

EU, ETCETERA

NARRAÇÃO MULTIPESSOAL¹ (MULTIPERSON) E A VARIEDADE DE NARRADORES CONTEMPORÂNEOS

Tradução de Nicole Didio²

“Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada.” – Cortázar, *As babas do diabo*³

Tradução do capítulo quatro (“*I, etcetera: Multiperson narration and the range of contemporary narrators*”) do livro *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, de Brian Richardson (Ohio University Press, 2006).

Outra omissão das mais significativas na teoria narrativa contemporânea é a ausência de um tratamento concreto sobre modos de narração múltipla. Portanto, enquanto em muitas tipologias há lugar tanto para o discurso mental (*subvocal speech*) de Bloom quanto para o monólogo interno de Molly, em geral não há espaço nesses esquemas para a consideração do *Ulisses* como um todo, como se a conjunção de diferentes narradores e modos de narração não fosse de importância teórica primária em si.⁴ Essa lacuna é ainda mais lamentável ao considerarmos uma obra como *O Som e a Fúria*, na qual os “monólogos de memória” – como são chamados por Dorrit Cohn (*Transparent* 247–55) –, narrados em primeira pessoa, encontram-se visivelmente justapostos a um segmento em terceira pessoa, que conclui o romance. Ainda mais envolventes para os leitores e potencialmente problemáticos para a teoria são textos nos quais os pensamentos e as ações do mesmo personagem são narrados em pessoas verbais

¹ N.T. Há uma dificuldade na tradução do termo “multiperson”. Optou-se por traduzir como “multipessoal” a fim de preservar o sentido de *pessoa verbal*, que o termo original busca expressar.

² Graduanda em Escrita Criativa na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e Bolsista de Iniciação Científica CNPq. Este trabalho de tradução foi elaborado dentro do Projeto de Pesquisa “Zona de Combate: Estudos do narrador na literatura portuguesa do século XXI”, sob orientação do professor Paulo Ricardo Kralik Angelini, na Escola de Humanidades da PUCRS, entre agosto de 2017 e julho de 2018. E-mail: nicole.didio@acad.pucrs.br

³ N. T. In: Cortázar, Julio. *As armas secretas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

⁴ N. A. Duas importantes exceções parciais dessa prática são *A Theory of Narrative*, de Franz K. Stanzel, que inclui uma boa discussão sobre a alternância de referências pronominais em primeira e terceira pessoa em, por exemplo, romances escritos por protagonistas que por vezes referem-se a si próprios na terceira pessoa, como *Henry Esmond* (99–110); e Hazard Adams, que aponta para um modelo mais fluido da transição narrativa em “Critical Constitution of the Literary Text: The Example of *Ulysses*.” Genette também descreve vários exemplos interessantes de alternância de pessoa verbal em *Discurso da Narrativa*, para depois negar a importância de pessoa enquanto categoria de análise narrativa.

diferentes, ou nos quais há uma convergência de narradores absolutamente discrepantes. Uma vez que esses textos continuam se proliferando e as variações de narração multipessoal se expandem, torna-se ainda mais urgente identificar, analisar e teorizar sobre esse grupo de textos tão impressionante. Uma das consequências dessa análise é a reafirmação da importância da distinção entre narrações na primeira ou terceira pessoa (e modos homo- e heterodiegéticos); se os últimos dois capítulos mostraram como essas formas são frequentemente conduzidas à fusão, este capítulo sublinhará a importância de se estabelecer e manter essa distinção ao considerarmos romancistas do século XX.

A seguir, examinarei diversos textos que empregam narração multipessoal. Três principais tipos podem ser identificados desde já: obras que oscilam entre diferentes posições narrativas; obras cuja narração se mantém fundamentalmente ambígua, inclinando-se para uma ou outra categoria, mas jamais se situando confortavelmente em alguma delas; e aqueles textos incomuns, que empregam posturas narrativas não naturais, impossíveis no discurso não-ficcional. Além disso, podemos observar outra oposição geral: textos “centrípetos”, que iniciam a narração ao produzirem uma variedade de vozes e posturas aparentemente discrepantes, para então reduzi-las a uma única postura narrativa ao final; e textos “centrífugos”, que continuamente proliferam uma galáxia irreduzível de perspectivas diferentes, heterogêneas e antitéticas. Considerando que muitos dos críticos das obras que discutirei invocam razões ideológicas para explicarem as práticas narrativas escolhidas por um autor, também serão brevemente discutidas alegações a respeito da política de pessoa narrativa, assim como fiz nos últimos dois capítulos.

Alternar a narração entre duas pessoas gramaticais não é um fenômeno exclusivamente moderno. Como apontou Stanzel, o narrador de Thackeray emprega tanto “eu” quanto “ele” para descrever sua vida em *Henry Esmond*. Um exame histórico dessas práticas incluirá outros títulos discutidos por Stanzel nesse contexto: *Under Western Eyes* de Conrad, *All The King's Men* de Robert Penn Warren, *Herzog* de Bellow, e diversos romances de Max Fritsch. Podemos, é claro, incluir nesse grupo os diversos textos que, sucedendo Conrad, justapõem uma narração na forma da terceira pessoa do plural (“nós”) à primeira ou terceira pessoa do singular. Em *Bleak House*, uma narrativa onisciente em terceira pessoa é acompanhada pela versão em primeira pessoa de uma das personagens. Ao discutir o romance de Dickens, Stanzel explica que “duas situações narrativas representam duas perspectivas diferentes, a saber, a panorâmica, do narrador autoral que

é crítico do seu tempo, e o ponto de vista ingênuo, embora simpático, da narradora em primeira pessoa, Esther Summerson, circunscrita aos seus horizontes domésticos” (71)⁵. Mesmo nessa descrição, vale salientar, é possível ter uma noção das valências ideológicas presentes em tamanha divisão de gênero, em termos de conhecimento e narração. Como explica Susan Sniader Lanser, ao “replicar a ideologia de esferas separadas”, *Bleak House* fixa “a voz onisciente, implicitamente masculina, do narrador autoral, ao lado da voz pessoal da personagem feminina Esther Summerson, sem reconhecer essa dualidade” (*Fictions* 239–40).

A ficção contemporânea é repleta de polifonia de vozes narrativas que competem entre si; mesmo quando a fala de um narrador parece fixa, vozes alternativas frequentemente ameaçam desestabilizar essa situação. Um exemplo representativo desse tipo de jogo com pessoa verbal pode ser encontrado no romance de 1971 de Alberto Moravia, *Io e lui* (literalmente, *Eu e Ele* ou *Ego e Id*), que dramatiza a batalha entre a razão e o desejo de um homem, apresentando cada um desses na sua pessoa verbal apropriada.⁶ Textos como esse efetivamente incorporam a constituição intersubjetiva “do” *self* e a instabilidade do ego clássico, e podemos acompanhar o drama de identidade ao longo do texto, uma vez que o “ele” libidinal tenta incluir dentro de uma identidade compartilhada a narrativa resistente do “eu” (“Chega desse plural. Nós não somos ‘nós’, nós somos ‘eu’ e ‘você’.” [8]). Podemos também encontrar uma separação e uma fusão de pessoa e voz mais realistas, embora mais ambíguas, em “Unguided Tour”, o último conto de *I, etcetera* (1978), de Susan Sontag, no qual um aparente diálogo entre um “eu” e um “você”, transcrito sem aspas ou travessões, implode em outras vozes e textos.

