



UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO EM LETRAS
Campus I – Prédio B3, sala 106 – Bairro São José – CEP. 99001-970 - Passo Fundo/RS

Fone (54) 3316-8341 – Fax (54) 3316-8330 – E-mail: mestradoletras@upf.br

Jaqueline de Cássia Luz Pieri

**A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS
EM *NOITE*, DE ERICO VERISSIMO
E *UM ROSTO NOTURNO*, DE REYNALDO MOURA**

Passo Fundo
2013

Jaqueline de Cássia Luz Pieri

A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS EM *NOITE*, DE
ERICO VERISSIMO E *UM ROSTO NOTURNO*, DE
REYNALDO MOURA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação da Prof.^a. Dr.^a. Márcia Helena Saldanha Barbosa

Passo Fundo

2013

Ao meu pai, espírito que inspira minha vida pessoal e profissional.

À minha mãe, grande apoiadora e incentivadora deste projeto que agora vemos concluído.

Ao meu filho Théo Henrique, que com seus meigos sorrisos e primeiras falas alegra meus dias e tornou mais amena a árdua tarefa de dissertar.

Ao meu marido Bruno, por compreender minhas ausências, incentivar meu trabalho e cuidar do pequeno Théo enquanto minha atenção se voltava a esta pesquisa.

À Mel, fiel companheira, por ter-me feito companhia, aconchegando-se aos meus pés em todos os momentos em que sentei para ler e escrever. Ela sabe quanto tempo foi empregado neste estudo.

À Universidade de Passo Fundo, instituição responsável pela minha formação.

À Prof^a. Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa, mãe que me guiou pelos caminhos da Literatura durante grande parte da graduação e que orientou, com bondade e firmeza, esta dissertação.

À Prof^a. Dr. Fabiane Verardi Burlamaque e à Prof^a. Dr. Rosani U. Ketzer Umbach, pelos relevantes apontamentos na banca de qualificação.

“A tarefa não é tanto ver aquilo que ninguém viu, mas pensar o que ninguém ainda pensou sobre aquilo que todo mundo vê.”

(Arthur Schopenhauer)

RESUMO

Dentro do panorama literário sul-rio-grandense as novelas *Noite* (1954) de Erico Verissimo e *Um rosto noturno* (1946) de Reynaldo Moura dão preferência ao fundamentalmente humano e enfatizam a essência, o fim, o destino do homem. As personagens criadas pelos escritores, representativas do homem, dizem respeito ao ser humano lançado no universo, problemático, considerado em suas relações com o outro, com a sociedade, com a história e com o transcendente. Os textos desses escritores caracterizam-se pela reflexividade, ou seja, pela capacidade dos protagonistas de voltarem os pensamentos sobre si mesmos. Este trabalho analisa o processo de construção das personagens, sobretudo dos protagonistas, nas referidas obras, identificando os traços selecionados para a composição dos seres ficcionais e verificando a relação entre a construção da personagem e o processo de construção da identidade. Visa também estabelecer um paralelo entre os traços que constituem as personagens de Verissimo em *Noite* e as características que compõe os seres ficcionais de Moura em *Um rosto noturno*.

Palavras-chave: Erico Verissimo, Reynaldo Moura, Personagem, Noite, Um rosto noturno.

ABSTRACT

Within the literary panorama of the state of Rio Grande do Sul, the novels *Noite* (1954) by Erico Verissimo, and *Um rosto noturno* (1946) by Reynaldo Moura give preference to what is fundamentally human and highlight the essence of the end, the destiny of men. The characters created by the writers, representing men, concern the human being in the universe, problematic, considered in their relations with others, society, history, and the transcendent. The texts by these writers are featured by reflexivity, that is, by the capacity of lead characters to direct their thoughts upon themselves. This work analyses the process of character construction, mostly lead characters, in the referred works, thus identifying the traits selected for the composition of fictional characters, and verifying the relation between character construction and the process of identity construction. It also aims to establish a parallel between the traits that constitute the characters by Verissimo in *Noite* and the features that make the fictional characters by Moura in *Um rosto noturno*.

Keywords: Erico Verissimo. Reynaldo Moura. Character, Noite, Um rosto noturno.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A PERSONAGEM ROMANESCA	13
1.1 A construção da personagem no romance	15
1.2 Relações, funções e apresentação da personagem romanesca	22
2 NOITE: A PROCURA DA IDENTIDADE	29
2.1 O olhar da crítica sobre a obra	29
2.2 Relações, funções e apresentação da personagem na novela	36
2.3 A construção do Desconhecido	41
3 UM ROSTO NOTURNO: A BUSCA DO PERSONAGEM PELA SUA PRÓPRIA FACE	49
3.1 O olhar da crítica sobre o autor e a obra	49
3.2 Relações, funções e apresentação das personagens na novela	54
3.3 A construção de Ulisses	60
CONCLUSÃO	68
REFERÊNCIAS	70
REFERÊNCIAS CONSULTADAS	72

INTRODUÇÃO

Indiscutivelmente, a personagem é o elemento romanesco que se sobressai dentre os demais. Trata-se de um ser fictício indissociável do universo para o qual foi criado, o romance. Tendo em vista a complexidade desses seres ficcionais, bem como sua importância na narrativa, este trabalho visa analisar a construção das personagens, principalmente, dos protagonistas, nas obras *Noite*, de Erico Verissimo e *Um rosto noturno*, de Reynaldo Moura.

