traços que compõem o imaginário da obra. Para Pageaux, a construção de uma imagem parte sempre de uma atitude consciente de delimitação da realidade cultural de um “Eu” e da distância entre essa realidade cultural e a de um outro. A forma como o outro, o estrangeiro, é construído no discurso do “Eu” revela muito do imaginário desse “Eu”. Como ressalta Pageaux, as imagens não são cópias fidedignas do real, e sim um tipo de percepção de real. Dependendo do está construído no imaginário do “Eu” discursivo, o outro pode conformar mais ou menos com um modelo, com um estereótipo. No romance, Adela busca entender como pensam, como agem e como vivem os indianos, para além de todo o

estereótipo negativo que outros ingleses perpetuam. Já Ronny retrata os indianos sempre de maneira negativa, como um povo mentiroso, em que não se pode confiar. Os indianos, por sua vez, geralmente retratam os ingleses com desconfiança e reserva.

Novamente, é possível estabelecer uma oposição entre a posição de duas personagens diante da cultura indiana (agora não entre Ronny e a sra. Moore, mas entre Ronny e Adela). Desde o início do romance, Ronny evita o contato com indianos e desestimula tanto Adela quanto a sra. Moore a prosseguirem em seu desejo de conhecer a “verdadeira Índia”. Ele geralmente expressa desconfiança em relação à população local, ressaltando sempre que seu papel é o de um agente público da coroa, que deve primar por manter a ordem e o bom funcionamento das instituições. Para ele, pouco interessa como se comportam os indianos, como são seus templos e suas divindades, como são suas regras e costumes sociais. Esses são interesses de Adela e da sra. Moore. Os indianos também tem uma visão sobre os ingleses fortemente marcada. Muito provavelmente em decorrência das ações do Império Britânico, os indianos do romance também veem os ingleses com desconfiança. São, para alguns locais, um povo gélido e cheio de regras. O dr. Aziz apresenta, em diversas ocasiões, uma especial resistência às mulheres inglesas, com quem ele não acredita ser possível nem um mínimo de troca e convívio social. Adela e a sra. Moore aparecem como uma exceção, para quebrar o estereótipo da mulher inglesa fria e reservada. De um lado e de outro, portanto, esses dois outros transparecem uma tensão e uma incomunicabilidade entre si.

Filia, assim, é o que predomina na construção discursiva também de Adela no capítulo 8. Há uma abertura, uma tentativa constante de diálogo que não há por parte dos outros ingleses. Uma vez que a postura das duas mulheres inglesas parece ser endossada em inúmeras ocasiões pelo narrador, que emite, por vezes, em seu próprio discurso, opiniões similares, em que os pontos de vista se aproximam e se misturam, como detalhado anteriormente, essa postura de filia parece contaminar o romance como um todo, mas, sobretudo, é a postura predominante na primeira parte, quase como um clamor pelo fim de barreiras, até que os eventos na segunda parte vem quase que para evidenciar as tensões ainda existentes apesar dos isolados esforços de Adela e da sra. Moore. Os desentendimentos entre Ronny e Adela sobre o tratamento dos indianos na casa do sr. Fielding surgem como um estopim apenas para sedimentar as diferenças entre eles e forçar Adela a revelar sua decisão de não se casar com Ronny. No entanto, mesmo com essa grande divergência sobre o tratamento do povo local, a natureza empática de Adela ainda é capaz de se compadecer de Ronny e, mais adiante, com o acalmar dos nervos, ela volta atrás e mantém o casamento. Um outro mais similar a ela do que os indianos, naturalmente, Ronny ainda assim é marcadamente

um outro, porém alguém com quem esse instinto de filia em Adela também permite diálogo e compreensão.

A personagem de Adela pode ser vista como mais uma das heroínas de Forster. À luz de Lucy Honeychurch, de *Um quarto com vista*, e Margaret Schlegel, de *Howards end*. Adela também carrega alguns traços típicos de uma personagem feminina de destaque em Forster: uma sensibilidade a florada, um forte instinto de empatia e compreensão, um senso de justiça, um olhar apurado e detalhista. Todas essas características, conseqüentemente, também as colocam num lugar especial nos romances: são mulheres únicas, pouco convencionais, e que estão dispostas a brigar por seus valores. Adela, em especial, se destaca por sua forte curiosidade e interesse, inicialmente pelo menos (até as tensões nas cavernas e no julgamento subsequente, aos quais chegaremos em tempo), num povo submetido às violências de um império autoritário. Sua diferença mais marcada em relação à atitude de seus conterrâneos na Índia é justamente sua postura empática, assim como a da sra. Moore. Conforme o romance caminha, as confusões e tensões sociais daquele universo complexo a transformam numa pessoa mais comedida, porém não menos sensível.

2.3 O fim da primeira parte e o crescimento de tensões

Como colocamos anteriormente, e como exposto na análise desses primeiros capítulos, Adela e a sra. Moore dominam a primeira parte do romance. Contudo, conforme a visita às cavernas se aproximam e caminhamos para o final da parte 1, o centro de perspectiva começa a mudar. Os capítulos finais da primeira parte se passam na casa do dr. Aziz, que, doente, encontra-se de repouso. Ele recebe em sua casa amigos e pessoas próximas, que vão visitá-lo para ter mais detalhes de seu estado de saúde. Lá, em meio à declamação de poesia e conversas variadas, um pano de fundo político surge e, curiosamente, aparece justamente antes da virada da parte 1 para a parte 2, em que os acontecimentos nas cavernas acabam tendo desdobramentos políticos. Veremos mais desses desdobramentos adiante. Aqui, parece interessante aprofundarmos a leitura das instâncias de variação de centro de perspectiva. Até esse ponto, mostramos como os momentos em que o discurso do narrador parecia imbuído do ponto de vista de um outro enunciatador, um outro personagem, um enunciatador E2, pareciam privilegiar mais algumas personagens do que outras. O centro de perspectiva parecia pender para Adela e a sra. Moore, principalmente, tendo em vista capítulos com grande interação

entre diversas personagens. O dr. Aziz também apareceu, mas ele ganhará mais destaque a partir dos capítulos analisados a seguir. Nessas instâncias, contudo, Rabatel aponta para marcas que expressam a passagem de um determinado PDV para outro. Essas marcas tem, sobretudo, “[...] um sentido espacial, demarcatório, no plano da organização textual” (RABATEL, 2016, p. 108). Rabatel também coloca, de maneira muito interessante, que essas marcas são vitais para a construção do discurso do locutor/enunciador primeiro, através de cuja voz outros PDV se exprimem, e como ele “alimenta seu próprio discurso com o PDV dos outros, para frente e para trás, no texto — e também, é claro, durante a menção ou a apresentação dos PDV do outro” (RABATEL, 2016, p. 108). É através dessas marcas que podemos demarcar os centros de perspectiva e perceber o caráter dialógico de um texto (nesse caso, de um texto narrativo), pois, “permitindo ao leitor entrar em suas visões, em suas razões, o PDV favorece que a complexidade do mundo seja levada em conta” (RABATEL, 2016, p. 109). Rabatel, então, destaca dois tipos de marcas de PDV: as marcas externas e as internas. Nas marcas externas, “o limite de abertura é assinalado por um processo de percepção (um verbo, mais frequentemente, mas também um nome que indica um processo, do tipo “vista” ou “espetáculo”) e um sujeito perceptivo aferente” (RABATEL, 2016, p. 109-110). Ele destaca, nesse sentido, além de verbos e processos especificamente de percepção, a mudança de tempos ou formas verbais como marcas de abertura e também de fechamento e recorre ao uso de barras duplas (// \) para demarcar, respectivamente, esses processos. Já as marcas internas, na escassez ou ausência de marcas externas, mais claras, que indiquem a mudança enunciativa, são as que cumprem esse papel, porém, de maneira menos explícita e bem delimitada. Itens lexicais quaisquer, como substantivos ou pronomes demonstrativos, por exemplo, podem cumprir o papel de marca interna e indicar a alternância de PDV. Rabatel ressalta, contudo, que essas marcas não funcionam como regra: as possibilidades de alternância de perspectiva são muitas e, por vezes, marcas externas de abertura não são, por exemplo, necessariamente precedidas por marcas de fechamento que indiquem a volta de um segundo plano de perspectiva, de um enunciador E2, para o primeiro, de um enunciador primário. Essas marcas funcionam em linhas gerais, e são ferramentas importantes que ajudam a visualizar alternâncias de perspectiva.

Assim posto, retornando aos capítulos finais da parte 1, podemos perceber logo no início do capítulo 9 um exemplo de um parágrafo com marcas externas aparentemente claras. Acompanhamos, a princípio através de uma visão onisciente do narrador, delírios de um debilitado dr. Aziz entre um cochilo e outro na cama. No primeiro parágrafo, o uso claro de aspas parece separar o discurso e a visão de Aziz dos do narrador, além de uma menção à

Índia como leste, como “Oriente” (FORSTER, 2005, p. 125), na tradução, junto de comentários críticos, o que denota uma perspectiva certamente mais eurocêntrica, impossível de ser a do dr. Aziz. No segundo parágrafo, contudo, algo parece mudar:

Gradually they steadied upon a certain spot — the Bottomless Pit according to missionaries, but he *had never regarded* it as more than a dimple. // Yes, he did want to spend an evening with some girls, singing and all that, the vague jollity that would culminate in voluptuousness. Yes, that was what he did want. How could it be managed? If Major Callendar had been an Indian, he would have remembered what young men are, and granted two or three days’ leave to Calcutta without asking questions. But the Major assumed either that his subordinates were made of ice, or that they repaired to the Chandrapore bazaars—disgusting ideas both. It was only Mr. Fielding who — (FORSTER, 1966, p. 98, grifos nossos)⁶⁴.

No parágrafo acima, em que Aziz delira sobre desejos sexuais com prostitutas (e como transformar esses desejos em realidade a despeito das dificuldades impostas por seu chefe), nota-se claramente que não há alternância de voz, evidentemente, por não haver nenhum outro discurso expresso entre aspas. Apenas o discurso de L1. Ainda assim, percebe-se não apenas uma mudança verbal do passado simples, em inglês, usado em todo o romance pelo narrador em seu discurso relatado acerca dos fatos sobre os quais ele tem total domínio e onisciência, para o passado perfeito, que expressa um fato anterior a outro já no passado, como também o emprego do verbo “to regard” (destacado em itálico), que expressa claramente um processo de percepção, nas palavras de Rabatel: Aziz está misturando reflexões sobre a Índia, os indianos e os ingleses, quando, no parágrafo anterior, ele estava lúcido, enquanto, neste parágrafo citado, ele já está adormecendo levemente e misturando suas sensações e opiniões. O verbo destacado reflete claramente o início de considerações de Aziz, o enunciador E2 aqui, que se seguem sem aspas no discurso do narrador, e estão separadas no texto, como adotado por Rabatel, a partir das barras duplas. Essa mudança de forma verbal no inglês, acompanhada justamente de um verbo de percepção, configura uma marca externa de abertura. Curiosamente, como já antecipado pelo próprio Rabatel, e destacado mais acima, o parágrafo em questão não conta com marca externa de fechamento. Seguimos com os delírios, na perspectiva de Aziz, até que ele próprio acorda e interrompe seus delírios, quando lembrava que o sr. Fielding era o único inglês que parecia compreendê-

⁶⁴ “Pouco a pouco eles se fixaram num ponto determinado — o Poço Sem Fundo, segundo os missionários, mas Aziz nunca o havia considerado como mais que um buraco. Sim, ele queria de fato passar uma noite com algumas moças, cantando e tudo o mais, a vaga alegria que culminaria na volúpia. Sim, era isso que ele queria de fato. Como seria possível consegui-lo? Se o major Callendar fosse indiano, ele se lembraria de como são os jovens e sem fazer perguntas lhe permitiria fazer uma viagem de dois ou três dias a Calcutá. Mas o major supunha que seus subordinados eram feitos de gelo ou então que eles freqüentavam os bazares de Chandrapore — idéias igualmente repulsivas. O sr. Fielding era o único que...” (Ibid., p. 125-126)

lo, para chamar novamente seu criado, que não havia vindo anteriormente, para dar um jeito nas moscas que o perturbavam.