Água Viva (1978), de Clarice Lispector, aparenta ser uma carta de uma mulher ao seu amante, com “eu” e “você” firmemente ancorados em seus lugares convencionais. Na continuação da narrativa, o “eu” se desintegra: “Divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou” (4). Enquanto o eu falante se dispersa e se multiplica continuamente, o destinatário expande-se e passa a incluir os diversos leitores do texto: “Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato, como o instante” (4). No desenrolar da narrativa, esses dois pronomes e seus referentes elusivos logo são reconstruídos, quando a narradora anuncia

⁵ N. T. Tradução livre de todos os trechos do autor presentes no texto. Nota geral: sempre que possível, foram buscadas traduções conhecidas dos textos citados.

⁶ N. A. Portanto, o “eu” racional fala na primeira pessoa, e sempre retrata o id na terceira pessoa. Interessantemente, o id insiste em tentar utilizar a primeira pessoa do plural, uma prática que o Eu, com repulsa, arduamente resiste.

que “se eu digo ‘eu’ é porque não posso dizer ‘tu’, ou ‘nós’, ou ‘uma pessoa’, sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu” (6). Aqui, um ato de aparente humildade – não ter pretensões de falar por alguém – revela-se simultaneamente como a atitude ousada de levar exatamente isso a cabo. E isso ocorre através da curiosa prática de “se personalizar por se apequenar”, que pode superficialmente parecer tautológica ou contraditória, a menos que a reconheçamos como uma declaração persuasiva da constituição intersubjetiva de uma subjetividade fluida e multiforme.

O drama de Lispector acerca de pessoa verbal, ‘eu-mesmo’ e outro continua com a explicação da narradora de que ela ainda não está “pronta para falar em ‘ele’ ou ‘ela’” (28); a introdução do pronome de terceira pessoa apropriado para a forma da história de João só aparecerá mais adiante no texto (48). No meio tempo, a narradora está transfixada na busca do “it”, como vemos em “Eu preciso sentir o it dos animais” (38), isto é, um tipo de sensibilidade primordial abaixo ou além da mera individualidade: “parece que alcanço um plano mais alto de humanidade. Ou da desumanidade – o it” (43). Nesse ponto, outros pronomes se fundem: “Tu tornaste um eu” (43). A obra termina com uma conclusão pseudoclássica. A narradora, que no começo perguntava-se “Quem sou eu?” alega ter se encontrado, e no processo percebe o corolário disjuntivo de que, no fim das contas, “tu te és” (79). Mas, como seus significados tradicionais foram completamente apagados, não está mais claro a que exatamente esses termos se referem. A prática narrativa de Lispector e outros tende a escapar de modelos teóricos convencionais por implodir ou transcender as identidades estáveis e determinadas pressupostas por essas teorias.

O uso contemporâneo de narração multipessoal é marcado pela troca abrupta do “eu” pelo “nós” no capítulo final de *Speak, Memory*, de Nabokov, originalmente publicado em 1951 sob o título *Conclusive Evidence*. Em ficção narrativa, a alternância sistemática entre a primeira e a terceira pessoa na narração parece começar com Elizabeth Jane Howard. Seu romance de 1959, *The Sea Change*, consiste em uma série de relatos alternados de quatro indivíduos envolvidos na mesma teia de acontecimentos. O dramaturgo é o único personagem que recebe um tratamento em terceira pessoa; seu subordinado e sua esposa adoentada empregam monólogos de memória em primeira pessoa, e a ingênua jovem do campo é apresentada exclusivamente através do seu diário e de suas cartas para casa. Juntas, as personagens apresentam um retrato envolvente e

dinâmico de consciências que ora buscam uma sensibilidade objetiva e pública, ora se retraem para o terreno seguro e contido da subjetividade.

Recentemente apareceram diversos romances que utilizam os pronomes de primeira e terceira pessoa alternadamente para se referirem à mesma personagem. Uma pesquisa sobre alguns desses pode estabelecer o que exatamente está em jogo na utilização de referências pessoais múltiplas, tanto esteticamente quanto ideologicamente. O primeiro capítulo de *The Cloning of Joanna May* (1989), de Fay Weldon, é narrado em primeira pessoa e é sucedido por três capítulos em terceira pessoa; posteriormente, a obra retorna à primeira pessoa por um capítulo, que é sucedido novamente por mais três capítulos em terceira pessoa. Esse padrão, com algumas variações básicas, continua ao longo do romance. Uma vez que a narrativa em primeira pessoa é a de uma mulher que batalha para alcançar um senso de *self* – e escapar das depredações do mundo patriarcal brutal, que ameaça primeiro marginalizá-la e depois matá-la – podemos ser perdoados se abordarmos essa obra inicialmente como mais uma reinscrição, com todo o respeito a Dickens, da hierarquia entre o público (masculino)/privado (feminino). De fato, no entanto, uma epistemologia dual é apresentada no texto, uma determinista, materialista, patriarcal e assassina; e outra mais espiritual, comunal, feminina e alerta ao jogo da sorte. O triunfo derradeiro de Joanna May e sua conquista de *self*, comunidade e sobrevivência – a vitória, isto é, do “eu” sobre o “ele” – constituem uma reescrita e uma reversão da mesma hierarquia inscrita por Dickens. Interessantemente, muitas das oposições temáticas do romance são expressas nos termos da segunda pessoa:

‘Amor’ eu pude entender, mas o que ele quis dizer com esse ‘você’? Crianças pequenas (conforme me foi dito) começam confundindo ‘eu’ com ‘você’. Chamadas com tanta frequência de ‘você’, suas mentes pequenas e espertas concluem que esse deve ser o nome que têm. ‘Você frio’, elas dizem, tremendo, enquanto o vento sopra pela janela. ‘Você, não’, vem a resposta, ‘eu’. ‘Eu frio’, diz a criança, por obséquio. Presentemente a coisinha pequena progride para o gracioso ‘Estou com frio.’ Mas será que o ‘me’, o ‘eu’, é realmente a mesma coisa que o ‘você’ inicial com o qual todos começamos; a repentina consciência radiante do *self* como algo definido por outros? Talvez tenhamos nos saído melhor na nossa crença inicial, de que o frio arrepiante é experienciado conjuntamente, algo compartilhado. Eu me pergunto. (6)⁷

Outras obras contemporâneas articulam noções comparáveis. A narradora de *The Waterfall*, de Margaret Drabble, começa a contar sua história na terceira pessoa, mas depois de cinquenta páginas troca para a primeira pessoa na esperança de produzir uma

⁷ N. T. Tradução livre.