Erico Verissimo nasceu em Cruz Alta (RS) em 17 de dezembro de 1905. Em tempos em que a família enfrentou grandes dificuldades financeiras, trabalhou como balconista. Mais tarde, dedicou-se à vida de bancário, sem, contudo, encontrar a satisfação profissional que buscava. Somente em 1926, quando a *Revista do Globo* publicou seu conto de estreia intitulado *Ladrão de gado*, Verissimo viu na carreira de escritor a possibilidade de realizar-se profissionalmente e decidiu, seis anos depois, em 1930, na cidade de Porto Alegre, tornar-se escritor profissional. Casou-se em 1931 com Mafalda Halfen Volpe, com quem teve dois filhos, Clarissa (1935) e Luis Fernando (1936). Trabalhou como tradutor para a Livraria Globo e ajudou a erguer uma das casas editoriais mais importantes do Brasil no período. A partir disso lançou toda a sua vasta obra, iniciada com *Fantoches* (1932), *Clarissa* (1933), *Música ao longe* (Prêmio Machado de Assis, da Cia. Editora Nacional, 1934), *Um lugar ao sol* (1936), *Olhai os lírios do campo* (1938), *Saga* (1940) e *O resto é silêncio* (1942). Verissimo completou *O tempo e o vento* em 1962, fazendo surgir, no intervalo dessa produção, a novela *Noite* (1953). De suas experiências internacionais os romances *O senhor embaixador* (1965) e *O prisioneiro* (1967) foram produzidos e, em protesto à ditadura militar brasileira, *Incidente em Antares* (1971). *Solo de Clarineta* foi lançado em 1973.

Ao longo de sua carreira, Verissimo atuou, com maestria, em diversos gêneros – romance, narrativas de viagem, memórias, conto, ensaio –, suas obras foram traduzidas em doze idiomas e ocupa uma posição singular na literatura brasileira. São marcas da composição do enredo e das personagens desse escritor a multiplicidade de espaços, a velocidade de deslocamentos, a desigualdade, a competição e a sociabilidade conturbada pelas diferenças que a caracterizam (PAPALÉO, 2000).

Enquanto Verissimo é um renomado escritor gaúcho, tendo sua obra lida e reconhecida tanto por leitores que acompanham a sua obra quanto pela crítica nacional e internacional, Moura é um ilustre desconhecido aos olhos da maioria do público leitor.

Nascido em Santa Maria (RS) no dia 22 de maio de 1900, Moura foi um homem de personalidade marcante, atento às coisas que aconteciam em sua cidade, estado e país. Foi ensaísta, jornalista, romancista e poeta. Voltou sua escrita para a elaboração do texto artístico e problematizou as relações entre linguagem e realidade. Rejeitou a rotina e defendeu a natureza do artista, reafirmando sua identidade pessoal em uma sociedade massificadora e consumista. Iniciou sua carreira na literatura em 1935 com *A ronda dos anjos sensuais*, publicando, a seguir, um dos romances que constitui o *corpus* desta pesquisa, *Um rosto noturno* (1946), *O poder da carne* (1954), *Romance no Rio Grande* (1958), *A estranha visita* (1962) e *O crime no apartamento* (1995). Na poesia do escritor, destacam-se duas obras: *Outono* (1936) e *Mar do tempo* (1944). Sua ficção é introspectiva e as personagens debatem-se desesperadas no mundo citadino, às vezes ilógico, não raro, trágico. Com grande influência dos cursos que iniciou – Química, Medicina, Engenharia Mecânica –, a trama de Moura se sustenta em componentes psíquicos das personagens centrais. Os eventos externos deixam de ter um sentido social, confundindo-se com problemas do inconsciente, resultantes, geralmente, de traumas e relações não concretizadas.

Segundo a crítica literária, desde o primeiro livro ficcional publicado, o escritor instaurou personagens que revelam sua angústia existencial, discutindo temas como homossexualismo, aborto e uso de drogas. A leitura das novelas desse escritor gaúcho revela os motivos recorrentes de sua ficção: a paixão e o desejo de escrever, também presentes nas poesias e crônicas que escreveu (REMÉDIOS, 1989).

Com essa breve biobibliografia dos dois escritores, pode-se perceber a discrepância quanto ao número de publicações entre Verissimo e Moura. Embora tenham iniciado a carreira literária com poucos anos de diferença, Erico Verissimo publicou, ao longo de sua vida, mais do que Reynaldo Moura, o que não diminui, em absoluto, a importância de Moura para o panorama literário gaúcho. Dessa forma, essa pesquisa justifica-se não apenas pelos poucos estudos existentes sobre *Noite*, mas também pelo número mínimo de estudos sobre Reynaldo Moura e nenhum estudo comparativo, aprofundado, entre os referidos romances, obras singulares que apresentam personagens pouco definidas ao longo da narrativa. A pesquisa justifica-se, pois, pelo enriquecimento da fortuna crítica da literatura gaúcha. Este enriquecimento se dará a partir da análise individual e, posteriormente, comparativa da construção das personagens nas referidas obras. Estudo que, ao que se sabe, ainda não foi realizado pelos pesquisadores, mantendo, portanto, um caráter inédito na Literatura.

A seleção do *corpus* foi feita a partir da observação de que o processo de construção das personagens em *Noite* e em *Um rosto Noturno* apresenta pontos intrigantes em comum,

visto que, em ambas, pouco se sabe da história das personagens, “pois o narrador não lhes descreve as vidas, mas deleita-se com terrores noturnos, vaguidades, sonambulismos e nevroses” (OFICINA LITERÁRIA CHARLES KIEFER, 2009). O mistério, o inconsciente, os sentimentos confusos tanto da personagem principal de Verissimo quanto de Moura são algumas das semelhanças que podem ser verificadas nos romances. Outro ponto em comum e significativo entre as narrativas é a temática “noite”, já que é nesse espaço em que acontece toda a narrativa de Erico Verissimo e é na escuridão que a personagem de Reynaldo Moura tenta organizar e apreender o mistério. Contudo, as palavras são impotentes, por isso abundam reticências, alusões que, para o leitor, são difíceis de compreender e relacionar com o que está sendo narrado. Nos dois romances as personagens sequer têm nome, ou seja, não há uma identidade que individualize esses sujeitos que também procuram “encontrar-se” diante da escuridão das suas próprias consciências.