Mais adiante, temos um exemplo mais claro de marcas externas tanto de abertura quanto de fechamento. Ao retornar a suas meditações sobre uma escapada sexual, o narrador, onisciente, nos coloca no pensamento de Aziz:

But he must not bring any *disgrace* on his children by some silly escapade. // Imagine if it got about that he was not respectable! His professional position too must be considered, whatever Major Callendar thought. Aziz upheld the proprieties, though he did not invest them with any moral halo, and it was here that he chiefly differed from an Englishman. His conventions were social. There is no harm in deceiving society as long as she does not find you out, because it is only when she finds you out that you have harmed her; she is not like a friend or God, who are injured by the mere existence of unfaithfulness. \\ Quite clear about this, he meditated what type of lie he should tell to get away to Calcutta, and had thought of a man there who could be trusted to send him a wire and a letter that he could show to Major Callendar, when the noise of wheels was heard in his compound. Someone had called to enquire. The thought of sympathy increased his fever, and with a sincere groan he wrapped himself in his quilt. (FORSTER, 1966, p. 100)⁶⁵

A palavra “disgrace”, um substantivo, aqui parece representar a marca externa de abertura, como um substantivo que indica a percepção de Aziz a respeito das consequências: uma vergonha, se descoberta, seguida por uma avaliação dessa possível escapada, então, como tola. Em seguida, novamente, sem abertura de aspas, sem alternância de voz, parece que há alternância de PDV. A exclamação que se segue parece a de alguém que seria diretamente afetado pelo espalhamento da informação de que Aziz contratou serviços de prostituta. Ou seja, é a perspectiva do próprio Aziz, não do narrador. As meditações que se seguem também parecem no tom de Aziz, sobretudo a última, com orações no presente, sobre a posição de Aziz perante os impactos sociais da mentira, em oposição a como um amigo ou Deus analisariam uma mentira. Há uma afirmação com “there is”, ou seja: não se trata mais de um PDV imputado a outro, nos termos de Rabatel, mas de uma afirmação naquela própria voz. Além disso, a frase seguinte, após o fechamento, marcado pelas barras duplas, parece contrastar bastante com essas reflexões. A frase agora está no passado, em discurso indireto,

⁶⁵ “Mas ele não podia causar nenhuma vergonha aos filhos com uma escapada tola. Imagine se a notícia de que ele não era responsável se espalhasse! Sua situação profissional também precisava ser considerada, independentemente do que o major Callendar pensasse. Aziz defendia as convenções sociais, embora não as revestisse de nenhum halo moral, e era principalmente nisso que ele diferia dos ingleses. Suas convenções eram estritamente sociais. Não há mal em enganar a sociedade se não somos flagrados por ela, porque só a lesamos quando ela nos flagra; a sociedade não é como um amigo ou como Deus, que são prejudicados pela simples existência da deslealdade. Tendo muita clareza quanto a isso, ele começou a pensar na mentira que diria para ir a Calcutá e se lembrou de um homem de lá que era confiável e poderia lhe mandar um telegrama e uma carta que ele mostraria ao major Callendar, mas nesse momento ouviu-se o ruído de rodas em sua casa. Alguém vinha visitá-lo. Ao pensar que estavam se compadecendo dele sua febre aumentou, e, com um gemido sincero, ele se envolveu na colcha” (Ibid., p. 127)

relatado. Não são mais afirmações e predicções no presente, de um único sujeito, num primeiro plano, mas temos novamente o narrador narrando algo, em segundo plano, descolado daquela realidade, mas sem deixar de acompanhar aquela personagem. Assim, o parágrafo se encerra com o centro de perspectiva ainda sobre Aziz, ainda no quarto e sem que saibamos quem chegou, mas já de volta no PDV de E1.

Em seguida, com os amigos de Aziz já em seu quarto, uma discussão se segue sobre o professor Godbole, que também estaria doente e estaria sendo tratado por um médico de confiança do major Callendar. Nesse contexto, começa um debate sobre o fato do professor Godbole ser hindu (em oposição a eles, muçulmanos) e o parágrafo que se segue é curioso pela aparente mistura entre os PDV tanto do narrador, quanto de Aziz e mesmo um senso coletivo que parece tomar o recinto. O debate acerca de uma Índia independente, grandiosa, aparece aqui de maneira bem explícita pela primeira vez e servirá de pano de fundo importante mais adiante:

Aziz liked to hear his religion praised. It soothed the surface of his mind, and allowed *beautiful* images to form beneath. When the engineer's noisy tirade was finished, he said, "That is exactly my own view." He held up his hand, palm outward, his eyes began to glow, his heart to fill with tenderness. Issuing still farther from his quilt, he recited a poem by Ghalib. It had no connection with anything that had gone before, but it came from his heart and spoke to theirs. They were overwhelmed by its pathos; *pathos*, they agreed, is the highest quality in art; a poem should touch the hearer with a sense of his own weakness, and should institute some comparison between mankind and flowers. The squalid bedroom grew quiet; the silly intrigues, the gossip, the shallow discontent were stilled, while words accepted as immortal filled the indifferent air. Not as a call to battle, but as a calm assurance came the feeling that India was one; *Moslem; always had been*; an assurance that lasted until they looked out of the door. Whatever Ghalib had felt, he had anyhow lived in India, and this consolidated it for them: he had gone with his own tulips and roses, but tulips and roses do not go. And the *sister kingdoms* of the north—Arabia, Persia, Ferghana, Turkestan—stretched out their hands as he sang, sadly, because all beauty is sad, and greeted *ridiculous* Chandrapore, where every street and house was divided against itself, and told her that she was a *continent* and a *unity*. (FORSTER, 1966, p. 102-103, grifos nossos)⁶⁶

⁶⁶ “Aziz gostava de ouvir louvarem a sua religião. Isso lhe acalmava a superfície da mente, permitindo que na parte mais profunda se formassem belas imagens. Quando o engenheiro concluiu a sua ruidosa invectiva, ele disse: “É exatamente isso que eu penso”. Ele ergueu a mão, com a palma voltada para cima, seus olhos começaram a brilhar, seu coração a se encher de ternura. Afastando ainda mais a colcha, recitou um poema de Ghalib. Embora sem nenhuma ligação com nada do que havia acontecido antes, o poema saiu do seu coração e falava ao dos outros. Os homens foram dominados pelo seu pathos; o pathos, concordavam eles, era a qualidade mais elevada da arte; um poema deve tocar o ouvinte fazendo-o perceber sua própria fraqueza, e deve estabelecer uma comparação entre a humanidade e as flores. O quarto sórdido ficou silencioso; as intrigas tolas, os mexericos e o descontentamento frívolo se aquietaram enquanto as palavras aceitas como imortais enchiam o ar indiferente. Não como um grito de batalha, mas como uma calma confiança invadiu-os o sentimento de que a Índia era uma unidade. Muçulmana. Sempre tinha sido; uma confiança que durou até eles olharem para fora. O que quer que Ghalib tenha sentido, de qualquer modo ele havia vivido na Índia, e assim a consolidara para eles; ele se fora com suas tulipas e rosas, mas tulipas e rosas não se vão. E os reinos irmãos do norte — Arábia, Pérsia, Ferghana, Turquestão — estenderam as mãos e cantaram, tristes, porque toda beleza é triste, e saudaram a ridícula Chandrapore, onde todas as ruas e casas se posicionavam umas contras as outras, e disseram que ela era um continente e uma unidade” (Ibid., p. 129-130).

No parágrafo acima, não parece haver uma clara mudança de PDV: temos o narrador em plena onisciência sobrevoando o quarto, entrando nas mentes das personagens, descrevendo a atmosfera, o que eles estavam sentindo, sempre em discurso indireto. No entanto, a utilização de diversas palavras, mesmo que isoladas, serviu para que se transmitisse a sensação geral daqueles ali presentes. O sentimento de reverência em relação à Índia é sobretudo daqueles personagens, sobre os quais parece recair o centro de perspectiva, ainda que não haja marcas claras que indiquem alternância de PDV. Nesse sentido, Rabatel acrescenta uma definição importante, sobre o que ele chama de ilhas textuais: “uma palavra, em certas condições, pode ser suficiente para remeter a um PDV, tão pouco que a palavra remete, nitidamente, a um enunciador e a um PDV claramente identificados por uma certa comunidade linguística” (RABATEL, 2016, p. 101). Assim, palavras, expressões e sintagmas isolados que podem expressar o PDV de outras personagens, uma coletividade, como parece ser o caso do trecho acima, mas ainda aparentemente com uma proximidade maior em relação a Aziz. Substantivos como “continent” e “unity”, adjetivos como “ridiculous”, atribuído à segregada Chandrapore, ou “beautiful”, às imagens formadas na mente de Aziz, dão o tom de um processo perceptivo que não parece ser do narrador. Um sintagma nominal como “sister kingdoms” não faz tanto sentido se o referencial é o ponto de vista do narrador. Além disso, o tom de reverência, o sentimento engrandecedor que parece compartilhado, e mesmo certas repetições, como da palavra “pathos”, ou palavras soltas, como “moslem” e a asserção forte que vem depois (“always had been”), lembram um discurso político, daqueles feitos em público, para mobilizar grandes multidões, um discurso emotivo e grandiloquente.

Ainda que sem marcas externas ou internas claras, as diversas ilhas textuais nesse parágrafo remetem a um PDV outro, que não é o do narrador. Curiosamente, após um início de capítulo com um centro de perspectiva sobre Aziz e o parágrafo destacado logo acima em tom altamente político e aparentemente compartilhado entre as várias personagens presentes, o parágrafo seguinte apresenta a visão do narrador novamente soberana, sem alterar o centro de perspectiva e dar destaque ao PDV de algum enunciador E3. Apenas Aziz tem algum destaque além do narrador, e este, retomando sua onisciência e um discurso indireto, inicia o parágrafo seguinte assim: “Of the company, only Hamidullah had any comprehension of poetry. The minds of the others were inferior and rough. Yet they listened with pleasure,

because literature had not been divorced from their civilization” (FORSTER, 1966, p. 103)⁶⁷. O capítulo se segue com o mesmo médico do professor Godbole enviado pelo major Callendar, o chefe de Aziz, acompanhado de um policial, para examiná-lo e, por fim, uma visita de Fielding, que acaba por gerar uma polêmica com os outros presentes por suas visões heterodoxas e, por vezes, ambíguas sobre religião e, principalmente, sobre a presença inglesa na Índia. Ao final, a reunião se encerra e todos saem à varanda.