narrativa mais satisfatória; em capítulos subsequentes, ela alterna entre as duas perspectivas. Em *Friday* (1967), de Michel Tournier, como destacou Arlette Bouloumié, uma narração no passado, em terceira pessoa, alterna-se com um diário de bordo em primeira pessoa, o que reflete o conflito temático entre o homem que Crusoe era e a pessoa que ele está se tornando, pois, ao longo do texto, uma forma contamina a outra, resultando no “triunfo do diário de bordo e vitória da interioridade” (Bouloumié, 454). Muitos exemplos de textos que revezam entre perspectivas de primeira e terceira pessoas podem ser aduzidas, incluindo *The Golden Notebook* (1962), de Doris Lessing, e *He, She, and It* (1991), de Marge Piercy. As alterações de Marguerite Duras entre pronomes de primeira e terceira pessoas em *L'Amant* (1984) sugerem uma topografia narrativa mais autorreflexiva e desconcertante. Como explica Sharon Willis, “considerando a estratégia de velamento e desvelamento do texto, em que ‘eu’ disfarça-se como ‘ela’, mas em que ‘ela’ se mascara como ‘eu’ com a mesma frequência, não podemos manter uma separação rígida e segura de ‘eu’ e outro, interior e exterior. Não podemos sequer, como leitores, determinar um ponto de vantagem fixo, e a distância reconfortante que isso implicaria” (6).

No livro *Roland Barthes* (1975), de Roland Barthes, também encontramos uma oscilação entre segmentos de “eu” e “ele”, mas uma que também inclui comentários proeminentes sobre o uso de pronomes e a natureza do ato de escrever sobre a própria vida. (Tudo isso deve ser considerado como se fosse escrito por uma personagem em um romance; ou, melhor dizendo, por diversas personagens” 119); “A intrusão, no discurso do ensaio, de uma terceira pessoa que no entanto não se refere à criatura fictícia alguma, marca a necessidade de remodelarem-se os gêneros: deixe o ensaio se mostrar como sendo *quase* um romance: um romance sem nomes próprios” (120).⁸ Ao escrever fragmentos autobiográficos com técnicas emprestadas da ficção contemporânea, Barthes não apenas problematiza a noção de gênero, mas também produz uma moldura borgiana que fica dando voltas em si mesma. Andrew Brown observa que “alguém em Barthes *par lui même* está dizendo *il*, emoldurando Barthes: que alguém é uma personagem fictícia... mas o *il* não é uma *créature fictive*: Barthes, portanto, assegurou que em tais passagens ele escreveu uma ficção cujo soliloquista (sem nome e irreal) faz coisa alguma além de discutir o (real) *il*” (124).⁹

⁸ N. T. Tradução livre.

⁹ N. T. Tradução livre.

Christa Wolf, cujo *Nachdenken über Christa T.* (1970) habilmente misturou narrativas em primeira e terceira pessoas, alterna entre passagens em segunda e terceira pessoas em *Kindheitsmuster* (1976), com o “eu” sendo evitado e substituído por um “você” (“du”). Conforme explica a narradora: “Allmählich, über Monate hin, stellte sich das Dilemma heraus: sprachlos bleiben oder in der dritten Person leben, das scheint zur Wahl zu stehen. Das eine unmöglich, unheimlich das andere” (9). (“Gradualmente, conforme os meses passaram, o dilema se cristalizou: permanecer sem voz ou viver na terceira pessoa. O primeiro é impossível, o segundo estranho” [3]).¹⁰ Neste ponto, a narração “unheimlich” em segunda pessoa começa. Ao longo do romance, a segunda pessoa é apresentada como mais autêntica, mais responsável e talvez menos subjetiva do que a primeira pessoa, apesar de menos árdua que a terceira. *A Sister to Scheherazade*, de Assia Djebar, passeia entre perspectivas em primeira e segunda pessoa; *Cambio de piel* (1967), de Carlos Fuentes, e seu recente *Inez* (2000) alternam entre narrações em segunda e terceira pessoa.

Anterior a quase todos os exemplos que apresentei é o romance *Drame* (1965), de Phillippe Sollers, que se movimenta entre a narrativa em terceira pessoa de um escritor e segmentos da ficção em primeira pessoa desse escritor. Barthes elogiou esse texto efusivamente: ele não apenas abole a distância temporal aparentemente inevitável entre o “eu” que experiencia e o “eu” escritor que relata esses eventos muito depois de terem ocorrido; ele também recusa a distinção entre posições de primeira e terceira pessoas: “Sollers alterna esses dois modos através de um plano formal (o *ele* e o *eu* se seguem como quadrados pretos e brancos num tabuleiro de xadrez), cuja própria retórica proclama uma qualidade propositalmente arbitrária” (in Sollers 91).¹¹ A importância dessa prática merece discussão adicional.

Stanzel escreveu convincentemente sobre as diferenças entre narração em primeira e terceira pessoas e deu exemplos de autores que reescreveram obras a partir de pontos de vista diferentes: *Der Grüne Heinrich* (1912), de Gottfried Keller, foi transposto da terceira para a primeira pessoa “com alguma hesitação e apesar de muitas incertezas” (83–84), enquanto Kafka alterou os primeiros capítulos de *Der Schloss* da primeira para a terceira pessoa. Após discutir o dilema de Henry James acerca de como apresentar a consciência de Strether em *The Ambassadors*, Stanzel conclui, “muitos outros autores além de James quebraram a cabeça diante da escolha entre a forma da primeira e da

¹⁰ N. T. Tradução livre.

¹¹ N. T. Tradução livre.

terceira pessoa, quando não foi o caso de declararem enfaticamente suas posições a favor ou contra a primeira” (84). Por representar a mesma personagem nas formas tanto da primeira quanto da terceira pessoa, Sollers destaca o artifício inerente a toda narração ficcional. Em vez de decidir entre uma perspectiva e outra, ou empregar instrumentos como diários inseridos ou cartas – fornecendo, assim, um texto em primeira pessoa em meio a uma narrativa em terceira pessoa que não viola nenhuma convenção mimética –, ou até mesmo fazer com que um narrador em primeira pessoa finalmente reivindique o material na terceira pessoa, Sollers se recusa a decidir, e, desse modo, mostra quão frágil e talvez arbitrária é a distinção “fundacional” que diferencia, nas palavras de Stanzel, “a identidade e a não identidade dos campos de existência de personagens fictícias” (84). É essa conjugação, que não pode ser feita normalmente em narrativas não ficcionais ou naturais, que é tão incomum e tão potencialmente desorientadora, como fica evidente nas obras de autores posteriores que utilizam múltiplos pronomes para se referirem às mesmas personagens, como Duras, Barthes, e, como veremos, Fuentes, McGahern e Farah.