Para investigar o processo de construção das personagens o estudo será constituído em três capítulos. O primeiro é dedicado à personagem no romance numa abordagem teórica ampla: caracterização, classificação, representação, funcionalidade. O segundo capítulo trata da análise da construção das personagens, sobretudo do protagonista de *Noite*, identificando os traços selecionados para a composição dos seres ficcionais e verificando a relação entre a construção da personagem e o processo de construção da identidade. No capítulo a seguir, o mesmo procedimento analítico é aplicado em *Um rosto noturno* e, posteriormente, é estabelecido um paralelo entre os traços que constituem as personagens de Verissimo em *Noite* e as características que compõem os seres ficcionais de Moura.

Ao final da pesquisa, pretende-se compreender como se dá a construção dos protagonistas de *Noite* e *Um rosto noturno*, levando em conta o processo de construção da identidade desses seres ficcionais. Acredita-se que a construção dos protagonistas pode estar relacionada às seguintes hipóteses: se dá a partir da indefinição de traços, tem relação com o momento pelo qual a personagem passa ou as personagens se constroem a partir das questões de caráter existencial e psicológico destacadas nas narrativas. A fim de esclarecer essa questão – o processo de construção dos protagonistas nos referidos romances –, o presente estudo tem como suporte teórico principal o texto de Antonio Candido (1976), *A personagem de ficção*, por tratar-se de criterioso estudo sobre a personagem ficcional, mas também contará com as considerações de Forster presentes na obra *Aspectos do romance* (2005) e com as ideias de Bourneuf e Ouellet apresentadas na obra intitulada *O universo do romance* (1976).

1 A PERSONAGEM ROMANESCA

Muitos são os elementos que compõem um romance e este, segundo Forster, “tem como base uma estória, e uma estória é uma narrativa de eventos dispostos conforme a sequência do tempo” (2005, p. 57). Compondo essa “estória” e protagonizando os eventos, os seres ficcionais ganham vulto e a partir desses o enredo ganha vida. Esses seres são criações que movem e se movem entrando em conflito próprio e com outros, aproximando o leitor da obra pela identificação, ainda que inconsciente, de situações e sentimentos envolvidos no universo das personagens. Essa identificação acontece porque as personagens estão sempre, e por diferentes mecanismos, vinculadas à realidade. No entanto, Forster afirma ser preciso estar ciente de que elas não são seres totalmente reais e traz à tona a diferença fundamental entre as pessoas na vida diária e as pessoas nos livros:

Na vida diária, nunca nos entendemos uns aos outros, não existe nem a completa clarividência nem o completo confessionalismo. Conhecemo-nos por aproximação, por meio de signos externos, que servem bastante bem tanto à sociedade quanto à vida íntima. Mas as pessoas de um romance podem ser completamente compreendidas pelo leitor, se assim o desejar o romancista; sua vida interior pode ficar tão exposta quanto a exterior. E é por isso que elas frequentemente parecem mais bem delineadas do que os personagens da história, ou mesmo do que nossos amigos; tudo o que pode ser dito a respeito dessas pessoas nos foi dito; mesmo que sejam imperfeitas ou irreais, não guardam nenhum segredo, como fazem e devem fazer os nossos amigos, sendo o segredo mútuo uma das condições da vida sobre este globo (2005, p. 72).

Essa reflexão trazida por Forster se não justifica, ao menos explica um dos motivos pelos quais o leitor se “apega” a uma determinada personagem, sofrendo e sorrindo com ela durante toda a narrativa. O teórico afirma que a necessidade tida pelo ser humano de compreender o outro nada mais é do que a capacidade de identificar traços e características que estão, de alguma forma, presentes em sua vida. O grande laço responsável por unir o leitor à personagem advém da possibilidade de saber mais a respeito desse ser ficcional do que sobre qualquer outra criatura conhecida. Ainda, é preciso ressaltar que um romance é uma obra de arte regida por suas próprias leis e, por isso, a personagem romanesca é real quando vive conforme essas leis. Para Forster, “elas não são reais porque se parecem conosco [...], e sim porque são convincentes” (2005, p. 86), ou seja, estão em completa sincronia com o

universo que lhes foi criado e dentro desse desempenham um papel verossímil, que não é real, mas poderia ser dentro daquele contexto específico. Nessa perspectiva, Foster define uma personagem como real quando o romancista sabe tudo sobre ela, mesmo escolhendo não colocar de maneira explícita todos os elementos, uma vez que se pode omitir muitos fatos, óbvios ou não. Ainda assim, segundo o teórico, mesmo que a personagem não seja explicada, o leitor ficará com a sensação de que ela é explicável e, com isso, está estabelecida uma espécie de realidade impossível de ser encontrada na vida diária. Em virtude disso, o romance pode servir de consolo ao leitor por apresentar uma raça humana mais compreensível e, portanto, mais manejável, oferecendo uma ilusão de perspicácia e poder.