Nesse crescendo que parece se formar a partir das discussões políticas que ocorreram dentro da casa de Aziz, a topografia, a natureza retorna de maneira cada vez mais simbólica e quase personificada. Dois capítulos, 10 e 12, sendo este último o primeiro da segunda parte, são similares ao capítulo de abertura e apresentam um sobrevoo do narrador onisciente. A topografia retorna, agora mais simbólica, aparentemente como forma de preparar a cenografia para o que está por vir. Nesse sentido, a natureza aparece novamente grandiosa, quase opressora, soberana em relação aos seres humanos e, no capítulo 10, o destaque é o calor. Claramente, a visão do enunciador primário é a que domina o capítulo, alguém que expressa bastante incômodo em relação ao calor dessa época do ano, abril, na Índia. Essa referência ao mês é importante para a cronografia, mas, principalmente, para a topografia, uma vez que ela justifica o acréscimo de uma informação sobre o clima, ligada a variações de estações do ano. A natureza aparece aqui entre dois momentos: após a saída dos amigos de Aziz e antes do retorno de Fielding para dentro da casa de Aziz para que ambos tenham uma conversa agora privada. A grandeza da natureza parece ter a função de se sobrepôr às discussões sobre império, nação, religião e independência que haviam tomado conta, como se tudo isso tivesse menos importância diante de uma natureza que afeta a todos, em um mundo compartilhado por todos, como parece expressar o narrador à sua maneira: “Most of the inhabitants of India do not mind how India is governed. Nor are the lower animals of England concerned about England, but in the tropics the indifference is more prominent, the inarticulate world is closer at hand and readier to resume control as soon as men are tired” (FORSTER, 1966, p. 111)⁶⁸.

No último capítulo da primeira parte, Fielding retorna para dentro da casa de Aziz e eles tem uma conversa mais íntima. Aziz mostra uma foto de sua falecida esposa a Fielding, um gesto que revela confiança e abertura, intimidade. Uma vez a sós, um elo de amizade

⁶⁷ “No grupo, apenas Hamidullah tinha algum conhecimento de poesia. A mente dos outros era inferior e rude. Mas eles ouviram com prazer, porque a literatura não havia se divorciado da sua civilização” (Ibid., p. 130).

⁶⁸ “A maioria dos habitantes da Índia não dá atenção ao modo como o país é governado. Os animais inferiores da Inglaterra tampouco estão preocupados com a Inglaterra, mas nos trópicos a indiferença é mais visível; o mundo não falante está mais próximo e mais pronto a retomar o controle assim que os homens se cansam” (Ibid., p. 139).

parece se fortalecer. Esse elo, essa confiança maior entre personagens que, a princípio, tendo como referência inclusive outras personagens no mesmo romance, teriam um certo distanciamento cultural entre si, faz de Fielding uma espécie de ponte entre dois mundos e duas realidades culturais que não se comunicam bem. Ambos inclusive chegam a concordar sobre suas visões a respeito das mulheres inglesas e compartilham um sentimento comum em relação à Índia e o papel das instituições inglesas, dos braços do Império Britânico, na realidade sociocultural daquela nação subjugada, ainda não existente. A força, o poder institucional e opressor sobre aquele povo parece solapar a possibilidade de construção de pontes orgânicas e, nesse sentido, Fielding ganha mais espaço a partir desse capítulo. Mais uma vez parece haver uma mudança de centro de perspectiva e, em meio à visão onisciente do narrador, que penetra o pensamento de Fielding, o parágrafo abaixo apresenta uma série de indagações e exclamações que parecem exprimir a perspectiva de Fielding, um enunciador E3 (considerando Aziz como E2):

Fielding sat down by the bed, flattered at the trust reposed in him, yet rather sad. He felt old. He wished that he too could be carried away on waves of emotion. The next time they met, Aziz might be cautious and standoffish. He *realized* this, and it made him sad that he should realize it. *Kindness, kindness, and more kindness—yes, that he might supply, but was that really all that the queer nation needed? Did it not also demand an occasional intoxication of the blood? What had he done to deserve this outburst of confidence, and what hostage could he give in exchange?* He looked back at his own life. *What a poor crop of secrets it had produced!* There were things in it that he had shown to no one, *but they were so uninteresting, it wasn't worth while lifting a purdah on their account.* He'd been in love, engaged to be married, lady broke it off, memories of her and thoughts about her had kept him from other women for a time; then indulgence, followed by repentance and equilibrium. *Meagre really except the equilibrium, and Aziz didn't want to have that confided to him — he would have called it "everything ranged coldly on shelves".* (FORSTER, 1966, p. 115, grifos nossos)⁶⁹

Em meio à narração de L1, temos uma série de perguntas, reflexões, que, ainda que não sejam palavras isoladas, como ilhas textuais, não aparecem tão bem demarcadas quanto marcas externas. São marcas internas, uma vez que, ainda que possa ser argumentado que o verbo “realized”, grifado na terceira linha, possa ser considerado um verbo que indique

⁶⁹ “Fielding sentou-se ao lado da cama, lisonjeado com aquela confiança que Aziz depositara nele mas um tanto triste. Sentiu-se velho. Gostaria que também ele pudesse ser levado por ondas de emoção. Da próxima vez em que eles se encontrassem, Aziz estaria cauteloso e esquivo. Ele percebeu isso e se entristeceu por ter percebido. Bondade, bondade e mais bondade — sim, isso ele podia dar, mas isso era tudo do que aquele povo estranho precisava? De quando em quando ele não exigia também um arrebatamento? O que ele tinha feito para merecer essa explosão de confiança, e que penhor poderia dar em troca? Ele relembrou sua própria vida. Que minguada colheita de segredos ela produzira! Havia nela coisas que ele não tinha mostrado a ninguém, mas eram tão desinteressantes que não valia a pena erguer um purdah por causa delas. Ele tinha se apaixonado, ficara noivo para se casar, a moça rompeu, as lembranças dela e os pensamentos sobre ela o haviam mantido longe de outras mulheres durante algum tempo; depois prazer, seguido de arrependimento e equilíbrio. Muito pouca coisa, na verdade, com exceção do equilíbrio, e Aziz não tinha necessidade de que isso lhe fosse confiado — ele teria se referido a esses fatos como ‘tudo emprateiradinho, muito frio’” (Ibid., p. 142-143).

percepção e, portanto, uma clara marca externa de abertura, não há uma marca clara de fechamento em seguida, e uma frase de narração indireta (“he looked back at his own life”) que indica um ressurgimento do narrador em meio às reflexões de Fielding. O mesmo processo de alternância de perspectivas se repete ao longo do parágrafo: o locutor L1 narra, em sua perspectiva enquanto E1, os eventos da vida de Fielding (que ele ficara noivo, a moça rompera, etc) para, em seguida, surgirem juízos de valor sobre esses acontecimentos e sobre a possibilidade de contá-los a Aziz, o que, ainda na voz de L1, mas claramente na perspectiva de Fielding, julga-se não valer a pena pela reação esperada de Aziz e, assim, como consequência dessa reflexão, Fielding não o faz. Fielding ganha espaço a partir desse capítulo e, assim como Adela e a sra. Moore até aqui, demonstra uma clara postura de filia em relação a Aziz e à cultura e o povo indianos como um todo. Ele se torna um amigo de Aziz e alguém cuja lealdade terá imenso valor mais adiante no enredo.

O capítulo 11 e a parte 1 se encerram com o PDV de Aziz novamente no centro de perspectiva e, com isso, sela-se uma reciprocidade entre Aziz e Fielding. O penúltimo parágrafo inicia com o pensamento de Aziz entre aspas, dando espaço ao discurso de Aziz enquanto L2, mas, em seguida, o narrador penetra na consciência de Aziz novamente e vemos suas reflexões sobre Fielding na voz de L1. Nota-se nesse parágrafo, em especial, uma série de frases predicativas, que também tem destaque na visão de Rabatel: “a predicação oferece o contexto para um julgamento, em particular para o modo de atribuição dos referentes, as escolhas aspecto-temporais, a marcação das relações entre componentes do enunciado” (RABATEL, 2016, p. 100). No parágrafo abaixo, a primeira frase destacada em itálico ainda pode ser atribuída ao narrador, que faz uma avaliação, a partir de sua posição externa, em relação ao temperamento e à personalidade de Aziz. O que se segue é uma frase com duas orações predicativas em discurso indireto (com sujeito e verbo elípticos no caso da segunda) e uma outra frase predicativa, logo depois, já não mais em discurso indireto, como uma espécie de transição para o PDV de Aziz. Por fim, uma outra frase, agora não predicativa, mas que segue no tom de julgamento sobre a postura de Fielding e que parece dar prosseguimento à perspectiva de Aziz:

“There goes a queer chap, I trust he won’t come to grief,” thought Aziz, left alone. His period of admiration was over, and he reacted towards patronage. *It was difficult for him to remain in awe of anyone who played with all his cards on the table.* Fielding, he discovered on closer acquaintance, *was truly warm-hearted and unconventional, but not what can be called wise.* That frankness of speech in the

presence of Ram Chand, Rafi and Co. *was dangerous and inelegant. It served no useful end.* (FORSTER, 1966, p. 119)⁷⁰

A amizade parece firmada e estimada por ambos, apesar das críticas, e o parágrafo seguinte, o final do capítulo e da parte 1, começa com uma adversativa e mais predicação, e se segue com outros julgamentos e avaliações, separadas por um travessão, sem alguma marca externa clara para indicar mudança de plano. Temos novamente um retorno a Aziz como centro de perspectiva e uma mistura sutil entre os PDV de E1 e E2. Aziz, e o capítulo, terminam como começaram, em vias de adormecer e em meio a sonhos e memórias das últimas horas:

But they were friends, brothers. That part was settled, their compact had been subscribed by the photograph, they trusted one another, affection had triumphed for once in a way. He dropped off to sleep amid the happier memories of the last two hours—poetry of Ghalib, female grace, good old Hamidullah, good Fielding, his honoured wife and dear boys. He passed into a region where these joys had no enemies but bloomed harmoniously in an eternal garden, or ran down watershoots of ribbed marble, or rose into domes whereunder were inscribed, black against white, the ninety-nine attributes of God. (FORSTER, 1966, p. 119)⁷¹

2.4 Da segunda parte: cavernas, mistério e um crime

A parte 2 inicia, como já antecipado, com um capítulo de sobrevoo, assim como a parte 1. A topografia vai sendo incrementada, com foco sempre sobre a monumentalidade, agora, das cavernas, para as quais uma expedição fora marcada. Enquanto a parte 1 serve de alicerce e fornece todos os elementos para uma costura (a natureza monumental e imponente sobre as personagens, a tensão entre colonizadores arrogantes e um povo oprimido, a relação peculiar de amizade e abertura entre umas poucas personagens ingleses, como Fielding, Adela e a sra. Moore, e indianos, como Aziz), esse processo de costura só termina de fato com um

⁷⁰ “‘Lá se vai um camarada estranho. Creio que ele não sofrerá muitos desgostos’, pensou Aziz quando ficou sozinho. A sessão de admiração estava encerrada, e ele reagiu contra a atitude protetora. Era-lhe difícil continuar admirando respeitosamente alguém que jogava com todas as cartas na mesa. Fielding, ele descobriu depois de conhecê-lo melhor, era afetuoso e informal, de verdade, mas não o que se pode chamar de sensato. Aquela fala franca na presença de Ram Chand, Rafi e Cia. era perigosa e deselegante. Não servia a nenhuma finalidade útil” (Ibid., p. 147).

⁷¹ “Mas eles eram amigos, irmãos. Essa parte estava resolvida; o pacto deles tinha sido selado com a foto, eles confiavam um no outro, de algum modo a afeição tinha triunfado. Ele adormeceu entre as lembranças mais felizes das últimas duas horas — poesia de Ghalib, graça feminina, o bom e velho Hamidullah, o bom Fielding, sua digna mulher e os filhos queridos. Entrou numa região em que essas alegrias não tinham inimigos, florescendo harmoniosamente num jardim eterno ou deslizando por corredeiras de mármore estriado, ou se erguendo em cúpulas sob as quais estavam inscritos, preto sobre branco, os noventa e nove atributos de Deus” (Ibid., p. 147-148).

problema, que aparece nessa parte do enredo. Os elementos apresentados na parte 1 não apenas servem como envolvidos, mas também como agravantes para os acontecimentos nas cavernas e suas consequências. Após Aziz acreditar que, com o reestabelecimento do noivado de Adela e Ronny, a expedição não aconteceria mais (pelas implicações de imagem que poderia ter a noiva de um dirigente local em uma expedição, sem o noivo, acompanhada de um indiano), Adela mantém seu desejo de conhecer as cavernas.

