

DO NARRADOR E DO TEXTO LITERÁRIO MODERNOS: UMA INTERPRETAÇÃO DO CONTO “A MORTA”, DE FLORBELA ESPANCA

Cesar Marcos Casaroto Filho
cesar.casaroto@acad.pucrs.br
<http://lattes.cnpq.br/6549329818501858>

RESUMO

No presente artigo objetiva-se interpretar o conto “A morta”, de Florbela Espanca, sob a perspectiva dos estudos narrativos, apoiados em autores como Benjamin, Booth e Ricoeur. Abordar-se-á o fato de se contar e mostrar uma história e o juízo de valor que se faz a partir desses modos de construção do enredo, além da polissemia enquanto elemento fundamental para a construção da narrativa ficcional.

Palavras-chave: narrador; narrativa; mostrar

No presente artigo objetiva-se analisar o conto “A morta” (2011), de Florbela Espanca, sob a ótica dos estudos em narrativa. Para tanto, utilizar-se-ão autores como Benjamin (1994), Booth (1980) e Ricoeur (1997), a fim de se discutir a narrativa enquanto uma construção genérica além da voz narrativa desse texto em específico.

Na primeira etapa desse estudo far-se-á uma interpretação literária de “A morta”, levando em consideração os seus pontos estéticos e temáticos. Em seguida, será discutida a proposta analítica aqui intentada.

O enredo desse conto intimista gira em torno da personagem que é referida pelo narrador como a Morta. Logo de início, a Morta, ao ouvir a última badalada da meia noite, sai do seu caixão e, observando os outros mortos – que, como afirma a voz narrativa, estavam bem mortos, portanto não se moviam como ela – começa a se recordar do seu

próprio funeral, do que vestia naquele evento. Em seguida, lembra do noivo que teve em vida.

Esse último a visita constantemente em seu túmulo. A proximidade que existe entre os dois, em função do contato que há nessas idas ao cemitério, é o que faz com que a Morta permaneça, metafisicamente, morando no seu túmulo, na “cidade dos mortos”. No momento em que o noivo passa a não visitá-la mais, o que faz com que as cartas de amor que ficaram no caixão, como conta o texto, amareleçam, a Morta sai do cemitério, onde está confinada, e vai ao encontro dos vivos.

A cidade dos vivos, ao contrário da pacata cidade dos mortos, é demasiadamente caótica. Os vivos, tal como diz o texto, são escandalosos. Desse modo, “os passos, letras de um poema que ela sabia de cor, mal se ouviam, perdidos ainda no coração da cidade, gritante, alucinada cidade dos vivos...” (ESPANCA, 2011, p. 95).

Nessa visita, o narrador vai explicitar que os *sonhos* dos vivos – metáfora frequente na obra de Espanca, compreendidos como as ilusões de que se serve a existência humana – não possuem sentido algum.

A Morta, enquanto é lembrada pelo noivo, está confinada ao cemitério. Quando passa a ser esquecida por quem a amou, pode, enfim, libertar-se, sair da *sombra* – essa última, referida no enredo, pode ser compreendida como sendo a alma humana, expressa como *fugidia* e *vã* – e, purificada pelas águas de um rio que encontra em seu caminho, ir para a luz.

É possível, entre os diversos sentidos que o texto permite encontrar, compreender que o ente que faleceu continua a ser lembrado enquanto está sepultado, pois se encontra em um local específico onde possibilita que os que vivem o visitem. O morto está vivo enquanto permanece na lembrança de quem por ele nutriu algum sentimento. A Morta liberta-se quando não está mais atrelada à miséria humana, que é feita de sofrimento e de lembranças que fazem o indivíduo padecer em função do tempo que passa e que faz com que os objetos que permanecem – como as cartas no caixão – com esse mesmo tempo, amareleçam e tornem-se ruínas.