Para se pensar a questão das personagens, Forster acredita ser necessário considerar a construção do texto e observar as formas utilizadas pelo autor ao modelar as suas criaturas. A partir disso é possível vasculhar a existência das personagens enquanto representação de uma realidade que é exterior ao texto. Segundo o teórico, dúvidas acerca da procedência desses seres são comuns no meio literário onde se questiona a dicotomia ser reproduzido/ser inventado. Contudo, as estratégias utilizadas pelo autor durante a criação percorrem as dobras e o viés dessa relação. Portanto, definir uma personagem como sendo apenas reprodução ou apenas invenção pode ser um grande equívoco. Isso porque é possível ao criador trilhar ambos os caminhos na busca de características que melhor se encaixem na criatura pretendida. Conforme as afirmações de Forster, sejam esses habitantes do romance mais reproduzidos ou mais inventados, compreende-se que estes não estão desvinculados da realidade, pois as estratégias de reinvenção utilizadas pelo autor ao transportar a sua visão de mundo para leitor faz com que este, por essa ilusão, reporte-se àquela que lhe parece ser a verdadeira realidade.

O mundo de possibilidades que se abre para o escritor durante a sua criação torna difícil a conceitualização da personagem romanesca e impossível será pensar nesses seres desvinculando-os do universo criado especialmente para eles. Forster afirma que:

O romancista [...] tem uma gama bastante mista de ingredientes para manejar. Tem a estória, com a sequência do tempo expressa como “e depois... e depois”; ele poderia contar uma boa estória sobre pinos de boliche, mas não, prefere narrar uma estória sobre seres humanos, e incorpora a vida por valores tanto quanto a vida no tempo. Os personagens aparecem quando são evocados, mas cheios de um espírito de rebeldia. Por terem tão numerosos paralelos com pessoas como nós mesmos, tentam viver suas próprias vidas e, em consequência, frequentemente incorrem na traição do esquema do livro principal. “Escapolem”, ficam “fora de controle”; são criações dentro de uma criação, muitas vezes destoando dela; se receberem completa liberdade, destroçam o livro; se forem mantidas com demasiada severidade, vingam-se morrendo, e destroem-no por decomposição interna (2005, p. 90).

As considerações de Forster permitem deduzir que, sendo a personagem um ente composto pelo romancista a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, aquele capaz de criar esses incríveis e envolventes seres é como um bruxo dosando características em um caldeirão mágico a fim de conceber suas criaturas. Qualquer equívoco na colocação dos ingredientes pode ter consequências fatais na composição final das personagens que, sejam retiradas da vida real ou do imaginário, dos sonhos ou pesadelos, só permitem o alcance da sua materialidade através de um jogo de linguagem capaz de tornar tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos.

1.1 A construção da personagem no romance

Segundo Antonio Candido, à medida que se lê um romance, vai-se construindo na mente uma série de fatos, acontecimentos dados em um determinado tempo e em um espaço e que são vivenciados por personagens. Quando o leitor pensa nas personagens, é impelido, simultaneamente, a imaginar a vida que levam, os problemas enfrentados, as situações do cotidiano com as quais se deparam e o seu destino. Essa relação entre enredo e personagem é mútua, pois, segundo Antonio Candido, na obra intitulada *A personagem de ficção*, “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem o enredo” (1976, p. 53). Juntos e inseparáveis, enredo e personagem exprimem os intuitos do romance e, aliados às ideias que representam o significado da história, constituem os três elementos centrais em uma obra novelística.

Para Candido, entre os três principais elementos do romance, avulta a personagem, que concentra o encontro afetivo e intelectual do leitor com o ser fictício, por meio de mecanismos de identificação que os aproximam e os unem, de maneira a provocar em quem lê sentimentos motivados pelo sofrimento ou pelas alegrias daquele que vive a história. Com base nas considerações do teórico, é possível afirmar que em geral, o leitor espera sempre o melhor para o destino daquele ser, de quem, a partir de algumas páginas, tornou-se íntimo, revoltando-se com o que for injusto, exigindo punição, extasiando-se diante de acontecimentos felizes e entristecendo-se pelos fatos narrados em desacordo com sua expectativa.

Aos olhos do leitor, tal como afirma Antonio Candido, a personagem representa o que há de mais vivo no romance, fator que o leva ao frequente equívoco de imaginar que ela

pode viver fora do contexto para o qual foi criada. Ora, se o romance é constituído de partes essenciais que somente cumprem sua função estando relacionadas, não é possível que a personagem – sendo parte da obra – possa ter vida própria fora da realidade criada especificamente para situá-la. Conforme Candido, “a personagem é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna” (1976, p. 54), mas apenas adquire pleno significado a partir da estrutura que lhe foi criada, isso torna, portanto, este último elemento, fator determinante para a eficácia de um bom romance.

Segundo o teórico, é interessante observar que a personagem, mesmo consistindo num ser fictício, comunica a impressão da mais pura realidade existencial. Aqui se enquadra o problema da verossimilhança, segundo o qual algo não é, mas poderia ser. Essa aceitação de uma possível verdade por parte de quem lê é o que garante o êxito do romance, pois se baseia na relação existente entre ficção e realidade. A palavra “verdade”, nesse contexto, abrange tanto as afinidades quanto as diferenças entre o ser fictício e o ser real, elementos necessários para a criação da verossimilhança, uma vez que não se concebe nenhum ser igual a outro. Assim, ao ler um romance, o leitor não pode esperar que a personagem se encaixe perfeitamente aos seus próprios princípios, virtudes e defeitos. Isso porque a vida ficcional se diferencia, em muitos pontos, da vida real. Obviamente muito importam as afinidades do leitor com o ser ficcional, mas, conforme Candido, as diferenças apresentadas entre personagem e leitor podem remeter a outra pessoa da qual o destinatário tenha conhecimento, construindo, assim, cada vez mais, a verossimilhança.