O capítulo 12 serve, então, para que as cavernas também sejam apresentadas pelo enunciador do romance e, nesse processo, soma-se à monumentalidade agora também um certo misticismo, presente também em outros romances de Forster. O narrador começa destacando a Índia de um ponto de vista geológico, destacando o rio Ganges, as cavernas de Marabar e o fato de que a parte sul da península indiana ser mais antiga em termos geológicos do que a parte mais ao norte, por nunca ter sido coberta por um oceano. As cavernas, da forma posta pelo narrador, seriam mais antigas que qualquer lenda ou mito, mais antigas que a humanidade, e por isso não haveria referências a elas na cultura popular. Em seguida, o narrador as penetra como uma câmera: “A tunnel eight feet long, five feet high, three feet wide, leads to a circular chamber about twenty feet in diameter. This arrangement occurs again and again throughout the group of hills, and this is all, this is a Marabar Cave” (FORSTER, 1966, p. 124)⁷². Essa descrição objetiva é seguida, no entanto, por comentários contraditórios sobre os motivos para a fama das cavernas. Depois de ressaltar, nesse mesmo parágrafo, que não haveria nada de extraordinário que justificasse a fama das cavernas, o parágrafo seguinte descreve em minúcia as formações naturais das câmaras circulares, em granito, para cujo acesso túneis foram escavados, mas que, segundo o folclore local, existiriam por todo o interior das montanhas, cavernas ocas e inacessíveis. Assim, contraditoriamente, o narrador acaba insuflando a monumentalidade e o misticismo por trás das cavernas, ajudando a elevar a tensão para seu co-enunciador antes da excursão e enriquecendo ainda mais essa topografia já grandiosa:

They are dark caves. Even when they open towards the sun, very little light penetrates down the entrance tunnel into the circular chamber. There is little to see, and no eye to see it, until the visitor arrives for his five minutes, and strikes a match. Immediately another flame rises in the depths of the rock and moves towards the surface like an imprisoned spirit: the walls of the circular chamber have been most marvellously polished. The two flames approach and strive to unite, but cannot,

⁷² “Um túnel de dois metros e meio de comprimento, um e meio de altura e um de largura leva a uma câmara circular de cerca de seis metros de diâmetro. Essa disposição se repete muitas vezes ao longo do grupo de colinas, e é só isso; uma caverna de Marabar é isso” (Ibid., p. 152).

because one of them breathes air, the other stone. A mirror inlaid with lovely colours divides the lovers, delicate stars of pink and grey interpose, exquisite nebulae, shadings fainter than the tail of a comet or the midday moon, all the evanescent life of the granite, only here visible. Fists and fingers thrust above the advancing soil—here at last is their skin, finer than any covering acquired by the animals, smoother than windless water, more voluptuous than love. The radiance increases, the flames touch one another, kiss, expire. The cave is dark again, like all the caves. (FORSTER, 1966, p. 124-125)⁷³

Do capítulo 13 em diante, o enredo se desenvolve na velocidade da luz. Uma vez apresentadas todas as nossas ferramentas de análise, a partir de Rabatel, Pageaux e Maingueneau, e analisados os alicerces que preparam o desenrolar dos eventos para que ganhem a magnitude que ganham, focaremos nossa análise em dois eventos centrais: a visita às cavernas e o julgamento de Aziz. Assim, passaremos apenas rapidamente pelo caminho até as cavernas. Na manhã da excursão, Aziz recebe Adela e a sra. Moore na estação de trem. A pedido de Adela, Aziz dá um jeito de subornar o criado que havia sido enviado por Ronny para acompanhá-la e mandá-lo embora. O grupo espera pelo sr. Fielding e o professor Godbole, que acabam chegando em cima da hora e ficam presos numa cancela, sem conseguir tomar o trem. No caminho em direção às montanhas, Adela e a sra. Moore conversam sobre alguns assuntos, ambas cochilam, e, ao chegarem à estação mais próxima das cavernas, são recepcionadas por um elefante e um monte de gente. O elefante havia dado trabalho a Aziz, o que vai justamente contra um imaginário de uma Índia mais exótica, em que elefantes seriam abundantes, e passa a impressão de um circo turístico montado por Aziz para impressionar suas convidadas. As convidadas, apenas por educação, mostram certo entusiasmo em relação ao elefante e eles partem em direção às cavernas montados no animal.

No caminho, percebe-se certa sinergia entre Aziz, Adela e a sra. Moore. Adela pede conselhos a Aziz, com medo de se tornar, com o tempo, mais uma senhora inglesa esnobe após casar-se com Ronny. Aziz garante que ela já não é uma pessoa como os frequentadores do clube e não precisaria se preocupar. O trajeto em cima do elefante serve, também, para uma elevação da tensão na cenografia e, na verdade, mais uma vez, a topografia é o grande

⁷³ “São cavernas escuras. Mesmo quando se abrem para o sol, muito pouca luz penetra através do túnel de entrada para dentro da câmara circular. Pouca coisa há para ver e nem há olho para ver, até que o visitante já esteja lá a uns cinco minutos e acenda um fósforo. Imediatamente outra chama se ergue nas profundezas da rocha e sobe em direção à superfície como um espírito aprisionado; as paredes da câmara circular são maravilhosamente polidas. As duas chamas se aproximam e tentam se unir, mas não podem, porque uma delas respira ar e a outra, pedra. Um espelho incrustado de cores encantadoras divide os amantes, delicadas estrelas róseas e verdes se interpõem, requintadas nebulosas, sombreados mais débeis que a cauda de um cometa ou a lua do meio-dia, toda a vida evanescente do granito, visível apenas ali. Punhos e dedos erguidos sobre a terra que avança — ali finalmente está a sua pele, mais fina que qualquer invólucro adquirido pelos animais, mais lisa que a água sem vento, mais voluptuosa que o amor. O esplendor aumenta, as chamas se tocam, se beijam, expiram. A caverna está novamente escura, como todas as cavernas” (Ibid., p. 153).

destaque. A natureza e o entorno transmitem uma sensação apática e, ao mesmo tempo, deceptiva, ilusória, enganosa. Nesse sentido, o calor aparece novamente como uma espécie de topos. Adela acha que viu uma cobra, tem a confirmação de pessoas do vilarejo que caminham junto ao elefante, mas é corrigida por Aziz e, ao pegar um óculos, percebe realmente não se tratar de uma cobra. A cenografia parece, através da topografia, sobretudo, já antecipar uma sensação de confusão.

Quando chegam na primeira caverna, a sra. Moore tem uma experiência terrível, que é narrada de perto pelo narrador. Não há, contudo, inicialmente, alteração de PDV, apenas de centro de perspectiva, uma vez que todos os verbos empregados estão no passado e são típicos de discurso indireto (verbos de ação, principalmente). Não há alternância de um primeiro plano para um segundo. A primeira visita, contudo, serve para apresentar um elemento importante: um eco perturbador. Além do calor e da multidão de pessoas na caverna, a reverberação de qualquer som mínimo provoca um eco que altera completamente a sra. Moore. Ela sai da caverna quase desmaiando, abalada, meio dispersa e já não tão disposta a continuar, e o narrador, aqui, fora da caverna, aproveita para dar mais espaço à sua visão. Adela continua com o guia e Aziz.

O curto capítulo 15 é o primeiro de dois capítulos que marcam a virada no romance. O calor parece apenas aumentar e escalar ainda mais a tensão para algo que, a essa altura, parece estar na iminência de acontecer. Eles visitam algumas cavernas e Aziz espera, de maneira desconcertada, por algo diferente que justifique o esforço da subida e da entrada em mais cavernas. Aziz se sentia mais próximo e à vontade com a sra. Moore, com quem ele havia desenvolvido fortíssimos laços, e mais desconfortável com Adela. Adela sentia o mesmo. Assim sendo, ambos passam um bom tempo calados e o narrador aproveita para adentrar seus pensamentos. Contudo, a narração dos pensamentos de Adela e Aziz parece ser tratada, aqui, de maneira um pouco desigual. O narrador não dá tanto espaço para Aziz quanto para Adela. Ao adentrar o pensamento de Aziz nesse capítulo, não há a mesma mistura de PDVs que há, por exemplo, em outros capítulos e também no parágrafo final do capítulo anterior, com as reflexões da sra. Moore sobre os acontecimentos recentes e sua vida como um todo. O tom é do narrador, do locutor L1, a maioria dos verbos é de ação e no passado simples ou passado perfeito, mas sem aparente mudança de primeiro para segundo plano, apenas como encadeamento lógico-temporal (uma ação depois de outra), e o discurso, assim, não parece sair do indireto:

Aziz was 'pretty sure they should come on some interesting old carvings soon', but only meant he wished there were some carvings. His deeper thoughts were about the breakfast. Symptoms of disorganization had appeared as he left the camp. He ran

over the menu: an English breakfast, porridge and mutton chops, but some Indian dishes to cause conversation, and pan afterwards. He had never liked Miss Quested as much as Mrs. Moore, and had little to say to her, less than ever now that she would marry a British official. (FORSTER, 1966, p. 149)⁷⁴

Já no outro parágrafo, passamos a ver a perspectiva de Adela. O narrador usa de sua onisciência plena para adentrar os pensamentos de ambos, mas nós passamos um pouco mais de tempo com Adela a partir daqui. Em oposição às preocupações corriqueiras de Aziz, Adela está com sua cabeça em questões importantes de sua vida. Ela está seriamente abalada e repensando sua decisão recente de se casar com Ronny. O discurso parece, predominantemente, do narrador, L1, e a visão também, de E1. Há aqui, contudo, trechos que parecem apontar para uma virada de perspectiva:

Nor had Adela much to say to him. If his mind was with the breakfast, hers was mainly with her marriage. Simla next week, get rid of Antony, a view of Thibet, tiresome wedding bells, Agra in October, see Mrs. Moore comfortably off from Bombay—the procession passed before her again, blurred by the heat, and then she turned to the more *serious business* of her life at Chandrapore. *There were real difficulties here—Ronny’s limitations and her own—but she enjoyed facing difficulties, and decided that if she could control her peevishness (always her weak point), and neither rail against Anglo-India nor succumb to it, their married life ought to be happy and profitable. She mustn’t be too theoretical; she would deal with each problem as it came up, and trust to Ronny’s common sense and her own. Luckily, each had abundance of common sense and good will.* (FORSTER, 1966, p. 149-150, grifos nossos)⁷⁵

Há uma lista de preocupações, assim como com Aziz. Porém, mais adiante, surgem um sintagma nominal (“serious business”) e, em seguida, a frase “there were real difficulties here”, que indicam, ambos, uma avaliação, uma percepção a respeito de sua situação. O narrador não mais narra apenas, usando verbos de ação. Há uma mistura de PDVs e a perspectiva de Adela entra em cena enquanto ela avalia decisões importantes, questões sérias

⁷⁴ “Aziz tinha ‘toda a certeza de que logo iríamos ver interessantes entalhes antigos’, no entanto o que ele queria dizer era que gostaria que houvesse alguns entalhes. Seus pensamentos mais profundos eram sobre o café da manhã. Quando ele deixava o acampamento, haviam surgido sintomas de desorganização. Ele recapitulou o cardápio: um café da manhã inglês, mingau e costeleta de carneiro, alguns pratos indianos para propiciar conversa e depois pan. Ele nunca havia gostado da srta. Quested tanto quanto da sra. Moore, e assim tinha pouca coisa a dizer a ela, e muito menos agora que ela ia se casar com um funcionário inglês” (Ibid., p. 180).