É interessante notar o valor simbólico da água no conto, já que Bachelard (1989), ao explicar o complexo de Ofélia, afirma que a melhor morte é a que acontece na água, pois, metaforicamente, ela *leva*, não permite que o sujeito permaneça no mesmo lugar, amarrado à miséria da sua condição humana, que é *sombra e sonho*.

O texto possui esteticamente uma musicalidade própria da lírica. As suas metáforas são ricas e repletas de melancolia. A figura do melancólico, expressa com um olhar vago para a noite, pode ser compreendida como a personificação da saudade que se encontra no conto, sentimento típico de quem se dirige a um cemitério. Desse modo, “a saudade alisava as roupagens roçagantes, e sentava-se com a face entre as mãos, olhando vagamente a noite.” (ESPANCA, 2011, p. 93).

O conto, que pode ser lido como uma cifra, possui circularidade. Tal como um poema, ou uma canção, algumas metáforas e termos são repetidos – são quase um estribilho – a fim de ser acentuada a ideia que ressalta uma temática existencial.

As palavras e as metáforas que vêm a ser repetidas podem ser exemplificadas pelos seguintes excertos: “Um sapo enorme, de olhos magníficos como estrelas, lançava a sua nota rouca, refestelado num fofo leito de lírios (*idem.*, p. 93). Algo semelhante aparece em: “[...] quando o sapo, de magníficos olhos como estrelas, deixou o seu fresco leito de lírios (*idem.*, p. 96). Os mortos que estão deveras mortos, como afirma o conto, são expressos em: “[...] tinham pendido os braços num gesto de fadiga e tinham ficado assim, pelos séculos dos séculos (*idem.*, p. 94-95), e, novamente, em “os outros mortos, ao lado, não o sentiam entrar, braços pendentes num gesto de fadiga tinham ficado assim pelos séculos dos séculos (*idem.*, p. 95), e ainda em “[...] aqueles que ao lado dormiam pesadamente, braços pendidos num gesto de fadiga, pelos séculos dos séculos” (*ibidem.*).

Da sua circularidade: se, no segundo parágrafo, o sapo de olhos feito estrelas, lança a sua nota rouca num leito de lírios, no último parágrafo do conto, o batráquio de olhos como estrelas, que já não é exatamente o mesmo, deixa o seu leito de lírios, tal como a Morta, que, ao se metamorfosear em onda, não está mais no seu caixão. O que

confirma essa última afirmação é a passagem, no mesmo parágrafo em que, na mesma manhã que o sapo sai de onde estava, “um caixão foi encontrado vazio” (*idem.*, p. 97).

O texto, em função do seu lirismo, é bastante imagético. Não há uma profusão de ações, mas antes um detalhamento de quadros, tanto em função da descrição dos seus cenários quanto das suas personagens e dos seus sentimentos que, ao invés de adjetivados, são metaforizados com colorações particulares.

Isso pode ser percebido na descrição do local onde sepultaram a Morta: “[...] o esquife, barco sem velas, dormia no porto ao abrigo dos vendavais, das medonhas invernias desencadeadas, das outras vagas maiores que se quebravam ao longe num marulhar incessante, no mar alto da vida” (*idem.*, p. 94).

Nesse momento, a narrativa será abordada em sentido *lato*, a fim de embasar o leitor desse estudo para uma discussão mais específica que diz respeito ao texto literário e ao narrador modernos, a fim de se interpretar o conto que serve de *corpus* para esse artigo.

Benjamin (1994) afirma que a narrativa possui uma função utilitária. O narrador é um sujeito que sabe *dar conselhos*. No entanto, para esse teórico, o fato de dar conselhos parece ser hoje antiquado, em função de as experiências estarem deixando de ser comunicáveis. Se a arte de narrar está perecendo, é em função de a sabedoria estar também rareando. É característica na narrativa épica haver um sujeito sábio que conta a história. Assim: “o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Benjamin dá essa informação a fim de fazer uma distinção entre *informação* e *narrativa*.