Para Antonio Candido, quando um romance é abordado, faz-se a leitura fragmentária das personagens, procedimento que não se dá por incompetência do escritor ou por qualquer outro motivo que possa ser julgado como um defeito na obra, mas sim pelo fato de que, na vida real, um ser também vê o outro de maneira fragmentada, incompleta. É dessa forma insatisfatória que o indivíduo elabora os conceitos sobre os seus próprios semelhantes. A diferença entre a ficcionalidade e a realidade é que, nesta, as situações não podem ser escolhidas, devendo ser apenas aceitas. No romance, em contrapartida, o autor é quem cria e dirige tal situação, fato que gera a necessidade de existirem marcas que identifiquem as personagens, tais como frases, objetos significativos, gestos etc.

Considerando-se as reflexões do teórico, pode-se afirmar que no romance o leitor segue uma linha de coerência criada pelo autor para auxiliar na interpretação da personagem. Fora da ficção, porém, essa linha não existe, de modo que as pessoas buscam entender umas às outras de maneira, às vezes, muito incoerente, mas não menos profunda do que no caso da interpretação ficcional. Ao criar a personagem, o autor oferece todas as pistas necessárias à

sua interpretação, isto é, estabelece uma linha delimitadora da imaginação para que o leitor não devaneie por caminhos para os quais o criador não o conduziu. “Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples que o ser vivo” (CANDIDO, 1976, p. 59).

Nos romances modernos, segundo Candido, existe a intenção de aumentar essa complexidade, fator no qual reside a força das grandes personagens, procurando-se delimitar cada vez menos o ser fictício. Isso decorre da seleção de aspectos, características que o romancista realiza ao criar sua obra. Do mesmo modo, do trabalho de seleção e combinação por ele executado decorrem a complexidade e a variedade, alcançadas com a utilização de poucos traços psíquicos, de atos e de ideias. O romancista tem, ainda, a possibilidade de caracterizar as personagens, combinando com habilidade os elementos, em maior quantidade se comparados aos traços da humanidade arraigados ao seu modo de ser.

Tendo em vista que os seres humanos, na sua totalidade, são complexos na sua psique, o romance encaminhou-se cada vez mais à intensificação da complexidade psicológica também dos seres ficcionais, passando a tratá-los, essencialmente, de dois modos:

1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas tem certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério (CANDIDO, 1976, p. 6).

Constata-se, então, a partir das afirmações de Antonio Candido, que o romance passou de possuidor de um enredo complexo com personagens simples para detentor de enredo simples com personagens complexas, o que constitui a marca do romance moderno.

O teórico destaca que, no século XVIII, as personagens foram divididas em duas famílias, respeitando a sua caracterização: personagens de costumes e personagens de natureza. As primeiras têm traços distintivos e fortemente marcados, os quais, depois de definidos, são fixados para sempre, de modo que, quando a personagem surge na ação, basta evocá-los. Essas personagens são divertidas e menos complexas, podendo, por isso, ser compreendidas com facilidade pelo leitor. Já as personagens de natureza não possuem a regularidade das outras devido ao fato de serem apresentadas também pela sua maneira íntima de ser. Não é possível identificá-las facilmente, sendo necessário mudar a interpretação de acordo com a mudança da caracterização.

Conforme Candido, nos dias atuais as personagens passaram a ser definidas como planas ou esféricas. As primeiras, também chamadas de “tipo” ou “caricatura”, são prontamente reconhecidas quando surgem, pois não possuem profundidade psicológica. Criadas em torno de uma ideia, são lembradas com facilidade pelo leitor. As personagens esféricas, por sua vez, apresentam maior complexidade em relação às anteriores, possuindo profundidade psicológica e sendo capazes de surpreender o leitor de forma convincente. Elas persuadem por serem criadas segundo linhas de ação e de sensibilidade do ser humano, do qual inevitavelmente derivam.

Devido ao fato de se tratar de um ser fictício, portanto, de um ser criado, o teórico afirma que a personagem pode ser examinada de dentro para fora pelo leitor, o que, no entanto, não é possível fazer com as pessoas que o rodeiam. Assim, todas as suas características são conhecidas ao menos para quem a inventou, permitindo uma interpretação mais aproximada daquilo que a personagem realmente é, algo menos provável no que diz respeito aos seres humanos. Segundo Antonio Candido, uma das grandes funções da ficção é exatamente esta: “nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante que temos dos seres” (1976, p. 64).

Diante disso, Candido questiona a possibilidade de um ser fictício ser cópia de um ser vivo caso seja considerada a proximidade existente entre eles e conclui que não se pode copiar inteiramente outro ser. Afinal, não é possível captar todas as características de um ser humano e transplantá-las para um ser criado, pois que desse ponto em diante ele não seria mais criado, já que dispensaria a capacidade artística do autor e implicaria uma tentativa falha de cópia. Sendo impossível conhecer um ser humano em sua totalidade mesmo na convivência diária, torna-se também impossível a simples transmissão desse ser real para o papel. Além disso, se a referida cópia fosse possível, “não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção” (CANDIDO, 1976, p. 65).

Antonio Candido afirma que quando o autor toma um modelo e o transforma em personagem, é mister que lhe sejam acrescentadas características vindas da criatividade, somadas à interpretação que foi possível fazer do ser humano. Dessa forma, o ficcionista adiciona traços psicológicos da personagem à sua interpretação e, em virtude da criação desse plano, o modelo-base perde sua força e a criatura adquire vida própria, tornando-se um ser de ficção capaz de ser entendido pelo criador na sua totalidade. Logo, se em um romance a personagem não parece ser, mas é exatamente igual a um modelo real, então ela é esse modelo e a obra deixa de ser um romance, passando a constituir uma mera biografia.