⁷⁵ “E Adela também tinha pouca coisa para lhe dizer. Se a cabeça dele estava no café da manhã, a dela estava sobretudo no casamento. Simla na semana seguinte, livrar-se de Antony, uma visita ao Tibete, cansativos sinos de casamento, Agra em outubro, cuidar da sra. Moore quando ela fosse embarcar em Bombaim — a sucessão de acontecimentos passou diante dela novamente, turvada pelo calor, e então ela se voltou para a questão mais séria: a sua vida em Chandrapore. Havia nela dificuldades reais — as limitações de Ronny e as suas —, mas enfrentá-las era um prazer para ela, e caso conseguisse controlar o mau humor (sempre o seu ponto fraco) e não se zangar com a Índia britânica, tampouco sucumbir a ela, sua vida conjugal certamente seria feliz e proveitosa. Ela não devia ser demasiado teórica; lidaria com cada problema quando ele surgisse e confiaria no bom senso de Ronny e no dela própria. Felizmente ambos tinham bom senso e boa vontade em profusão” (Ibid., p. 180-181).

da sua vida. A segunda metade do parágrafo, uma vez apresentadas duas claras marcas que revelam um processo de percepção, duas marcas de abertura, segue na perspectiva de Adela e permite, inclusive, comentários (como “always her weak point” e “she musn’t be too theoretical”) praticamente em tom de autocobrança.

Seguimos, assim, mais próximos de Adela, sobre quem, aqui, parece recair o centro de perspectiva. Ela continua suas reflexões e os PDV de E1 e E2 se misturam. O narrador continua seu percurso por seus pensamentos, em meio a questionamentos e lembranças que já não representam mais a visão de E1, mas de E2, de Adela. Temos mais processos de percepção (sobre a aparência da pedra), que a levam para perguntas sobre amor e, depois, as pegadas a lembram de Ronny e tudo se mistura até que ela questiona seu amor por ele:

But as she toiled over a rock that *resembled an inverted saucer*, she thought, “What about love?” The rock was nicked by a double row of footholds, and somehow the question was suggested by them. *Where had she seen footholds before? Oh yes, they were the pattern traced in the dust by the wheels of the Nawab Bahadur’s car. She and Ronny—no, they did not love each other.* (FORSTER, 1966, p. 150, grifos nossos)⁷⁶

Adela está claramente balançada em relação ao noivado. Há um sentimento geral de perturbação e inquietação nas personagens, como se culminassem após todo o crescendo, com a grandeza da natureza, das cavernas e os elementos místicos, como o eco e até mesmo o calor, que parecem também afetá-las. A partir desse ponto, o narrador acompanha Adela e Aziz a sós, uma vez que o guia segue mais rapidamente à frente. O centro de perspectiva, contudo, permanece com Adela e, assim, somos levados através de seu estado de confusão mental e emocional. A súbita realização inicia um processo intenso de questionamento enquanto o locutor E1 narra o que se passa em sua mente: “The discovery had come so suddenly that *she felt like a mountaineer whose rope had broken. Not to love the man one’s going to marry! Not to find it out till this moment! Not even to have asked oneself the question until now!*” (FORSTER, 1966, p. 150, grifos nossos)⁷⁷. Novamente, um processo de percepção, desencadeado por um sujeito perceptivo, serve de abertura para diversas perguntas e exclamações, que indicam cobrança e autorreflexão, uma revisão dos próprios sentimentos e escolhas. Adela, então, questiona a decisão pelo casamento, começa a colocar tudo na balança

⁷⁶ “Mas enquanto lutava para escalar uma pedra que parecia um pires invertido, ela pensou: ‘E quanto ao amor?’. A pedra era marcada por uma fileira dupla de pegadas, que de certo modo sugeriram a pergunta. Onde ela havia visto pegadas antes? Ah, sim, eram o desenho imprimido na terra pelas rodas do carro do nawab Bahadur. Ela e Ronny — não, eles não se amavam” (Ibid., p. 181)

⁷⁷ “A descoberta havia ocorrido tão de repente que ela se sentia como uma alpinista cuja corda se rompera. Não amar o homem com quem se vai casar! Não ter descoberto isso até agora! Nem sequer se ter feito essa pergunta até agora!” (Ibid., p. 181)

e, uma vez mais calma, puxa assunto com Aziz. Ela lhe pergunta se é casado, ele mente (pois sua esposa é falecida), ela pergunta sobre seus filhos, tudo em discurso direto, e o capítulo conclui com uma interação curiosa, mas dominada pela onisciência do narrador e pela mistura de PDVs, mais uma vez através de marcas e processos de percepção. Adela, mexida e questionando seu próprio casamento, analisa Aziz fisicamente e demonstra certo interesse por ele, além de fazer certas avaliações num tom que lembra mais o de qualquer outra senhora inglesa do clube, apesar de toda sua preocupação anterior, no trajeto em cima do elefante, em não se tornar alguém como elas:

[...]What a handsome little Oriental he was, and no doubt his wife and children were beautiful too, for people usually get what they already possess. She did not admire him with any personal warmth, for there was nothing of the vagrant in her blood, but she guessed he might attract women of his own race and rank, and she regretted that neither she nor Ronny had physical charm. It does make a difference in a relationship—beauty, thick hair, a fine skin. Probably this man had several wives—Mohammedans always insist on their full four, according to Mrs. Turton. And having no one else to speak to on that eternal rock, she gave rein to the subject of marriage and said in her honest, decent, inquisitive way: “Have you one wife or more than one? (FORSTER, 1966, p. 151)⁷⁸

Adela, assim como a sra. Moore no capítulo anterior, parece passar por uma mudança. A sra. Moore havia perdido qualquer interesse na Índia e em qualquer outra questão do mundo, das interações humanas, etc. Ela estava apática e, ao mesmo tempo, meio perturbada pelo eco das cavernas. Adela, agora, também está mexida. Em meio ao interesse em Aziz, ela se volta também para a relação dela com Ronny. Ela não vê em Ronny os atributos que Aziz possui e não sente que ela e Ronny combinem enquanto casal. O clichê, o estereótipo de homens muçulmanos com muitas esposas aparece aqui como uma informação dada pela sra. Turton, e parece tê-la deixado curiosa. Ela toca nesse assunto de maneira direta, apontada pelo narrador como de costume, mas, ao mesmo tempo, parece também mais indelicada e enxerida do que o normal, muito diferente em relação ao *ethos* textual dessa personagem construído na parte 1. Adela, até aqui, comportava-se sempre de maneira respeitosa e cuidadosa, interessada sim em conhecer a cultura local, mas sem se deixar levar por informações duvidosas. Ela parece de fato mexida, dando credibilidade para uma informação

⁷⁸ “Que orientalzinho bem-apegoado era ele, e sem dúvida sua mulher e os filhos também eram bonitos, pois em geral as pessoas recebem o que já têm. Essa admiração não significava uma atração especial, pois não havia em seu sangue nem um pouco de inconstância, mas Adela imaginou que ele devia ser atraente para as mulheres de sua raça e posição social, e lamentou o fato de nem ela nem Ronny terem encanto físico. Beleza, cabelo grosso, uma pele bonita, isso faz uma diferença numa relação. Provavelmente esse homem tinha várias mulheres — os muçulmanos sempre insistem nas suas quatro mulheres, de acordo com a sra. Turton. E, sem ter mais ninguém com quem falar naquela rocha eterna, ela deu asas ao tema casamento e disse com seu jeito sincero, honesto, curioso: ‘O senhor tem uma mulher ou mais de uma?’ (Ibid., p. 182).

da sra. Turton, e parece ter interesse na resposta de Aziz a essa pergunta. No parágrafo seguinte, observa-se uma nova alteração de centro de perspectiva. Após passar esse curto capítulo quase inteiramente acompanhando Adela, adentrando sua mente e dando espaço para seu PDV em parágrafos como o acima, o narrador volta-se para Aziz e para como ele recebe a pergunta:

The question *shocked* the young man very much. It challenged a new conviction of his community, and new convictions are more sensitive than old. *If she had said, "Do you worship one god or several?" he would not have objected. But to ask an educated Indian Moslem how many wives he has—appalling, hideous!* He was in trouble how to conceal his confusion. "One, one in my own particular case," he sputtered, and let go of her hand. Quite a number of caves were at the top of the track, and thinking, "Damn the English even at their best," he plunged into one of them to recover his balance. She followed at her leisure, quite unconscious that she had said the wrong thing, and not seeing him, she also went into a cave, thinking with half her mind "sight-seeing bores me," and wondering with the other half about marriage. (FORSTER, 1966, p. 151, grifos nossos)⁷⁹

Com a mudança de centro de perspectiva de volta para Aziz, o capítulo se encerra com uma nova entrada na mente dele. Ele não recebe bem a pergunta, como revela o narrador e, em seguida, acompanhamos como sua reação evolui até uma resposta, passando por frases, destacadas acima, que revelam como ele se sentiu em relação à pergunta e por que, frases que se apresentam mais como marcas internas, em meio a outras avaliações também do narrador (como em "it challenged a new conviction of his community, and new convictions are more sensitive than old", claramente de um ponto de vista superior, externo à realidade de Aziz). Há agora um desentendimento entre duas personagens que, até alguns capítulos anteriores, esforçavam-se para compreender a realidade cultural um do outro. O desentendimento, a essa altura, já parece uma mistura de reagente e produto: parece tanto contribuir para a elevação da tensão, o crescendo que vem sendo construído desde o final da parte 1, quanto parece ser fruto também de todos esses outros eventos peculiares que vem acontecendo e alterando o estado de espírito das personagens. A narração, após a resposta simples de Aziz, acelera e torna-se apenas narração indireta de ações novamente, de volta à perspectiva de E1. Aziz solta a mão

⁷⁹ "O jovem ficou muito chocado com a pergunta. Ela havia desafiado uma crença nova da sua comunidade, e as crenças novas são mais sensíveis que as antigas. Se a srta. Quersted tivesse dito 'O senhor adora um deus ou vários?' ele não teria feito objeção. Mas perguntar a um indiano muçulmano instruído quantas mulheres ele tem era atarredador, revoltante. Ele disfarçou a custo sua confusão. 'Uma, uma no meu caso', disse atabalhoadamente e soltou a mão dela. No alto da trilha havia muitas cavernas e, pensando 'Malditos ingleses, até mesmo no que eles têm de melhor', ele se enfiou numa delas para recuperar o equilíbrio. Ela o seguiu despreocupada, sem consciência alguma de ter dito algo inconveniente, e não o vendo entrou também numa caverna, metade da mente pensando 'roteiros turísticos me aborrecem' e a outra metade divagando sobre o casamento" (Ibid., p. 182-183).

de Adela e entra em uma caverna. A comunicação está realmente estremecida entre ambos. Adela também segue em frente e resolve adentrar uma caverna também. E, assim, o capítulo se encerra.