Se, nos tempos da epopeia, “o saber, que vinha de longe - do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição -, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência” (*idem.*, p. 202-203), o saber que chega de longe nos dias de hoje possui menor número de ouvintes que a informação a respeito de eventos próximos. O teórico diz que é indispensável que haja plausibilidade na informação, já que essa demanda uma verificação imediata.

Para Benjamin, a difusão da informação é o que levou a narrativa para o declínio, já que “cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes” (*idem.*, p. 203).

O teórico critica, desse modo, a informação como sendo algo efêmero, descartável. Valoriza, por sua vez, o que surpreende o leitor: o texto narrativo.

Nas palavras de Benjamin: se “a informação só tem valor no momento em que é nova [...] só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele” (*idem.*, p. 204), a narrativa, por sua vez, “não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (*ibidem.*).

Para que a narrativa conserve as suas forças e se desenvolva por mais tempo, Benjamin, levando em conta a narrativa na oralidade, elenca alguns aspectos que essa precisa possuir, como uma *sóbria concisão*, a fim de que não se caia em uma análise psicológica, já que,

quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (*idem.*, p. 204).

O teórico, quanto à oralidade, afirma que, tradicionalmente, contar histórias sempre foi a arte de recontá-las. Para que uma fábula se grave na mente do seu ouvinte, é necessário que o último esqueça-se de si mesmo enquanto a escuta. Isso se atinge quando há um bom ritmo no trabalho de contar.

A narrativa, por sua vez, não tem interesse em transmitir o que ocorreu de modo puro, tal como um relatório. A exegese, intrínseca à narrativa literária, para Benjamin, “não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas” (*idem.*, p. 209). A literatura, em sentido

lato, tem por tema a vida, “suas histórias remetem à história natural” (*idem.*, p. 208). Ora, sabe-se que a vida, a existência humana, é insondável, tal como a exegese.

É possível contar uma fábula porque todos possuem uma história que possa vir a ser narrada. Desse modo, os narradores apropriam-se das histórias que se encontram na vida, na sua vida, e as tece nas suas fábulas.

Para Benjamin, o narrador, tal qual o sábio, sabe dar conselhos para os casos ocorridos na vida e que pertencem à vida. Ele possui como *dom* o saber contar a própria vida – e é por meio da construção narrativa que consegue fazê-lo.

Ricoeur (1997), em *Tempo e narrativa*, ao dissertar acerca do narrador da obra literária, analisa o que vem a chamar de autor implicado. Para o filósofo, esse último é quem detém a voz narrativa, o narrador. O autor implicado não está isento de um ponto de vista, mesmo que no enredo essa voz esteja a mais velada possível.

Vale aqui ressaltar que a abordagem referente ao autor implicado não deve ser tomada enquanto análise como um psicologismo. O que se discute aqui é que nenhum texto está isento de escolhas e de pontos de vista.

O autor implicado, segundo o teórico francês, é um disfarce que o autor real utiliza em prol de uma narrativa que parece ser contada por si mesma. Essa narrativa autônoma será explicada mais tarde. No momento, é importante frisar que, em função desse disfarce, o autor real desaparece, de modo a se transformar em um narrador que é imanente à obra, ou em voz narrativa.

O narrador está vinculado a estratégias de persuasão que são dependentes de uma retórica específica, a que Ricoeur chama de *retórica da persuasão*. O crítico explicita alguns mecanismos retóricos dos quais o autor se serve. Um deles nota-se no apagamento do autor, em função da já referida impessoalidade do autor implicado, quando é perceptível que a sua presença no corpo do texto está velada. O autor, no entanto, não some da narrativa, apenas se esconde. Novamente, o que se discute aqui é que sempre se toma uma posição quando se dirige a palavra para alguém. Nesse caso, a voz narrativa é dirigida para o seu leitor. A fábula é sempre contada por alguém.