A criação da personagem, bem como a de todo o romance em si, parte da memória do romancista, tal como afirma Candido, retomando as ideias de Forster (1976, p. 67). Com base naquilo que tem arquivado em sua memória, o autor constrói toda a ambientação do romance, as casas, as ruas, entre outros aspectos. As personagens, por sua vez, são reproduzidas por meio de elementos circunstanciais, mas em toda obra o essencial é sempre uma invenção baseada na criatividade e na imaginação de quem escreve. O teórico questiona-se sobre a maneira como o real é aproveitado nesse processo e como resposta a tal questão ressalta que, a partir do acréscimo ou da supressão de fatores na construção da narrativa, o real pode funcionar como uma linha que atua como base, mas que será modificada ao longo da composição da obra.

Embora as personagens tenham certa ligação com o ser humano, Candido as considera como parte do romancista, uma vez que dele provêm. Essas criaturas refletem, em certa medida, o próprio autor que, por meio da criação, exterioriza uma parte de si que por algum motivo não pode vir à tona. A personagem surge, então, trazendo em seus traços características do seu inventor. Isso é o que nos permite afirmar que toda personagem, assim como todo romance, é baseada na realidade, mesmo que tenha de sofrer modificações para o êxito da criação literária e acabe por ser transformada, de maneira elaborada, ou nem tanto, pelo romancista. Difícil é, portanto, não considerar que ambos, criação e criador, têm uma relação estreita. Por isso, definir se uma personagem é a transposição de um ser real ou se ela é, na sua totalidade, invenção do romancista, consiste numa tarefa árdua, a menos que alguma informação externa ao romance possa auxiliar nesse sentido.

Antonio Candido (1976, p. 70-71) menciona alguns casos em que os romancistas deixaram pistas a partir das quais é possível observar os mecanismos de criação das personagens, nas mais diferentes obras. Segundo o teórico, a partir desses mecanismos, podemos supor como se dá o fenômeno em geral.

O primeiro caso apresentado diz respeito às “personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta – seja interior, seja exterior” (CANDIDO, 1976, p. 71). Em se tratando da experiência interior, tem-se a personagem projetada, na qual a vivência e os sentimentos são incorporados pelo autor. Já na experiência exterior, o autor tenta transpor para a obra pessoas com as quais teve contato. O segundo trata das “personagens transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente – por documentação testemunho –, sobre os quais a imaginação trabalha” (CANDIDO, 1976, p.71). É a ficção histórica, na qual o escritor baseia-se em um modelo anterior e, a partir deste, cria a trama com elementos que reconstrói, usando os artifícios

possíveis, juntando a isso a dose de imaginação e de criatividade que são peculiares aos grandes romancistas.

No terceiro caso, o teórico traça considerações acerca das “personagens construídas a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo, ou ponto de partida” (CANDIDO, 1976, p. 71). É inevitável a transformação que o modelo real sofre ao tornar-se personagem, uma vez que, como já se sabe, é impossível transpor fielmente o real para a ficção. Isso não impede, no entanto, o reconhecimento do modelo que baseia a personagem.

O quarto caso evidencia as “personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização” (CANDIDO, 1976, p. 72). Nesse caso, o modelo serve somente como ponto de partida para a criação da personagem, pois sua caracterização a afasta do modelo baseador, já que é explorada por meio da fantasia e da imaginação. Isso faz com que os traços do modelo e da personagem sejam, por vezes, inassimiláveis.

Candido aborda no quinto caso as “personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo, ao qual vem juntar-se outros modelos secundários, tudo refeito e construído pela imaginação” (1976, p. 72). Nesse caso, a personagem baseia-se em um único modelo, mas, ao longo de sua caracterização, recebe elementos vindos de outros, encaixe feito graças à capacidade criativa e imaginária do romancista.

No sexto caso estão as “personagens elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de uns sobre os outros” (CANDIDO, 1976, p. 72). Essa combinação feita a partir de vários modelos resulta numa personagem totalmente nova, no que diz respeito à personalidade, pois possui gestos de um modelo, traços de outro, atitudes de um terceiro e assim sucessivamente. Isso a torna diferente de cada um deles em algum aspecto, criando-se, assim, o novo ser.

No sétimo e último caso apresentado, Antonio Candido fala da existência de personagens que, apesar de basearem-se na realidade, escondem os traços originários de tal maneira, quando transformadas em ficção, que deixam de ter um “modelo consciente ou os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio autor” (1976, p. 73).

Conforme Candido, em todos esses casos, o que sempre se destaca é o poder criador do romancista que, mesmo partindo de um modelo real, utiliza-se da imaginação, da observação e da memória para criar um novo ser. A dosagem desses elementos não é possível de ser precisada nem mesmo pelo próprio autor, pois se confunde durante o processo de criação.

Assim, pode-se afirmar, considerando-se as ideias do teórico, que a natureza da personagem depende da concepção e da intencionalidade do romancista e não somente, nem principalmente, da relação com a vida real ou com os modelos a partir dos quais o autor se baseia para criá-la. Segundo Antonio Candido (1976, p. 75), a personagem depende, antes de qualquer coisa, da função que exerce na estruturação do romance, o que leva à conclusão de que se trata mais de um problema de organização interna do que de equivalência ou comparabilidade com a realidade exterior.

Com base em tal conclusão e nas afirmações feitas por Candido, pode-se entender que, em se tratando de verossimilhança e estrutura da criação, o segundo fator é o mais importante, pois a possibilidade de aceitar ou não o fato de uma situação ou personagem ser real somente se dará se a obra for organizada de maneira coerente se os elementos da construção estiverem arranjados de maneira adequada. Logo, de nada servirá a realidade se o escritor não possuir imaginação e criatividade suficientes para transformá-la, convincentemente, em ficção.