Conjuntamente, esses textos revelam características distintivas de narrativa multipessoal: eles apresentam novas possibilidades de inovação literária formal e criam novos métodos para a reinscrição de material temático no nível da narração, já que as preocupações centrais do texto são incorporadas numa técnica formal correlativa. Eles podem ajudar um escritor a reproduzir com mais precisão as fissuras retalhadas de uma subjetividade única; eles também podem fornecer ferramentas alternativas para definir de forma mais clara – ou implodir com mais eficiência – distinções convencionais entre diferentes personagens, mundos narrativos que competem entre si ou narrativas dentro da narrativa¹². Portanto, eles podem incorporar artilhosamente questões contemporâneas de filosofia, estudos culturais e teoria de gênero que se relacionam à reconfiguração do “eu”, mente e pessoa verbal. De forma talvez mais importante, eles permitem um jogo livre de vozes múltiplas e podem ser vistos como uma prática que gera um grau mais elevado de dialogismo do que técnicas mais convencionais tipicamente permitem. Não restam dúvidas de por que tantos escritores de grupos previamente marginalizados ou silenciados assumiram narração multipessoal com vigor. Gayle Greene considera impressionante que tantos romances feministas potentes publicados em 1969 “implementam o mesmo recurso ao mesmo tempo, utilizando pronomes divididos para

¹² N. T. Tradução do termo “tale and frame”, que se refere ao recurso narrativo de contar uma estória dentro de outra estória maior; ou, na língua francesa, “mise en abyme”.

expressar a noção de divisão e contradição... Atwood e Drabble repartem suas narrativas em “eu” e “ela”; da mesma forma o faz [Patricia] Laurence, mas esta reparte a narrativa em uma polifonia verídica (ou cacofonia) de vozes” (54–55).¹³¹⁴ Eu suspeito fortemente que isso ocorreu primariamente para dar uma expressão mais completa e original a pensamentos e perspectivas previamente inenarráveis, ainda que possamos sugerir que não haja nada de inerentemente feminino ou feminista em se escrever na primeira pessoa, como será discutido mais extensivamente ao final desse capítulo.

Muitas das características distintivas de romances multipessoal aparecem de forma proeminente no pequeno grupo de ficções atipicamente ressonantes que justapõem narrações em primeira, segunda e terceira pessoa. *Paisajes después de la batalla* (1982), de Juan Goytisolo, manipula engenhosamente a identificação e a resposta do leitor através de um jogo desonestamente envolvente com pessoa narrativa. O uso inconstante do “você” narrativo é utilizado para estabelecer uma identidade entre o leitor e as pessoas desprovidas de posses que moram em Paris ou nos seus arredores, assim como com um racista xenofóbico e um pedófilo. Questionamentos mais sistemáticos sobre os três principais pronomes narrativos aparecem em *The Death of Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, *The Dark* (1969), de John McGahern, e *Maps* (1986), de Nuruddin Farah. O romance de Fuentes explora a transformação de seu complexo protagonista de revolucionário idealista a oligarca opressivo e, por extensão, relata a concomitante degeneração da Revolução Mexicana. O livro é apresentado em uma série de alternações triádicas, uma vez que uma seção na forma da primeira pessoa, no tempo presente, é seguida por um segmento na terceira pessoa, no tempo passado, que, por sua vez, é sucedido por uma passagem na segunda pessoa escrita (às vezes comovidamente) na forma do futuro. Todos os três modos de narração se centram no protagonista; entretanto, as passagens em terceira pessoa ocasionalmente apresentam desvios e introduzem pensamentos e eventos desconhecidos a ele – de forma mais pungente, os últimos pensamentos do seu filho antes de sua própria morte prematura na Espanha. As seções em primeira pessoa, seguindo convenções modernistas e pós-joyceanas, aderem de forma bastante próxima aos pensamentos sucessivos de Cruz nas suas horas finais. Os segmentos em segunda pessoa já são bem mais dinâmicos: eles se fragmentam e se

¹³ N. T. Tradução livre.

¹⁴ N. A. Os romances especificamente referidos aqui são *The Edible Woman*, de Atwood, *The Waterfall*, de Drabble, e *The Fire Dwellers*, de Laurence.

aglutinam, variam entre períodos de tempo e incluem material semi ou não narrativo. Os dois segmentos finais fundem as diferentes vozes narrativas no instante em que o protagonista está falecendo: “Yo no sé... te traigo dentro de mí y vas a morir conmigo” (1974: 1407); essa passagem é diretamente sucedida pelo último trecho em segunda pessoa, que, da mesma forma, termina em uma fusão de perspectivas que é equiparada com a morte: “Artemio Cruz... Nombre... “inútil”... “corazón”... “masaje”... “inútil”... ya no sabrás... te traje adentro y moriré contigo... los tres... moriremos... Tú... mueres... has muerto... moriré” (1974: 1408). Há uma implosão final, ou, talvez mais precisamente, uma remoção das três posições narrativas e dos três tempos. Obtém-se um encerramento, tanto para o protagonista quanto para o drama de técnicas experimentais do texto; trata-se de um que, significativamente, se recusa a reduzir uma voz a outras.

The Dark, de McGahern, começa com quatro capítulos de narração em terceira pessoa, avança para um capítulo na primeira pessoa, e então apresenta diversos capítulos na segunda pessoa – todos retratando o mesmo indivíduo. O final do livro, num sentido geral, segue a mesma trajetória, pois algumas páginas na primeira pessoa são sucedidas por quatro capítulos na terceira, ainda que nas páginas finais o “você” se reafirme. Apesar da dificuldade de identificação de um padrão temático claro que governe essas trocas pronominais, parece que a narração em “você” predomina quando o protagonista está estabelecendo a sua subjetividade contra as vozes, nomes e desejos que outros buscam impor sobre ele: “Se você se detivesse e parasse essa luta doida dentro de você, seria capaz de enxergar o que eram os barulhos dentro dos portões” (176).¹⁵ Nos segmentos em terceira pessoa, sua identidade social é relativamente estável, enquanto que nas passagens em primeira pessoa ele tende a ficar fixado no seu “eu” temporariamente estável.

Em *Maps*, de Farah, como destaca Rhonda Cobham, as incertezas variáveis a respeito de nação, sexualidade e história são espelhadas no "uso de três pronomes pessoais para narrar a história de Askar. Ainda que, tipicamente, as divisões entre essas perspectivas não estejam indicadas confiavelmente pelo pronome utilizado (49), Askar identifica esses pronomes no final do romance como as vozes de um juiz, uma testemunha e a plateia (246).”¹⁶ Cada voz narrativa tanto esconde quanto revela informações diferentes, e o faz em um tom idiossincrático. A narrativa em primeira pessoa é um tanto reservada e, por vezes, quase obstinadamente ignorante a respeito das circunstâncias que

¹⁵ N. T. Tradução livre.

¹⁶ N. T. Tradução livre.

a rodeiam; a narração em segunda pessoa é, por outro lado, vaga, onírica e suspeitamente profética. A narração em terceira pessoa, ainda que não deixe de ter sua própria atmosfera arquetípica, é mais objetiva, restritiva e distante. São precisamente essas diferenças que colocam em primeiro plano a importância primordial da categoria de pessoa para a teoria e análise narrativa.