A virada aqui para o capítulo 16 é o ponto crucial do romance. Ao iniciar o capítulo seguinte, não vemos mais Adela e o que se passa com ela. O centro de perspectiva sai dela completamente e permanece em Aziz. E isso é central. Tudo acontece muito rapidamente e o narrador, como um fiador, é quem controla tudo, quem controla o que vemos. A narração avança rapidamente e de forma alternada, de maneira indireta e também com diálogos diretos, mas sem a mesma alternância de PDV que no capítulo anterior. O que acontece com Aziz dentro da caverna é descrito de maneira sucinta: “he waited in his cave a minute, and lit a cigarette, so that he could remark on rejoining her, ‘I bolted in to get out of the draught’, or something of the sort” (FORSTER, 1966, p. 152)⁸⁰. Apenas isso e, logo em seguida, ele sai e, para seu desespero, percebe que Adela sumiu. Ele logo pensa que ela está perdida em uma das cavernas. O guia não sabe exatamente em qual ela pode estar, nem Aziz sabe exatamente em qual caverna ele mesmo estava. Não se sabe exatamente o que aconteceu com Adela, mas um carro havia subido e chegado perto das cavernas numa estrada logo abaixo. Pensando na possibilidade de Adela ter ido encontrar com os ocupantes, possivelmente Ronny sendo um deles, ele corre para olhar e percebe que Adela justamente estava mais abaixo, conversando com uma pessoa junto ao carro. Ao retornar, ele encontra os óculos de Adela no chão, próximo à entrada de um túnel, mas sem ser possível identificar qual caverna exatamente. Ele continua sua descida e, mais abaixo, onde havia deixado a sra. Moore, ele reencontra o grupo e percebe, com entusiasmo, a chegada de Fielding, que havia vindo no carro da srta. Derek. O grupo, então, após um debate amigável sobre a srta. Derek e os motivos da partida repentina dela e Adela e uma visita de Fielding a uma caverna, retorna a Chandrapore de trem. Ao chegar à cidade, Aziz é recebido pelo inspetor de polícia e preso.

2.5 Consequências pessoais e geopolíticas

⁸⁰ “Ele esperou em sua caverna durante um minuto e acendeu um cigarro para poder dizer a ela ao reencontrá-la: ‘Corri para dentro porque queria sair da corrente de ar’ ou algo do tipo” (Ibid., p. 183).

Os eventos nas cavernas, não bem resolvidos e sobre os quais a única visão que temos é a de Aziz, levaram à sua prisão. Fielding é informado depois que Adela o acusava de assédio. Fielding, a partir desse momento, torna-se um fiel aliado de Aziz e é quem parece manter a postura de filia nos capítulos que se seguem, uma vez que Adela está recolhida, abalada e se recuperando, e a sra. Moore apenas deseja ir embora da Índia o mais rápido possível, ainda que defenda Aziz explicitamente, inclusive perante seu próprio filho, e acredite na sua inocência. Curiosamente, todos os detalhes do crime são dados sempre por terceiros a Fielding e essa espécie de telefone sem fio mantém um suspense presente até o julgamento, com o depoimento da própria Adela. Como já evidenciado na primeira parte do romance, a cronografia parece dominada por um sentimento de independência, já evocado por Aziz e seus amigos, e, com o caso de uma inglesa acusando um indiano de assédio, tudo toma proporções políticas gigantescas. As personagens inglesas se unem e, aparentemente, há uma noção dos impactos que um caso como esse pode acarretar. O forte preconceito contra os indianos também contamina a posição tomada pelos ingleses, que desde o ocorrido praticamente selam a culpa de Aziz. Fielding, o único inglês a ficar do lado de Aziz publicamente, passa a ser mal visto. Aziz, por sua vez, contrata um famoso advogado com posição anti-ingleses, enquanto Ronny coloca seu assistente para julgar o caso.

Ainda assim, o narrador nunca esclarece de fato o que se passou nas cavernas. A virada dos capítulos 15 para 16 serve de mudança de centro de perspectiva: nós acompanhamos o que se passa com Aziz. Sabemos de sua inocência, mas não sabemos exatamente o que se passou lá fora. Não sabemos o que aconteceu com Adela ou mesmo com o guia. Qual poderia ter sido o papel do guia? E Adela? Diante de todo o misticismo das cavernas, assim como a sra. Moore passou mal em cavernas mais abaixo nas montanhas, algo estranho, e parecido, não poderia ter acontecido com Adela? Essa dúvida mantém a tensão até o julgamento. É impossível termos certeza do que se passou, apenas da inocência de Aziz. Mesmo quando Adela reaparece, bem adiante, no capítulo 22, ela relata ter arranhado a parede, ter ouvido o eco e ter sido encurralada por uma sombra na entrada do túnel, impedindo sua saída. Ela relata também nunca ter sido tocada, mas que a sombra a puxara para dentro com a correia de seus óculos, ela a rompera e saíra correndo montanha abaixo (e assim se machuca e se espeta em cactus). Ainda assim, ela relata justamente não ter sido tocada. E o eco, novamente, aparece de maneira simbólica. Ninguém dava ouvidos a ela. Certamente, o ambiente estava contaminado politicamente.

Essa cena, narrada por Adela muito depois, é apresentada no filme de David Lean, de 1984, justamente no momento do ocorrido, que corresponde aos capítulos 15 e 16 no livro.

No filme, por exemplo, essa dúvida sobre o que de fato aconteceu é perturbada por uma escolha aparentemente artística do diretor. No filme, não acompanhamos Aziz, mas Adela e o ocorrido narrado por ela no capítulo 22. A sombra que bloqueia a entrada é Aziz, gritando e procurando por Adela. Em seguida, Adela, visivelmente impactada, parece desmaiar e, logo depois, há um corte para um pouco de água escorrendo, que, rapidamente, ao se ampliar o enquadramento, revela-se ser o elefante se afundando numa espécie de lago. A imagem da água escorrendo logo após Adela desmaiar pode ser lida como a uma metáfora para a excitação sexual, o que confirmaria o interesse demonstrado por ela na conversa que teve com Aziz na subida da montanha, diferentemente da dúvida que fica no livro. Além disso, há uma alteração da cronografia. No livro, não sabemos o que se passa com Adela, apenas acompanhamos Aziz. No filme, vemos que Adela está dentro de uma caverna enquanto Aziz grita por ela na entrada. Há uma confirmação de Aziz como a sombra no filme, enquanto no livro não temos certeza se Adela já havia ou não saído correndo da caverna quando ele começa a procurá-la. No filme, assim, há menos dúvida sobre o que parece ter acontecido (uma fantasia sexual com Aziz misturada com um mal estar e confusão mental), ainda que a câmera corte logo depois do aparente desmaio de Adela e isso, por consequência, deixe em aberto se Aziz de fato entrou ou não na caverna. No livro, contudo, a colocação do centro de perspectiva em Aziz deixa em aberto se Adela teve um delírio por conta do eco, uma experiência sexual psicológica, tudo misturado ou mesmo se o guia pode ter tido algo a ver com isso (o que, no entanto, entendemos ser uma chance remota pois Aziz ficou pouco tempo dentro da caverna). A questão do ponto de vista, assim, embaralha tudo e apenas aos poucos vamos descobrindo o que aconteceu. O fato de Adela narrar não ter sido tocada (no filme ela aparece apenas dormindo nessa cena) e, ainda assim, ninguém ter dado ouvidos a ela, confirma que o tom político certamente contaminava tudo.

Assim, entramos no capítulo 24, o capítulo do julgamento. A única testemunha que mantinha sua posição desde o início, uma posição firme, de confiança e empatia com Aziz, e que poderia alterar o resultado que vinha sendo construído contra Aziz, a sra. Moore, havia decidido ir embora. Tudo parecia bem amarrado para a condenação de Aziz: um juiz ligado a Ronny, ainda que indiano, e a principal testemunha de defesa distante. A sra. Moore havia ido embora com uma intenção: fugir do calor que havia piorado ainda mais e que aparece novamente no dia do julgamento. Enquanto isso, uma multidão se reúne do lado de fora do tribunal em apoio a Aziz, sendo mais um indicador da alta temperatura também política. O narrador inicia o capítulo não apenas execrando o calor infernal, mas também aproveitando para criticar sutilmente o Império Britânico e sua tarefa fadada ao fracasso na Índia. A visão

de Adela torna-se central novamente nesse capítulo, uma vez que ela é a parte acusadora e testemunhará, e, dessa forma, o centro de perspectiva aqui recai sobre ela. O eco havia voltado a perturbá-la, mas isso é desprezado pelos ingleses que a rodeiam, como o major Callendar e a sra. Turton, que sabiam que “[...] other interests, less reputable, were in the background too” (FORSTER, 1966, p. 208)⁸¹. Essas mesmas personagens, reunidas numa sala antes do julgamento começar, junto também de Ronny e outros, relatam greves de funcionários, greves de fome, reações fortíssimas contra a prisão e Aziz e o narrador, sem nunca trazer suas visões para primeiro plano, sobrevoa tudo, narrando o desprezo desse grupo por Fielding, que era visto como traidor e que seria contrariado pelo veredicto (que já parecia certo).

Em meio ao carregado pano de fundo político, o julgamento começa. Todos até então tratavam Adela com muito carinho, ainda que ela se sentisse invisibilizada, como se ela representasse mais do que apenas sua própria pessoa, como se ela fosse uma causa que os unisse. O julgamento é espetaculoso: advogado de acusação defende teses racistas com soberba, ouve provocações de volta (quando alguém da plateia chama Adela de feia), o público presente vai à loucura, etc. O advogado de defesa, contudo, age com educação e consegue mesmo que o juiz ligado a Ronny conceda que os ingleses não se sentem no alto junto de Adela, o que indigna alguns e mostra um aparente início de esfacelamento da forte barreira acusatória para condenar Aziz, além de servir como mais combustível para inflamar a multidão dentro e fora do tribunal. Somado a isso, a estratégia da acusação desagradava Adela, criando uma narrativa de que o suposto crime havia sido premeditado e com a ajuda de cúmplices, como Fielding e até mesmo o criado que havia sido dispensado na estação de trem. A ausência da sra. Moore é também reclamada por Mahmoud Ali, amigo de Aziz que acompanha o advogado de defesa, Amritrao, e ele, expulso do tribunal por seu comportamento, sai em polvorosa gritando pela sra. Moore, provocando um coro clamando por ela e elevando ainda mais a temperatura do julgamento. Assim, com nervos acirrados, já para o final do capítulo, Adela dá seu depoimento. Ela parece preocupada principalmente com a possível revelação de sua conversa com Aziz, uma vez que sua tese passaria pelo argumento de que ele havia sido tentado a cometer o crime. Sua preocupação, contudo, se deve mais à revelação de que ela não amava Ronny do que de fato à veracidade do que estaria apresentando, mas, assim que ela começou a falar, algo mudou, e o narrador parece não mais narrar tudo em mero discurso indireto como havia feito na maior parte desse capítulo:

⁸¹ “[...] outros interesses, “menos respeitáveis, também estavam por trás” (Ibid., p. 245).