Já que é impossível, como enfatiza Antonio Candido, descrever a totalidade de uma existência, a personagem deve ser convencionalizada, o que está vinculado à seleção que o autor faz de traços, de gestos, da personalidade e do entrosamento, bem como da distribuição dessas características que fazem do ser fictício uma criação verossímil ou não, dependendo da combinação eficaz dos elementos de criação.

Julgar alguma situação narrada como inverossímil, ou seja, como impossível de acontecer, significa considerá-la incoerente, pois na vida tudo é praticamente possível. Já em um romance, a estrutura delimita o possível e o impossível, faz com que a vida das personagens seja menos ampla devido à organização estrutural escolhida pelo escritor. Dessa forma, tal como afirma Candido, o que torna *inverossímil* a situação narrada é, na verdade, a incoerência entre o que é narrado e o critério utilizado para a organização interna da obra. Isso mostra que mesmo algo julgado totalmente impossível pode adquirir aceitabilidade, desde que a estrutura organizada comporte a narração de tal acontecimento e desde que este se encaixe na lógica do romance.

A partir das reflexões do teórico, constata-se que, mais do que a realidade externa, é necessário na composição do romance o poder de criação do escritor no momento de construção da obra para resgatar os elementos e organizá-los de maneira aceitável diante dos olhos do leitor, que precisa ser envolvido desde o início da leitura. É difícil, portanto, definir a personagem, já que as coisas impossíveis podem ter efeito verossímil tanto quanto – ou até mais que – o material observado ou testemunhado. Esse ser criado por meio das palavras é,

basicamente, uma composição verbal que sugere certo tipo de realidade e que está sujeito à composição das expressões e, obviamente, à restrição que estas lhe impõem, mas que se minimiza pela criação coerente que permite ao leitor ir além, dentro de uma estrutura delimitada pelos recursos de organização interna. Conforme Candido, a noção de realidade pode ser mais fortemente empreendida por meio da utilização de pormenores ao longo da narração. Essa é uma estratégia de convencimento baseada na aproximação da realidade observada, com o intuito de tornar a obra verossímil em sua totalidade.

Considerando que a construção absoluta da verossimilhança depende da coerência em cada situação fragmentária, ao lado da unificação desses fragmentos pelo contexto, Antonio Candido afirma que o texto torna-se um tecido, de modo que cada fio precisa estar corretamente entrelaçado ao outro para que se possa ter a obra completa. A organização dos “fios” da narrativa é o que torna, portanto, as personagens aceitáveis, compreensíveis e atuantes, mais até do que os próprios seres vivos, podendo ser tão significativas a ponto de tornarem-se inesquecíveis à memória de um leitor, graças ao dom da criação e da organização estrutural que o escritor possui.

1.2 Relações, funções e apresentação da personagem romanesca

Para os teóricos Roland Bourneuf e Réal Ouellet, a personagem de romance, assim como a de cinema ou de teatro, não pode ser dissociada do universo fictício para o qual foi criada e ao qual pertence. Não deve ser vista de forma isolada, mas como parte integrante de um todo com o qual estabelece relações fundamentais ao logo do desenvolvimento do enredo. De acordo com o círculo de relações criado e do estreitamento dessas, “as personagens de romance agem umas sobre as outras e revelam-se umas às outras” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 200).

Bourneuf e Ouellet, em *O universo do romance*, situam a personagem através da rede de relações que contribuem para sua existência, mostrando o romance como um tecido no qual se entrelaçam de maneira mais ou menos firme seus elementos, de acordo com o poder de criação do escritor. Os teóricos abordam a questão das personagens através da ênfase nas relações que elas estabelecem entre si e com os lugares e os objetos de um romance.

Conforme Bourneuf e Ouellet, um indivíduo quando inserido em um grupo projeta-se de forma a desencadear diferentes reações e passa a ser olhado de diferentes formas pelos

componentes do grupo. Do mesmo modo, a personagem romanesca, ao levar as outras personagens a mostrarem uma parte de si mesmas até então desconhecida pode, mediante essa relação, descobrir um aspecto do seu próprio ser.

Segundo os teóricos, apesar de possuírem extrema relevância, as relações da personagem no romance não se limitam apenas a outras personagens, mas estendem-se a lugares e objetos tão importantes que sua ausência descaracterizaria em grande parte o enredo como um todo. Em certas obras romanescas, as relações da personagem com o objeto e o espaço são tão profundas que podem tornar-se um elemento indissociável e a natureza passa a iluminar a vida inconsciente do ser fictício.

Quanto às funções que podem ser atribuídas às personagens, Bourneuf e Ouellet afirmam que:

A personagem de romance, a título idêntico ao da personagem no teatro, pode desempenhar diversas funções no universo fictício criado pelo romancista. Pode ser, sucessivamente ou em simultâneo, elemento decorativo, agente da ação, porta-voz do seu criador, ser humano fictício com a sua forma de existir, de sentir, de ver os outros e o mundo (1976, p. 211).

Tal como asseguram os teóricos, há poucos romances em que as personagens que atuam como elementos decorativos não estão presentes. São inúteis à ação ou não possuem qualquer significação particular, mas nem por isso deixam de desempenhar um importante papel em uma obra onde os seres e as coisas por muitas vezes parecem tomar lugar num quadro.