Genette, como observamos, afirma: "A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma de suas 'personagens' ou por um narrador estranho a essa história" (243).¹⁷ Mas isso é exatamente o que Fuentes, McGahern e Farah se recusam a fazer, e muito da potência dessas obras resulta precisamente de uma rejeição da posição dicotômica dentro da qual Genette tentaria circunscrever esses textos. Em vez de escolher entre duas posições narrativas, esses autores elegem empregar três delas. Outra ambiguidade está presente na forma da narrativa em terceira pessoa desses romances. Diferentemente de *Bleak House*, em que a narrativa em terceira pessoa de Esther Summerson pode ser posicionada sem dificuldade dentro de um todo mais amplo, extra- e heterodiegético, as três narrações de *Artemio Cruz* se recusam a se encaixar em qualquer hierarquia epistemológica. Não podemos determinar se Cruz está contando sua história utilizando três pronomes diferentes, se um narrador extra- e homodiegético está empregando as três formas ou se dois ou três narradores distintos estão operando. Trata-se do mesmo caso (embora de forma ligeiramente menos espetacular) nas outras narrações com três vozes. É precisamente essa ambiguidade irreduzível que dá ao romance sua tensão peculiar e pressiona teóricos a estenderem suas categorias de análise.

Essa conclusão é, talvez, ainda mais evidente ao considerarmos *Compact* (1966), de Maurice Roche, provavelmente o *ne plus ultra* de narrativa multipessoal. Seus fios narrativos múltiplos, simétricos e curiosamente paralelos são narrados em uma variedade quase exaustiva de pronomes possíveis que colocam em primeiro plano a insistência e a complexidade da categoria de pessoa narrativa. São apresentados ao leitor um você (*tu*), um sujeito indeterminado (*on*), eu, ele, nós e até mesmo uma narração na voz passiva, desprovida de referência pronominal. O poder das narrações alternadas é frequentemente mais evidente em transições de uma forma para outra:

¹⁷ N. T. In: *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

J'avais beau ma dire que claquer était à la portée de tout le monde, que ce serait une bonne chose de faite, le coeur n'y était pas.

“... *humble medecin est une hypnotiseur parfait; au besoin, il utilise protoxide d'azote... operation benigne...*” IL S'AGISSAIT DE LUI ÉPARGNER TOUTE SOUFFRANCE.

Tu ne sentirás rien. Tout se passera à ton insu; tu pourrais aussi bien ne pas être lá; mais loin, hors de tout. (70)

Eu poderia dizer a mim mesmo que dar o estalo estava ao alcance de todos, que seria uma coisa boa, mas meu coração não estava lá.

“... *humilde médico é um perfeito hipnotizador; caso seja necessário, ele usa óxido nítrico... operação benigna...*” TRATAVA-SE DE POUPÁ-LA DA DOR.

Você não sentirá nada. Tudo acontecerá sem o seu conhecimento; você poderia muito bem não estar lá, mas longe, fora de tudo. (58)¹⁸

O entrelaçamento meticuloso e contrastante de vozes distintas (e das histórias independentes que estas narram), nesse texto, claramente indica que a pessoa verbal é uma categoria indispensável em análise narrativa. Conforme muitos críticos observaram, a fusão das diferentes vozes narrativas nos demonstra que precisamos de uma flexibilidade particular nessa perspectiva analítica.¹⁹

Ao observarmos a variedade de exemplos apresentados acima, podemos discernir duas tendências principais: uma centrífuga, que produz cada vez mais possibilidades de narração e justapõe narrações em primeira pessoa, terceira pessoa e ainda outras perspectivas – uma vez que pontos de vista e perspectivas adicionais são incluídos no ato de narração. Estes podem ser apresentados pela inclusão de mais vozes e mais tipos de vozes, ou eles podem tomar a forma de mais perspectivas que narram o mundo de uma única figura, como vemos de forma bastante proeminente em *Artemio Cruz* de Fuentes. A outra tendência é uma centrípeta, na qual vozes genuinamente ou aparentemente distintas ou são contidas em uma única mente ou implodem em outra voz. A primeira dessas é representada pelas seções alternadas em “ele” e “você” de *Company*, de Beckett, que acabam sendo meramente diferentes registros de uma mesma voz; a segunda pela multiplicidade de atos de narração impossivelmente concomitantes em *The Unnamable*. Por sua vez, esses exemplos sugerem uma possibilidade final – a sugestão de múltiplas vozes que, no entanto, não podem ser identificadas com precisão, mas que se mantêm ambíguas, transitando entre uma mente e muitas outras, como está demonstrado de forma tão envolvente nos textos de Natalie Sarraute. Em todos os casos, vemos um movimento que busca se distanciar das categorias simples, nada problemáticas de narração em

¹⁸ N. T. Tradução livre.

¹⁹ N. A. Para um panorama convincente das posturas narrativas do livro, ver Suleiman, 44-49.

primeira e terceira pessoas. A riqueza coletiva dessas obras e seus efeitos desafiantes nos leitores demonstram de forma convincente a importância da pessoa verbal como categoria de teoria e de análise narrativa, mesmo quando indicam que o conceito de pessoa verbal deve ser substancialmente expandido para incluir segunda pessoa, multipessoal e narração “impossível”.

Na história da teoria literária podemos encontrar um precedente intrigante da posição que estou defendendo. Em 1927, E. M. Forster atacou as categorias unívocas propostas por Percy Lubbock e elogiou, em vez disso, *Bleak House* e *Les Faux monnayeurs*, de Gide, obras nas quais narração onisciente, onisciência limitada e formas em primeira pessoa se alternam. Forster concluiu:

Um romancista pode mudar seu ponto de vista se ele se esgota – e se esgotou com Dickens e Tolstoi. De fato, esse poder de expandir e contrair a percepção (do qual o ponto de vista cambiante é um sintoma), esse direito ao saber intermitente – eu o considero uma das grandes vantagens da forma do romance, e tem um paralelo com a nossa percepção da vida. Há vezes em que somos mais estúpidos que outras; podemos entrar na mente dos outros ocasionalmente, mas não sempre. (81)²⁰

É lamentável que essa tese de Forster tenha sido amplamente desconsiderada por tanto tempo pelos variados seguidores e sucessores de Lubbock em narratologia.

A segunda questão defendida por Forster nessa passagem – a relação entre as estratégias de narração e a experiência social vivida – tem chamado muito mais atenção, em particular nas numerosas buscas para não simplesmente identificar tendências ideológicas gerais, mas também equiparar uma forma de narração com uma agenda política específica. Por quase um século, os teóricos vêm debatendo a valência ideológica da escolha de pessoa na narração. Revisitando algumas dessas controvérsias, chamam a atenção a veemência de argumentação, as mudanças abruptas de posição entre o que é “revolucionário” e o que é “reacionário” de década para década, e a efemeridade geral de momentos de consenso. Podemos começar observando as escrituras influentes de Georg Lukacs contra o subjetivismo modernista, que forneceu por décadas a justificação teórica mais potente do realismo socialista. Nos anos 1940, a disputa Sartre-Mauriac relançou o debate, a partir da denúncia de Sartre, da narração onisciente em terceira pessoa como sendo inerentemente inautêntica. Roland Barthes é talvez o mais persuasivo dentre os recentes apologistas ideológicos da narração em primeira pessoa. Em *O Grau Zero da Escrita*, ele observou que a narração em terceira pessoa “atrai os mais conformistas e

²⁰ N. T. Tradução livre.