[...] But as soon as she rose to reply, and *heard the sound of her own voice, she feared not even that.* // A new and unknown sensation protected her, like magnificent armour. She didn't think what had happened, or even remember in the ordinary way of memory, but she returned to the Marabar Hills, and spoke from them across a sort of darkness to Mr. McBryde. The fatal day recurred, in every detail, but now she was of it and not of it at the same time, and this double relation gave it indescribable splendour. Why had she thought the expedition "dull"? Now the sun rose again, the elephant waited, the pale masses of the rock flowed round her and presented the first cave; she entered, and a match was reflected in the polished walls—all beautiful and significant, though she had been blind to it at the time. Questions were asked, and to each she found the exact reply; yes, she had noticed the "Tank of the Dagger," but not known its name; yes, Mrs. Moore had been tired after the first cave and sat in the shadow of a great rock, near the dried-up mud. Smoothly the voice in the distance proceeded, leading along the paths of truth, and the airs from the punkah behind her wafted her on. . . . (FORSTER, 1966, p. 221-222, grifos nossos)⁸²

Retornamos às cavernas junto de Adela e, assim, vemos o que ela vê. Novamente, uma processo de percepção, uma marca externa de abertura, que permite que o PDV de E2 se manifeste no discurso de L1, e assim esse PDV segue até o final do parágrafo. Finalmente, vemos o que faltava com mais clareza, uma vez que a própria Adela agora consegue se lembrar e é praticamente levada de volta ao fatídico momento, num processo quase espiritual que toma conta dela. Ela segue sendo inquirida pela acusação, sendo perguntada sobre o desenrolar dos acontecimentos. Contudo, ao chegar na parte em que detalharia o crime, ela hesita, para desespero da acusação e sua estratégia arranjada: "The prisoner followed you, didn't he?" he repeated in the monotonous tones that they both used; they were employing agreed words throughout, so that this part of the proceedings held no surprises" (FORSTER, 1966, p. 222)⁸³. Adela começa a desmoronar. Ela não consegue levar adiante o que antes já era incerto e, agora, num momento praticamente epifânico, revela-se ser uma mentira. A visão que ela tem agora, e que acompanhamos, sendo Adela o centro de perspectiva, é mais completa em relação ao que tínhamos no capítulo 22 e, sobretudo, em relação à ausência de seu PDV nos capítulos 15 e 16:

⁸² "Contudo, ao se levantar para falar e ao ouvir o som da própria voz ela não temeu nem mesmo isso. Uma sensação nova e desconhecida a protegia, como uma couraça magnífica. Ela não pensou no que tinha acontecido, tampouco relembrou pelo método comum da memória, mas voltou às colinas de Marabar e de lá falou para o sr. McBryde através de uma espécie de escuridão. Lembrou-se vividamente, com todos os detalhes, do dia fatal; mas agora ela ao mesmo tempo estava dentro e fora dele, e essa dupla relação dava a ele um esplendor indescritível. Por que ela havia achado 'tediosa' a excursão? Então o sol se ergueu novamente, a elefanta estava à espera, as massas claras da rocha ondularam à volta dela e apresentaram a primeira caverna; ela entrou e um fósforo se refletiu nas paredes polidas — tudo lindo e sugestivo, embora ela tivesse estado cega para aquilo na ocasião. Fizeram-lhe perguntas e ela" (Ibid., p. 260-261).

⁸³ "O prisioneiro a seguiu, não foi assim?", repetiu ele na entonação monocórdia que ambos estavam usando. As palavras empregadas pelos dois tinham sido combinadas, e assim essa parte do julgamento não estava apresentando surpresas" (Ibid., p. 261).

Her vision was of several caves. *She saw herself in one, and she was also outside it, watching its entrance, for Aziz to pass in.* // She failed to locate him. It was the doubt that had often visited her, but solid and attractive, like the hills, \ \ “I am not –” Speech was more difficult than vision. “I am not quite sure.” (FORSTER, 1966, p. 222, grifos nossos)⁸⁴

Após essa última visão, há um retorno para discursos diretos. Adela nega a acusação e há uma erupção em forma de gritos e comemorações. Aziz é solto. Nesse momento final do capítulo, o narrador nos mostra o que acontece de cima, toda a confusão de saída do tribunal, as diferenças de tratamento a certos grupos (os ingleses saindo protegidos por serviçais), etc. Toda a tensão construída na primeira parte culmina num crime que não é mostrado, que não é visto. No plano da enunciação, o narrador, enquanto locutor, ainda tem a maior responsabilidade de selecionar os diferentes enunciadore e, apenas no capítulo 24, conseguimos, junto à própria personagem, ver o que aconteceu de fato, o crime que não havia acontecido. Apesar da resolução, do clímax do julgamento, o romance continua com os desdobramentos na vida de Adela, Fielding e Aziz, as personagens principais nesse romance profundamente dialógico. Descobrimos, não muito depois, que a sra. Moore havia morrido no trajeto de volta à Inglaterra. Em seguida, Adela desfaz o noivado com Ronny e, após algum tempo, retorna também à Inglaterra. O tratamento profundamente gentil que ela recebera antes do julgamento foi abandonado pelos ingleses após o mesmo. O próprio Ronny já não a tratava mais da mesma forma, uma vez que ela tinha ajudado a enfraquecer ainda mais a imagem do Império Britânico, em meio a uma cronografia já de sua decadência. Antes de partir, no entanto, Adela revela a Fielding o que pode ter acontecido de fato nas cavernas, uma vez que no tribunal ela havia apenas retirado sua acusação contra Aziz. Ela confirma a possibilidade de ter sido o guia, mas sem muita certeza: “‘Let us call it the guide,’ she said indifferently. ‘It will never be known. It’s as if I ran my finger along that polished wall in the dark, and cannot get further. I am up against something, and so are you. Mrs. Moore—she did know’” (FORSTER, 1966, p. 256)⁸⁵. A visão turva da própria Adela contamina o romance e, assim, o mistério permanece. Apenas a sra. Moore sabia, por telepatia, segundo Adela.

⁸⁴ “Sua visão incluía várias cavernas. Ela se viu em uma, e estava também fora dela, observando a entrada, à espera de que Aziz passasse por ela. Não conseguiu localizá-lo. Era a dúvida que já a havia assaltado muitas vezes, mas firme e atraente, como as colinas. ‘Eu não...’ As palavras eram mais difíceis que a visão. ‘Eu não tenho muita certeza’” (Ibid., p. 261).

⁸⁵ “‘Vamos deixar por conta do guia’, disse ela indiferente. ‘Nunca se saberá. No escuro eu corro o dedo por aquela parede polida e depois não posso ir além. Alguma coisa me impede, e ao senhor também. A senhora Moore... ela sabia’” (Ibid., p. 297).

2.6 Da terceira parte: a implosão de um império e a necessidade de pontes

Por fim, julgamos necessário um último olhar ao romance, sobretudo em relação ao seu final. O sr. Fielding, por nós pouco analisado (por uma questão de seleção das partes cruciais do romance), desempenha um papel importantíssimo a partir da virada com os acontecimentos nas cavernas. Ele ganha espaço e torna-se o personagem inglês mais próximo de Aziz. A posição de filia que Adela e a sra. Moore incorporam na parte 1 se dissipa em relação a Adela, ainda que menos quanto à sra. Moore, que perde espaço no enredo, mas continua apoiando e acreditando em Aziz. Fielding, portanto, é o personagem que melhor incorpora essa posição, uma vez que o próprio Aziz acaba endurecendo, evidentemente, diante de uma prisão injusta. A postura conciliadora de Fielding, mantendo diálogo tanto com Aziz quanto com Adela, gera desconfiança em Aziz e a virada da parte 2 para a 3 envolve um afastamento de ambas as personagens.

Na parte final, Fielding havia ido para a Inglaterra, mas volta à Índia uma última vez para encontrar Aziz, que, por sua vez, ainda guarda certa mágoa e havia se mudado para uma outra região do país, mais a oeste e já livre do domínio inglês. Aziz também acredita que Fielding havia se casado com Adela, um dos motivos fortes para seu ressentimento. Ele descobre, contudo, que Fielding havia se casado com Stella, a outra filha da sra. Moore. Fielding, Stella e Ralph, irmão de Stella, restabelecem uma ponte, uma relação de amizade com Aziz. O romance como um todo parece apontar na direção do estabelecimento de pontes, de uma busca por entendimento mútuo, por filia. Vemos mais da perspectiva do professor Godbole, que é ministro da educação da região autônoma para a qual Aziz havia se mudado. O narrador também mostra ainda mais de Aziz. Assim como a parte 1, a parte 3 é mais lenta e permite mais entradas do narrador nos PDVs das personagens, em suas reflexões e seus sentimentos. O final, principalmente, é bem simbólico desse direcionamento para a filia. Após um passeio de barco em meio a um festival hindu que resulta em todos caindo na água, Fielding e Aziz saem para um passeio na selva no último capítulo do romance e Aziz agora sente liberdade em tratar Fielding pelo primeiro nome. Já é anunciado logo na primeira linha que os dois amigos provavelmente não se encontrariam mais. Aziz decide enviar uma carta a Adela, destacando sua coragem no julgamento, o que também é mais um sinal da vontade de se restabelecerem pontes. Diversos sinais são dados nessa direção ao longo do romance: na parte 1, em que pontes tentam ser estabelecidas; na parte 2 elas são, em sua maioria, destruídas; na parte 3 elas são reconstruídas de maneira mais sólida. Mesmo a escolha das personagens cujos PDVs se destacam: Adela e a sra. Moore no início, Aziz e Fielding ao

longo das partes 2 e 3. Não vemos tanto de Ronny e dos outros ingleses. Vemos menos de outras personagens indianas, mas o professor Godbole ganha certo destaque ao final, além do próprio Aziz, claro. Os filhos da sra. Moore, nessa terceira parte, são descritos praticamente como extensões dela, diferentemente de Ronny, filho de um primeiro casamento. Ralph e Stella tem uma sensibilidade a florada e, assim também como a mãe, desenvolvem uma fascinação pela Índia.

Os acontecimentos nas cavernas (e o mistério por trás deles) só são possíveis justamente graças a uma alternância de centros de perspectiva entre as personagens privilegiadas pelo narrador. E, por fim, as escolhas do narrador não são, claramente, neutras. Todo olhar, todo recorte prevê um operador, um sujeito por trás de uma visão e de tomada de decisões. Esse narrador tem sua corporeidade delineada pelas escolhas de personagens e PDVs que ele privilegia, além de seu próprio discurso. Como destaca Rabatel, ainda que o enunciador seja o responsável por uma visão, a escolha do narrador, do locutor L1, em dar espaço a essa visão através de sua voz diz muito sobre esse locutor e, portanto, a responsabilidade enunciativa é também compartilhada. Nesse sentido, os discursos do narrador, muitas vezes imbuídos de um tom mais conciliador, por vezes com uma visão compartilhada com as personagens, vai na mesma direção: da construção de um *ethos* de abertura, de diálogo, de superação de barreiras impostas. O narrador, nos parágrafos finais, dá espaço intencionalmente, mais uma (última) vez, ao PDV de Aziz, apontando para a necessidade de independência da Índia para que pontes pudessem ser construídas com os ingleses em geral. A maior dificuldade nessa tentativa constante de estabelecimento de pontes entre as personagens e entre as diferentes culturas ao longo de todo o romance parece ser justamente o império, aquilo que havia originalmente impulsionado a ida de Ronny, Fielding e, conseqüentemente, Adela e a sra. Moore à Índia:

India a nation! What an apotheosis! Last comer to the drab nineteenth-century sisterhood! Waddling in at this hour of the world to take her seat! She, whose only peer was the Holy Roman Empire, she shall rank with Guatemala and Belgium perhaps! Fielding mocked again. And Aziz in an awful rage danced this way and that, not knowing what to do, and cried: "Down with the English anyhow. That's certain. Clear out, you fellows, double quick, I say. We may hate one another, but we hate you most. If I don't make you go, Ahmed will, Karim will, if it's fifty five-hundred years we shall get rid of you, yes, we shall drive every blasted Englishman into the sea, and then"—he rode against him furiously—"and then," he concluded, half kissing him, "you and I shall be friends."

"Why can't we be friends now?" said the other, holding him affectionately. "It's what I want. It's what you want."

But the horses didn't want it—they swerved apart; the earth didn't want it, sending up rocks through which riders must pass single file; the temples, the tank, the jail, the palace, the birds, the carrion, the Guest House, that came into view as they issued from the gap and saw Mau beneath: they didn't want it, they said in their

hundred voices, “No, not yet,” and the sky said, “No, not there.” (FORSTER, 1966, p. 317)⁸⁶

⁸⁶ “Índia, uma nação! Que apoteose! A mais nova integrante da irmandade enfadonha do século XIX! Chegando com passos hesitantes, nesse momento do mundo, para ocupar seu lugar! Ela, só comparável ao Sacro Império Romano, talvez fique emparelhada com a Guatemala e a Bélgica! Fielding zombava novamente. E Aziz, numa terrível fúria, dançava de um lado para outro sem saber o que fazer, e por fim gritou: “Abaixo os ingleses, de qualquer modo. Isso é certo. Sumam! Nós podemos nos odiar uns aos outros, mas sobretudo odiamos vocês. Se eu não conseguir expulsá-los, Ahmed conseguirá, Karim conseguirá; pode ser que leve cinquenta anos ou quinhentos, mas nós nos livraremos de vocês, sim, de qualquer maneira empurraremos todos os malditos ingleses para o mar, e então”, ele cavalgou furiosamente na direção de Fielding, ‘e então’, concluiu quase beijando-o, ‘você e eu seremos amigos’.