O filósofo vai chamar de *retórica da dissimulação* a que os autores modernos costumam utilizar. Essa retórica gera a impressão no leitor de que a história jamais foi escrita. Nas palavras de Ricoeur, o que vêm a enfatizar o que foi assinalado acima: “os procedimentos retóricos pelos quais o autor sacrifica a sua presença consistem precisamente em dissimular o artifício pela verossimilhança de uma história que parece contar-se sozinha e deixar falar a vida” (1997, p. 279).

Para Booth (1980), o narrador moderno retira-se para os bastidores e deixa que as personagens resolvam os seus percalços, possuindo uma intervenção indireta no enredo. No conto analisado essa técnica é percebível, já que a história parece ser contada por ela mesma.

O narrador de Espanca, em sua impessoalidade dissimulada, ao invés de informar ou explicar utilizando de psicologismos, mostra as ações das suas personagens, como se visse de fora todos os seus movimentos e os seus percalços. Esse narrador heterodiegético, ou seja, que escreve em terceira pessoa, possui onisciência, pois consegue perscrutar as almas das suas personagens, sabendo o que pensam ou sentem, já que descreve as suas sensações mais íntimas.

É interessante destacar aqui que o fato de esse narrador mostrar as ações das suas personagens, e não meramente contá-las, permite, como efeito, que o leitor sinta-se quase como uma personagem, inserido na fábula que vem a enxergar de dentro.

No seguinte exemplo tirado da narrativa fica evidente o fato de mostrar as ações das personagens, somada a uma onisciência:

o vivo e a morta falavam, e o que eles diziam não o podem entender os vivos nem talvez mesmo os outros mortos, aqueles que ao lado dormiam pesadamente, braços estendidos num gesto de fadiga, pelos séculos dos séculos. (ESPANCA, 2011, p. 95).

Como explica Ricoeur (1997), esse *privilégio* do narrador em poder desvendar com onisciência o espírito das figuras que retrata faz parte do pacto de confiança existente entre leitor e texto literário. Ora, se os fatos que o último apresenta para o leitor não

podem ser constatados como algo que deveras ocorreu no mundo empírico, um pacto deve ser selado com quem lê. Desse modo, para Ricoeur, o romancista possui o direito de saber o que conta ou mostra justamente por não dispor de prova material. Dessa forma, é pelo pacto de confiança, estabelecido entre o texto e o seu leitor, que o autor implicado possui o poder retórico, ou o privilégio, da onisciência.

Booth afirma que:

um dos processos mais obviamente artificiais do contador de histórias é o truque de passar além da superfície da ação, de modo a obter uma visão fidedigna do que vai na mente e coração do personagem. [...] Na vida real, não nos é dado conhecer ninguém através de sinais internos inteiramente fidedignos a não ser a nós próprios; e, mesmo assim, o conhecimento que a maioria de nós tem de si próprio é muito parcial. (1980, p. 21).

O mesmo teórico alega ainda que o receptor deve aceitar submissamente a informação expressa pelo narrador onisciente, de modo a conseguir interpretar o enredo.

Trazendo à tona a história da narrativa da antiguidade à modernidade, Booth coloca que “esta forma de autoridade artificial [a da onisciência do narrador] esteve presente na maior parte da narrativa até aos tempos modernos” (*idem.*, p. 22). Para tanto, o teórico traz o exemplo da história de Job que, conforme o livro sagrado, não acusa Deus de forma tola. Para Booth, é o *autor* que – e nesse artigo compreende-se melhor *narrador* – quem garante que a voz de Deus é realmente a Sua. O leitor, por sua vez, precisa aceitar isso.

A voz narrativa de “A Morta” abre o texto com os seguintes dizeres: “isto aconteceu” (ESPANCA, 2011, p. 93), o que pode vir a indicar um pacto de confiança entre o narrador e o seu leitor. *Isto aconteceu* também preconiza algo insólito, que deve ser levado em consideração nesse conto, já que se trata de uma morta que torna à vida. Desse modo, esse narrador procura dar a sua palavra sobre algo insólito que ocorreu. Depende de o leitor aceitar ou não o que, além de incomum porque insólito, se trata de uma ficção, ou, como já indicado acima, não pode ser constatado no mundo empírico.