menos insatisfeitos” (35); duas décadas depois, como foi observado no meu capítulo introdutório, Barthes prossegue afirmando que “(o pronome) ‘ele’ é perverso; a palavra mais desagradável na língua: pronome da não-pessoa, *ele* anula e mortifica seu referente. Quando se diz de alguém “ele”, eu sempre visualizo uma espécie de assassinato pela linguagem...” (169).²¹ Embora mais sofisticada e paradoxal do que sua simples denúncia anterior da narração em terceira pessoa, a aversão de Barthes à terceira pessoa é clara e ecoa em declarações comparáveis feitas por Robbe-Grillet e outros.²² Recentemente, alguns novos historicistas denunciaram a narração em terceira pessoa como análoga à panóptica ou métodos de vigilância e controle semelhantes.²³

Enquanto podemos simpatizar com a posição geral por trás dessas considerações – de que a narração onisciente em terceira pessoa tende a reificar e “naturalizar” relações sociais existentes – permanece o fato de que, dentre escritores que alternaram de livro em livro entre narrativas em primeira e terceira pessoa (Dickens, Thackeray, Conrad, Calvino, Wittig), normalmente não achamos as narrativas em primeira pessoa mais emancipatórias do que as outras; às vezes, de fato, não lembramos imediatamente se determinado texto é narrado em uma ou outra pessoa verbal. Além disso, muitas obras de certos fascistas ou simpatizantes ao fascismo declarados (Hamsun, Céline, Cela) empregam uma forma de narração em primeira pessoa particularmente intensa. Pode-se imaginar que esses exemplos refutariam de forma inequívoca quaisquer defesas da natureza libertadora da narração em primeira pessoa. No último capítulo vimos como posições radicalmente oponentes têm empregado narração em “nós” de forma similar; em outro texto eu delinee as valências ideológicas radicalmente diferentes que têm sido associadas à narração em segunda pessoa (“Linearity” 689–90). Está claro que nenhuma forma tem qualquer essência ou tendência inerente – ou, pelo menos, nenhuma que um profissional competente poderia contornar sem dificuldades. Posições ideológicas são frequentemente associadas a práticas de narração, mas afirmar que há uma simples “essência” progressista ou conservadora em qualquer técnica particular é certamente errôneo.

²¹ N. T. Tradução livre.

²² N. A. Para um tratamento perspicaz das complexidades da posição de Barthes, algumas das quais foram desprezadas por necessidade nas minhas observações sintéticas, ver Andrew Brown (123-25). Em *O Grau Zero da Escrita*, Barthes havia afirmado que “‘ele’ é uma convenção típica do romance”, enquanto o “eu” toma “seu lugar além da convenção” (35).

²³ N. A. Ver Cohn (*Distinction* 163–80) para uma refutação sólida dessa ideia improvável.

Tentativas feministas de ir além de binarismos culturais sexistas não elaboraram uma posição consistente acerca de narração. Joanne S. Frye, em um capítulo sobre “o eu subversivo”, articula o que então era uma posição comum. Ela escreve que, para escritoras, “falar diretamente com uma voz pessoal é negar o direito exclusivo de autoridade masculina implícita em uma voz pública e é também escapar da expressão de ideologias dominantes da qual um narrador onisciente depende” (51).²⁴ Ela prossegue explicando:

Se um pronome feminino repete-se ao longo de um texto, ele nos lembra repetidamente das expectativas culturais do que significa ser mulher; ele nos lembra, inevitavelmente, do discurso da feminilidade [do patriarcado]. O “eu”, por contraste, nos lembra somente de uma presença narradora subjetiva, um(a) agente sem nome; ele pede que lembremos apenas da sua agência subjetiva. O “ela” pode facilmente nos aprisionar em expectativas convencionais; o “eu” nos mantém conscientes das possibilidades e da mudança. (65)²⁵

Essa oposição binária imbuída de valores, tanto sugestiva quanto familiar, necessariamente nos convida ao escrutínio dos termos nos quais ela se sustenta. Em primeiro lugar, ela tende a replicar (em vez de contestar) o que Susan S. Lanser, na sua discussão de *Bleak House*, anteriormente citada, identificou como “a ideologia de esferas separadas” (*Fictions* 240), uma divisão que muitas feministas podem muito bem se sentirem relutantes em ver codificada tão decisivamente. Além disso, muitos poderiam questionar o valor subversivo ou libertador creditado ao pronome da primeira pessoa. Virginia Woolf, conforme será sempre lembrado, ficou rapidamente entediada com o uso insistente da primeira pessoa por um escritor representativo: “Após ler um ou dois capítulos, uma sombra pareceu esticar-se sobre a página. Era uma barra escura e reta, uma sombra de forma algo semelhante ao da letra ‘I.’ Começava-se a espreitar de um lado e de outro, para vislumbrar a paisagem por trás dela. Se aquilo era realmente uma árvore ou uma mulher caminhando, eu não tinha certeza. Volta e meia, era-se novamente atraído para a letra I. Começava-se a ficar cansado de I” (103).²⁶ Longe de apagar ou escapar de marcadores de gênero, o “eu” do homem escritor é extremamente autocentrado e autossuficiente. Adelaide Morris mostra como escritoras gradualmente se afastaram de uma suspeita das muitas implicações negativas desse pronome, documentadas anteriormente, no século XX, por Woolf e outros, para depois o adotarem

²⁴ N. T. Tradução livre.

²⁵ N. T. Tradução livre.

²⁶ N. T. In: *Um Teto Todo Seu*, Virginia Woolf. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

– geralmente de forma altamente qualificada – nos anos sessenta (11–17). Trinh T. Minh-ha oferece uma perspectiva diferente, sugerindo que o pronome “eu”, longe de ser monolítico, é de fato multivalente: ele inclui não só ‘Eu’ (o sujeito onisciente)”, mas também “Eu/eu” (o sujeito plural, não-unitário)” e “eu (o sujeito pessoal, especificado quanto à raça e ao gênero)” (9–11).²⁷ Mais uma vez, podemos contar com o trabalho de Elizabeth Jane Howard para nos ajudar a verificar ou dispensar algumas dessas considerações. No seu romance recente, *Falling* (1999), ela revela como a díade de “eu” e “ele”, agora convencionalmente referente a gênero, pode ser invertida sem esforço. Esse texto alterna entre a escrita em primeira pessoa de um predador masculino e a narrativa em terceira pessoa, focalizada somente através das percepções da protagonista, que o considera insuspeito.²⁸

A busca feminista por um lugar além da primeira pessoa talvez tenha sido articulada de forma mais enfática por Monique Wittig, na nota da autora que prefacia *Le corps lesbien* (1975). Ela afirma que o “je”, quando escrito por uma mulher, sempre aliena, uma vez que o “eu” deve escrever em uma língua que nega e anula a experiência feminina. Cada uso desses já está sempre reinscrito dentro de uma matrix masculina mais ampla (10). Todas as limitações que Frye atribui ao uso de “ela” estão presentes para Wittig na escrita de “je”. Consequentemente, Wittig diz que é fisicamente incapaz de escrever “je”; em vez disso, seu romance é narrado por “j/e”, um pronome ideologicamente marcado que deseja “ser violento contrapondo-se à linguagem na qual E/u [j/e] pode entrar somente por meio da força” (10).²⁹³⁰ De forma similar, a posição de Frye parece ser contestada pela observação de Maxine Hong Kingston: “Há uma palavra chinesa para o eu feminino – é ‘escrava’.” Kingston afirma que tal uso tenta quebrar “as mulheres com suas próprias línguas” (47).³¹

No seu ensaio “Os Três Gêneros”, Luce Irigaray faz uma observação importante na sua análise do uso pronominal masculino e feminino, a primeira parte da qual pode servir como um destaque para as afirmações de Woolf: “Com homens, o eu é declarado de formas diferentes; é significativamente mais importante que o *você* e o *mundo*. Com mulheres, o eu frequentemente abre espaço para o *você*, o *mundo*, para a objetividade das

²⁷ N. T. Tradução livre.