‘Por que não podemos ser amigos agora?’, disse o outro segurando-o afetuosamente. ‘É o que eu quero. É o que você quer’.

Mas os cavalos não queriam: eles se afastaram um do outro; a terra não queria: pôs pedras no caminho dos cavaleiros, obrigando-os a andar em fila indiana; os templos, o lago, a prisão, o palácio, os pássaros, os cadáveres putrefatos e a Casa de Hóspedes — que se tornou visível quando eles saíram do desfiladeiro e viram Mau lá embaixo — não queriam, e nas suas centenas de vozes disseram: ‘Não, ainda não’, e o céu disse: ‘Não, ali não’” (Ibid., p. 362-363).

CONCLUSÃO

Tomando como ponto de partida os *Aspectos do romance* de Forster, buscamos primeiramente traçar como a tipologia de personagens apresentada por ele sedimentou-se enquanto categoria de análise amplamente difundida no Brasil. Antonio Candido, nesse sentido, foi fundamental para uma sedimentação da tipologia, não deixando espaço para todo o debate que precedeu e, também, sucedeu a obra de Forster e ajudando na cristalização das *personagens planas e redondas* no meio acadêmico, resultando na inclusão de ambas em importantes dicionários narratológicos contemporâneos. Os nomes de Percy Lubbock e Norman Friedman não obtiveram o mesmo alcance que o de Forster no Brasil não apenas pelo amplo conhecimento dos romances deste último, mas também pelo alcance de seus *Aspectos do romance*, impulsionado pela centralidade que a tipologia de personagens conseguiu obter ao longo das décadas subsequentes à publicação do texto de Candido.

Após essa breve incursão, retornamos à tipologia de Forster com intuito justamente de expor as arestas apagadas por décadas de sua cristalização num imaginário do meio acadêmico. Não simplificamos o trabalho de criação de personagens, limitando-o a uma tipologia interessante, mas que não abarca por si só a complexidade desse trabalho, e a uma noção extremamente vaga de que o romancista deve conduzir o leitor, ao mesmo tempo em que coloca a questão do ponto de vista como secundária, como se o pacto firmado entre obra e leitor não dependesse da forma como o sujeito enunciativo (não um romancista, a quem a imensa maioria dos leitores não tem acesso fora de seu romance) narra e constrói o universo diegético. Esse pacto que permite que o leitor seja conduzido pela obra só é viabilizado através de um intrincado jogo de perspectivas manipulado pelo sujeito que narra, com todos seus valores, preconceitos, opiniões, gostos e etc. Lubbock, assim, ainda que inserido também em um contexto e integrante de um debate específico, que ainda não apresentavam os desenvolvimentos de uma veia enunciativa, deu contribuições muito significativas para os estudos narratológicos, possivelmente mais do que Forster, mesmo que de maneira fortemente ofuscada.

Forster também tem sua obra marcada por um jogo retórico interessante e uma posição ambígua em relação a teoria de Aristóteles. Ainda que, em diversos momentos, critique-o e tente afastar-se dele, Forster acaba por reproduzir diversas premissas da teoria aristotélica, como princípios de necessidade e possibilidade. Ao partir daqueles considerados por ele como fatos principais da vida humana, ele revela sua visão de literatura a partir da vida, da natureza,

sem dar espaço a tudo aquilo de mais estranho e imaginativo que possa existir em ficção; ele descreve também o enredo como “uma narrativa de acontecimentos, cuja ênfase recai sobre a causalidade” (FORSTER, 1998, p. 83); mais adiante, realiza uma análise altamente moralizante do *Ulisses* de Joyce, como se o maior (e, aparentemente, único) defeito da obra fossem personagens cujos valores são absolutamente reprováveis e, unicamente por isso, a obra como um todo pudesse ser considerada inferior. Julgamos importante pontuar, então, que o mundo ficcional, em toda sua riqueza de possibilidades, estrapola a noção aristotélica de verossimilhança em que Forster se apoia, apesar de seu movimento retórico.

Dessa forma, torna-se imprescindível uma guinada em direção a uma abordagem que atribua ao sujeito que narra (enquanto principal locutor na obra) a responsabilidade pelas escolhas linguísticas feitas, entendendo essas escolhas como produtos de uma voz e um corpo textual inscritos historicamente e sociologicamente em seu universo diegético, manifestando seus valores, revelando seu *ethos* e criando imagens dos Outros (outros elementos narrativos, outros personagens, por exemplo), a partir de sua perspectiva de mundo. A categoria das personagens planas e redondas pode ser interessante para fins de análise? Certamente que sim, mas, uma vez que já colocamos que essas personagens não são pessoas e existem única e exclusivamente no universo diegético, criado textualmente, como explicar as escolhas tomadas na criação dessas personagens? Se uma personagem é redonda, quais são as características que a tornam redonda? Quais personagens são redondas? Estas tem maior ou menor centralidade no enredo? Ao trazermos de volta os holofotes da vida e da natureza para o texto, chamamos atenção para as perguntas que emergem e que não tem como ser respondidas sem levar em conta o trabalho de escolha e recorte linguístico feito em cada obra ficcional. Esse trabalho, evidentemente, não é ao acaso ou alguma obra do destino, mas sim o trabalho de um sujeito, um “Eu”. Tudo numa obra é colocado e compreendido a partir de visão de mundos, dos valores, do *ethos* desse “Eu” que narra, inclusive as personagens planas e redondas.

Ao colocarmos em posição central na operação das escolhas linguísticas esse “Eu”, em oposição ao autor, à natureza ou a qualquer outro possível agente externo, ressaltamos sobretudo o caráter imagético das narrativas. A partir de Pageaux, entendemos a construção de imagens literárias como representações textuais de um imaginário de um “Eu”, ou como coloca o próprio Pageaux: “[...] a imagem é a representação de uma realidade cultural através da qual o indivíduo, ou o grupo que a elaborou (ou que a partilha, ou que a propaga) revelam e traduzem o espaço cultural e ideológico no qual se situam” (PAGEAUX, 2004, p. 136). Nossa postura em defesa de uma imagologia, que concentre esforços de análise na construção

textual, não prevê a existência de um texto puro e descolado de uma historicidade, mas que dialogue com a história e imaginários culturais textualmente, dentro de seu universo. A imagologia fornece, portanto, as ferramentas necessárias para evitar que qualquer análise recaia em arbitrariedades e julgamentos morais que não encontrem respaldo no texto, como vimos com Forster. Apenas com uma leitura cerrada, mapeando as diferentes variações de centro de perspectiva, por exemplo, ou detalhando as escolhas lexicais no discurso de uma personagem, somos capazes de explicar, com base no texto, como se dá o processo de criação das personagens de maneira sólida.

Assim, ao voltarmos nosso olhar para *Uma passagem para a Índia*, vamos além de um trabalho de classificação de cada personagem em plana ou redonda, de identificação dos valores morais de cada uma ou de como o enredo “nos tocaria” enquanto leitores (um critério absolutamente subjetivo e, novamente, arbitrário). Tais ferramentas não dão conta de explicar um romance com tamanha complexidade. Além disso, esse romance de Forster não tem como ser entendido, surpreendentemente, sem levarmos em consideração um brilhante trabalho com ponto de vista narrativo ao longo de toda sua extensão, mas, acima de tudo, nos eventos nas cavernas e seus desdobramentos. A dúvida gerada só é possível porque o narrador acompanha Aziz após ele e Adela se separarem. O narrador, ao abrir mão de sua onisciência momentaneamente, planta uma semente de dúvida que germina ao longo da segunda parte do romance de maneira absolutamente periférica, uma vez que a manipulação da narrativa em meio a um contexto geopolítico de ânimos acirrados entre ingleses e indianos (após séculos, claro, de dominação brutal pelos ingleses) torna-se mais importante do que o que de fato aconteceu. Pouco importava para os ingleses o que Adela lembrava, contanto que ela mantivesse e confirmasse sua denúncia e justificasse, assim, a manutenção também de uma dura abordagem e gestão inglesa em Chandrapore. As personagens, assim, mais do que apenas meras personagens redondas, apresentam posicionamentos, gostos, visões de mundo. O narrador, ao operar diferentes vozes e dar mais espaço para algumas e seus respectivos pontos de vista, acaba por se colocar também e marcar sua posição. O narrador é a figura que escolhe o que vemos, quem acompanhamos, qual perspectiva (e conseqüente versão dos fatos) terá predominância. Assim, ao dar destaque a personagens como Adela e a sra. Moore, inicialmente, e Aziz e Fielding com o passar dos capítulos, o narrador destaca a dificuldade de se estabelecerem pontes e amizades não apenas entre culturas tão diferentes, mas entre membros de povos com interesses tão antagônicos num determinado contexto. O final do romance parece simbólico, nesse sentido, uma vez que o narrador deixa claro, através da perspectiva de Aziz, que apenas o contexto de dominação imperial da Índia pelos ingleses

parece impedir uma amizade mais duradoura entre Aziz e Fielding. Ao encerrar o romance de tal forma, o narrador, aquele responsável pelas escolhas no romance, encerra um movimento de rechaço ao império, que vinha se costurando através dos diversos capítulos. Apenas uma abordagem que dê conta de explicar tais nuances, com diversos posicionamentos e vozes conflitantes, parece fazer jus à complexidade e monumentalidade dessa obra, justamente reconhecida ao longo dos últimos cem anos desde sua publicação.

Torna-se curioso, por fim, constatar novamente que o mesmo homem foi o responsável por obras aparentemente tão opostas, sendo o romance um grande exemplo de maestria no trabalho com o ponto de vista narrativo, trabalho esse tão menosprezado na obra crítica do mesmo autor, de um mesmo Edward Morgan Forster.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: 34, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. *Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasília*, v. 8, n. 9, p. 107-124, 1999.
- BLUMENBERG, Hans. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.
- DUCROT, Oswald. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. In: DUCROT, Oswald. *O Dizer e o Dito*. Revisão técnica da tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.
- FORSTER, Edward Morgan. *A passage to India*. Londres: Penguin, 1966.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. de Maria Helena Martins. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998 [1927].
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspects of the novel*. Orlando: Harcourt, 1985 [1927].
- FORSTER, Edward Morgan. *Uma passagem para a Índia*. Trad. de Cristina Cupertino. São Paulo: Globo, 2005.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.
- FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction: the development of a critical concept. *PMLA*, Cambridge, v. 70, n. 5, p. 1160-1184, 1955.
- LUBBOCK, Percy. *The craft of fiction*. Londres: Bradford & Dickens, 1954.
- MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Da imagética cultural ao imaginário. In: BRUNEL, P.; CHEVREL, Y. (org.). *Compêndio de literatura comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Trad. de Katia A. F. de Camargo. In: PAGEAUX, Daniel-Henri. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen, RS: EdURI; São Paulo: Hucitec; Santa Maria(RS): EdUFMSM, 2011. p. 109-127.

RABATEL, Alain. *Homo Narrans: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa*. Trad. de Maria Rodrigues, Luis Passeggi e João G. S. Neto. São Paulo: Cortez, 2016.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.