No penúltimo parágrafo, de maneira a encerrar o enredo, a voz narrativa afirma novamente “isto aconteceu” (*idem.*, p. 96). Nesse momento, a mesma voz mostra, a partir das ações das personagens, o que vem a ser a redenção da Morta que, purificada pelas águas, liberta-se do mundo dos vivos.

A recorrência nesse conto em mostrar os fatos ocorridos no enredo demanda uma explicação mais detalhada no que se refere aos estudos da narrativa. Para tanto, Booth (1980) é o que melhor parece explicar quanto a esse assunto, que será discutido a seguir.

O teórico remonta ao realismo francês, mais especificamente a partir Flaubert, o início das discussões acerca do fato de mostrar e de contar. Os intelectuais pertencentes a essa escola literária admitiam que o mostrar, na narrativa, era superior a contar. Obviamente, o fato de defenderem essa ideia vem em prol da compreensão que havia nesse período, já que se alegava que a verdadeira obra literária era aquela em que o narrador fosse ao máximo impessoal e objetivo. Para esses, o narrador, ao mostrar, isentava-se de firmar a sua opinião particular, de modo a se manter em completa impessoalidade.

Ora, hoje sabemos que nenhum texto, como já discutido acima, seja narrativo-literário ou não, está isento de opinião, já que, por mais que a voz narrativa deseje não pronunciar juízo acerca do que está retratando, o andamento da história – com os percalços das personagens e as preferências que se evidenciam no momento em que se dá maior enfoque ou não a algum fato da fábula – entrega as cartas, de modo a revelar o posicionamento de quem a conta.

Desse modo, o contar não desmerece algo em uma escala ilusória de arte superior ou inferior, acreditada e creditada pelos críticos realistas. Esses dois modos de construção textual são opção do narrador.

Vale aqui retomar a questão da narrativa impessoal que, para Ricoeur (1997), é precisamente mais astuciosa.

Se até o século XVIII o autor parecia sentar-se em frente ao seu leitor e, pegando-o pela mão, contar-lhe a sua história sem dissimular, o que acontece na narrativa mais atual

é justamente o que parece uma dissimulação. Essa nova narrativa não facilita para o seu leitor uma compreensão óbvia. A sua interpretação demanda inúmeros percalços, a fim de que se construa um pensamento coerente.

No conto de Espanca, a narrativa abre-se para inúmeras leituras possíveis. A polissemia de que se serve o texto literário em geral em “A morta” é riquíssima, o que expande as possibilidades de interpretações. Essa polissemia pode ser constatada por meio das metáforas presentes nesse texto. O fato de o narrador mostrar mais do que expressamente contar pode ser uma das razões que permitem que esse conto possibilite uma riqueza de análises. O contar, às vezes, pode levar a um empobrecimento do texto em prol dos sentidos possíveis construídos pelo leitor, por se tornar mais explicativo. A seguinte passagem que, mostrando as ações da personagem por meio de eventos insólitos, além de rica em metáforas e em instrumentos ortográficos, como a reticência – que pode sinalizar algo que está por acontecer, por se transformar – , exemplifica o que foi discutido até aqui: “debruçou-se... Marulho de ondas... E a Morta foi mais uma onda, uma onda pequenina, uma onda azul na taça de prata a faiscar...” (ESPANCA, 2011, p. 96).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikilai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

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

ESPANCA, Florbela. **Contos completos**. Porto Alegre: Pradense, 2011.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo III. São Paulo: Papyrus, 1997.

SOBRE O AUTOR/ A AUTORA:

Possui graduação em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Atualmente é mestrando em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul com bolsa do CNPq.