²⁸ N. A. As poucas vezes nas quais vemos a mulher se expressando em primeira pessoa ocorrem primariamente quando seu nêmesis descobre e lê seus diários antigos e cartas para manipulá-la. Ou seja, vemos suas versões em primeira pessoa através dos olhos dele.

²⁹ N. T. Tradução livre.

³⁰ N. A. Para uma discussão mais extensa sobre essa estratégia pronominal, ver Ostrovsky, 76–78.

³¹ N. T. Tradução livre.

palavras e coisas” (146).³² O discurso das mulheres, mesmo na primeira pessoa, comumente permanece direcionado ao outro, buscando interação e validação. Homens, por outro lado, “vivem no universo fechado do pronome da primeira pessoa; suas mensagens são frequentemente autoafirmações que deixam pouco espaço para co-criação com um *outro* sexo”,³³ escreve Margaret Whitford, resumindo a posição de Irigaray (Irigaray, 78). Esse postulado pode ajudar a explicar por que tantas escritoras feministas avançaram, como foi observado no último capítulo, do “eu” para a técnica da narração em “nós”, que é mais fluida, interativa e desestabilizadora, e para a narração em segunda pessoa, como encontramos em obras como as de Mary McCarthy, Edna O’Brien, Lorrie Moore e Jamaica Kincaid, assim como em outros textos como “How to Talk to a Hunter”, de Pam Houston, e *The Glassblower’s Breath*, de Sunetra Gupta. Ele também sugere razões ideológicas específicas para a utilização de ainda outros pronomes por outras feministas – de forma mais marcante, *on* e *elles* em *L’OpoPONax* (1964) e *Les Guerilleres* (1969), de Wittig – e para a alternância e/ou fusão dos pronomes de primeira, segunda e terceira pessoa nas obras previamente mencionadas de Lispector, Sontag, Wolf, Weldon e Duras. Podemos, para concluir, aplaudir os esforços das escritoras feministas (e, da mesma forma, os de sujeitos colonizados e de minorias sexuais e étnicas) na contestação de inegáveis preconceitos sociais inerentes na prática linguística existente, mesmo reconhecendo que nenhum modo de narração tem uma valência ideológica inerente.³⁴

Há uma categoria final, distintamente pós-moderna, de narração múltipla a ser identificada, que é a categoria de “narração impossível”: textos metalépticos que contêm um discurso que de forma alguma poderia ser pronunciado ou escrito por seus supostos narradores e que podem envolver a espécie de quebra ontológica de estruturas que é típica de obras pós-modernas. Um exemplo paradigmático desse tipo de texto é *Thru* (1975), de Christine Brooke-Rose, que é sucintamente descrito por Shlomith Rimmon-Kenan nos seguintes termos: “O romance repetidamente reverte a hierarquia [de níveis narrativos], transformando um objeto narrado em um agente narrador e vice-versa. A própria distinção entre fora e dentro, o que contém e o que é contido, sujeito narrador e objeto

³² N. T. Tradução livre.

³³ N. T. Tradução livre.

³⁴ N. A. Para uma discussão adicional sobre como mulheres e gays têm usado a segunda pessoa e outras formas pronominais incomuns para combater estereótipos e aumentar o potencial de identificação do leitor, ver Fludernik, “Persons”.

narrado, nível mais alto e mais baixo, implode, resultando em um paradoxo que o próprio texto sintetiza: ‘Quem quer que você tenha inventado também te inventou.’” (94).³⁵ Essa prática, que somente pode ocorrer em obras de ficção, pode ser observada já desde *Jacques le fataliste* de Diderot e não é incomum na ficção francesa recente, notavelmente em *The Unnamable* de Beckett e nos romances mais tardios de Robbe-Grillet. *The Unnamable*, como veremos, simultaneamente adota várias dentre as diferentes possibilidades extremas de narração. A voz narrativa frequentemente se refere a outras personagens e vozes que ela então revela como sendo ficções inventadas por ela mesma, porquanto pessoas que aparentam serem independentes entre si são desintegradas em uma única voz narrativa. Por outro lado, o mesmo narrador segue com a afirmação de que ele inventou os narradores frustrados de outros romances escritos por Beckett; aqui, o narrador de *The Unnamable* aparenta estar personificando o seu autor. Essa estratégia narrativa não apenas problematiza distinções teóricas convencionais, como também abala os próprios termos nos quais essas distinções se sustentam.

Mais uma vez, podemos ver como a teoria narrativa tradicional, baseada implicitamente nos tipos não ficcionais mais estáveis de biografia (terceira pessoa) e autobiografia (primeira pessoa), encontra dificuldades ao tentar compreender formas que, como a segunda pessoa e a narração impossível, não ocorrem ou não podem ocorrer no discurso não ficcional. Até agora, a teoria narrativa tende a negar, ignorar ou julgar como curiosidades inconsequentes os próprios tipos de narração que são distintamente ficcionais. A pergunta fundamental é, mais uma vez: Que modelo de narrativa é mais efetivo para a teorização da prática da ficção? Um que se sustenta na linguística e em imitações de narrativas não ficcionais, ou um que começa a partir da heterogeneidade, do polimorfismo e da ficcionalidade flagrante típicos do romance, de Petronius e Lucian até Beckett e Wittig?

Se, como defendi, é o caso de a última estar correta, é necessário remapear estratégias de narração de uma forma mais expansiva e dialética. Evocando o “círculo narrativo” de Stanzel, que utiliza uma ilustração em gradações sutis de pessoa narrativa, podemos agora visualizar um modelo alternativo, mais abrangente e flexível. Eu gostaria de advogar por uma divisão em quatro partes desse círculo, como demonstrado na Fig. 1. O quadrante à esquerda abarcaria a narração em primeira pessoa; seu oposto, à direita, incluiria formas em terceira pessoa. Na parte de baixo, conectando os dois, pode-se situar

³⁵ N. T. Tradução livre.

o discurso indireto livre; no topo do círculo, a categoria da segunda pessoa, por tanto tempo negligenciada, pode tomar seu devido espaço. Romances em segunda pessoa que se inclinam para outras formas de exposição podem ser situados de acordo: *Bright Lights, Big City*, de Jay McInerney, ficaria próximo ao limite do quadrante da primeira pessoa, enquanto *A Pagan Place*, de Edna O'Brien, deveria residir próximo ao espaço da terceira pessoa.



Fig. 1. Estratégias de Narração.

Podemos prosseguir subdividindo esse círculo para incluirmos diversas utilizações inovadoras recentes de pessoa verbal. Narrativas não miméticas em “nós” se alargam sinteticamente da primeira à terceira pessoa. A narração com sujeito indeterminado³⁶ (*on, man*), que pode aproximar muito do mesmo espaço conceitual quanto podem as formas em “você”, se situa desconfortavelmente entre as formas da segunda e terceira pessoa, adjacente ao modo “hipotético” da segunda pessoa, no qual um narratário/protagonista recebem instruções que formam uma narrativa.³⁷ Avançando

³⁶ N.T. Sujeito indeterminado se refere à forma do *one*, em inglês.

³⁷ N. A. Muitas narrações na forma da segunda pessoa do subjuntivo poderiam ser reescritas usando a forma do sujeito indeterminado em vez de “você”, com pouca mudança de sentido, como a seguinte frase sugere: “Para chegar lá, você segue/segue-se a Highway 58...” Essa similaridade pode ter levado o(a) tradutor(a)

para a terceira pessoa, podemos observar como essa categoria pode ser estendida para incluir obras que se referem largamente a um “eles” coletivo (*Les Choses*, de Perec, 1965), assim como a um “it”³⁸, e a um “na”, o pronome de gênero neutro inventado por June Arnold para o seu romance, *The cook and the carpenter* (1973). É no quadrante de baixo que podemos situar de forma mais plausível o uso sustentado da voz passiva que nega pessoa e minimiza agência, como foi utilizado por Kathy Acker em seu conto “Humility” e também está presente em *Narcissus*, de Conrad, e em *Compact*, de Roche. Essa forma sem agência ascenderá até o limite do discurso indireto livre; no mesmo quadrante podemos adicionar o “monólogo interior” empregado por Woolf em *As Ondas* à categoria padrão do discurso indireto livre.

Para concluir nosso mapeamento de possibilidades narrativas, será útil desenhar outro círculo em torno do primeiro círculo, para representar o fluxo de narrativas multipessoais que viajam transversalmente ou para além das divisões normais e justapõem pontos de vista divergentes. Por fim, eu gostaria de propor que um largo ponto preto ocupasse o centro da figura, para representar os atos de narração impossível ou narrações impossivelmente combinadas. Apenas através de um diagrama borgiano como esse podemos abarcar os tipos de funções produzidas por autores como, bem, Borges.

Referências listadas

- ACKER, Kathy. Humility. In: _____. *The Seven Cardinal Virtues*. ed. Alison Fell. Londres: Serpent’s Tail, 1990. 115-31.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes*. Tradução de Richard Howard. Nova York: Hill and Wang, 1977.
- _____. *Writing Degree Zero and Elements of Semiology*. Tradução de Annette Lavers e Colin Smith. Boston: Beacon Press, 1968.
- BECKETT, Samuel. *Company*. Nova York: Grove, 1980.
- _____. *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. Nova York: Grove, 1958.
- BOULOUMIÉ, Arlette. Writing and Modernism: Michel Tournier’s Friday. *Style* 26 (1992): 447-56.

de Wittig a usar a palavra “you” em inglês para representar o “on” ubíquo de *L’Opoanax*. O aborrecimento de Wittig, que se seguiu a essa escolha, sugere uma importante diferença entre os dois termos, uma diferença que eu suspeito estar enraizada em pessoas narrativas divergentes.

³⁸ N. T. Termo de difícil tradução, que se refere a um ente indeterminado e não se limita a se referir apenas a seres humanos.

- BROOKE-ROSE, Christine. *Thru*. Londres: Hamish Hamilton, 1975.
- BROWN, Andrew. *Roland Barthes: The Figures of Writing*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- COBHAM, Rhonda. Misgendering the Nation: African Nationalist Fictions Nuruddin Farah's Maps. In: _____. *Nationalisms and Sexualities*. Ed. Andrew Parker et al. Nova York: Routledge, 1992. 42-59.
- COHN, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
- _____. *Transparent Minds: Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- CONRAD, Joseph. *Complete Works*. Londres: Doubleday, 1921.
- CORTAZAR, Julio. *As armas secretas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- DRABBLE, Margaret. *The Waterfall*. Nova York: New American Library, 1986.
- FARAH, Nuruddin. *Maps*. Nova York: Random House, 1986.
- FLUDERNIK, Monika. Second-Person Narrative: A bibliography. *Style* 28 (1994): 525-48.
- FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. Nova York: Harcourt, Brace, Jovanovich, n.d. (1927).
- FRYE, Joanne S. *Living Stories, Telling Lives: Women and the novel in contemporary experience*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1986.
- FUENTES, Carlos. *Obras Completas*. 1 ed. Cidade do México: Aguilar, 1974.
- _____. *The Death of Artemio Cruz*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1964.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- GOYTISOLO, Juan. *Landscapes after the battle*. Tradução de Helen Lane. Nova York: Seaver Books, 1987 (1982).
- GREENE, Gayle. *Changing the Story: Feminist fiction and the tradition*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- IRIGARAY, Luce. *The Irigaray Reader*. Ed. Margaret Whitford. Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- KINCAID, Jamaica. *A Small Place*. Nova York: Penguin, 1988.
- KINGSTON, Maxine Hong. *The Woman Warrior: Memoir of a girlhood among ghosts*. Nova York: Knopf, 1977.

- LANSER, Susan S. *Fictions of Authority: Women writers and narrative voice*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- MCIERNEY, Jay. *Bright Lights, Big City*. Nova York: Random House, 1984.
- MINH-HA, Trinh T. *Woman, Native, Other: Writing postcoloniality and feminism*. Bloomington: University of Indiana Press, 1989.
- MORAVIA, Alberto. *Two: A phallic novel*. Tradução de Angus Davidson. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1972.
- MORRIS, Adelaide. First Persons Plural in Contemporary Feminist Fiction. *Tulsa Studies in Women's Literature* 11 (1992): 11-29.
- O'BRIEN, Edna. *A Pagan Place*. Londres: Penguin, 1971 (1970).
- OSTROVSKY, Erika. *A Constant Journey: The fiction of Monique Wittig*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991.
- RICHARDSON, Brian. Linearity and Its Discontents: Rethinking narrative form and ideological valence. *College English*, 62 (2000), 685-95.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary poetics*. Londres: Methuen, 1983.
- ROCHE, Maurice. *Compact*. Paris: Seuil, 1966.
- STANZEL, Franz K. *A Theory of Narrative*. Tradução de Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press, 1984 (1979).
- SULEIMAN, Susan R. Of Readers and Narratees: The Experience of Pamela. *L'esprit Createur* 21 (1981): 89-97.
- WELDON, Fay. *The Cloning of Joanna May*. Nova York: Viking, 1990.
- WILLIS, Sharon. *Marguerite Duras: Writing on the body*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.
- WOOLF, Virginia. *The Waves*. Nova York: HBJ, n.d. (1931).
- _____. *Um Teto Todo Seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

Artigo recebido em: 10/09/18

Artigo aceito em: 20/10/18