De acordo com as considerações de Bourneuf e Ouellet, a ação num romance é como um jogo de forças opostas ou convergentes. Cada instante da ação constitui uma situação de conflito, permitindo às personagens terem várias relações entre si, perseguirem umas as outras, formarem alianças, confrontarem-se com os outros personagens e consigo mesmas dependendo do que a situação de conflito desencadeie em seu inconsciente.

Bourneuf e Ouellet retomam as ideias de Souriau, evidenciando seis funções que são passíveis de combinação em uma situação dramática. A primeira delas apresenta o protagonista como condutor do jogo, necessário em todo conflito. Trata-se daquele que dá o primeiro impulso à ação, constituindo-se, segundo Souriau, como a “força temática” do enredo (apud BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 214). As ações do protagonista podem nascer de um desejo, de uma necessidade ou de um temor. Um desejo amoroso com todos os

componentes desse sentimento (ciúme, inveja, admiração, saudade), a necessidade de afirmação de algo ou de si mesmo, o temor da morte, da solidão.

A segunda função diz respeito ao antagonista. Para que se instale o conflito é necessária uma força antagônica à força temática. Os teóricos afirmam que a ação se formará a partir de um obstáculo que procure impedir que a força temática se desdobre ao longo do romance. Essa força opositora pode ser representada por outros personagens, por sentimentos, por situações em que o protagonista se envolve ao longo da narrativa, ficando a critério do romancista a partir dos elementos que possui representá-la no enredo.

O objeto é visto por Bourneuf e Ouellet como a terceira função que pode ser desejada ou temida pelo protagonista. É a representação do fim almejado ou o objeto do temor. Na obra *Madame Bovary*, tomada como exemplo pelos teóricos, esse objeto para Emma será o alhures, algo que de alguma maneira mude sua vida e a tire em definitivo do tédio profundo em que se encontra e do qual não vê perspectiva de saída.

O destinador atua como a quarta função e é uma “espécie de árbitro dirigindo a ação e fazendo pender a balança dum lado para outro no final da narrativa” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 216). Uma situação de conflito pode ser criada, alimentada e definida pela ação de um destinador, que é a personagem que apresenta condições de influenciar sobre a destinação do objeto. Sua ação pode adquirir maior ou menor importância consoante sua interferência nos momentos da ação em curso. Já o destinatário, apresentado pelos teóricos como a quinta função, não é necessariamente o protagonista. É aquele que se beneficia da ação e eventualmente obtém o objeto desejado ou temido.

Finalmente, a sexta e última função considerada é o adjuvante, aquele de quem outrem se serve para atingir seus fins. As quatro primeiras forças descritas; protagonista, antagonista, objeto e destinador são, tal como afirmam Bourneuf e Ouellet, suscetíveis de receber impulsos de uma quinta, o adjuvante.

Para Bourneuf e Ouellet, essas seis funções descritas não estão sempre representadas por personagens, podem vir tanto – ou mais – da natureza, das coisas, da própria vida, quanto das outras personagens no enredo. Um vasto número de combinações possíveis permitirá ao romancista a criação de inúmeras situações das quais derivam a ação, pois esta consiste na passagem de uma situação a outra pelo impulso dramático. Este é o elemento que impulsiona, motiva e faz com que a ação progrida, lhe assegurando a duração. É o motor que modifica as relações, fazendo com que se crie uma nova situação a partir de um problema dramático novo.

Conforme as reflexões de Roland Bourneuf e Réal Ouellet, é possível apresentar a personagem do romance de quatro maneiras diferentes: “por ela própria, por uma outra

personagem, por um narrador heterodiegético e por ela própria, pelas outras personagens e narrador simultaneamente” (1976, p. 243).

A primeira possibilidade de apresentação já levanta em seu início o problema do autoconhecimento. Isso porque, tal como afirmam Bourneuf e Ouellet, é extremamente difícil encontrar um método eficiente de analisar a si mesmo quando se tem consciência da complexidade dessa tarefa. Tal análise se revela bastante árdua pelo fato de o homem estar preso nos limites da subjetividade, não conseguindo sair desse universo para exprimir julgamentos de valor sobre ele mesmo. É necessária uma espécie de desdobramento para analisar, com o máximo de objetividade possível, situações e relações em que se está inserido.

Considerando-se o que afirmam os teóricos, pode-se deduzir que, mesmo sendo possível ter essa espécie de distanciamento de si próprio, o homem não consegue lançar sobre si o mesmo olhar frio que lança para os outros e, ainda que o fizesse, o simples olhar já deforma e aumenta. Perde-se o todo da figura e o traço que parece ser dominante pode ser só mais um que se faz dominar. Além disso, é impossível ter total controle de análise sobre um ser que está constantemente em mutação, já que muitas vezes essa capacidade de metamorfosear-se escapa à percepção. Por vezes o próprio vocabulário torna-se insuficiente, pois palavras como amor, ódio e ciúme são, sem dúvida, repletas de significação, mas não podem traduzir a complexidade da vida afetiva e inconsciente de forma suficientemente clara.

Conforme Bourneuf e Ouellet, no romance a expressão de si mesmo pode tomar diferentes formas, indo do diário íntimo ao monólogo interior. O diário, como prevê sua nomenclatura é, em princípio, redigido dia a dia com a pretensão de traduzir a vida interior à medida que ela se desenrola: “A forma do Diário diminui consideravelmente o desajuste entre o escrito e o vivido, procura traduzir as incertezas e a evolução de uma consciência imersa no cotidiano” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 247).

Já o romance epistolar a uma voz, segundo os teóricos, diminui ainda mais esse desajuste entre o escrito e o vivido visto que, em princípio, o redator escreve a sua vida no exato momento em que a vive. Diferente do diário íntimo, o redator da carta quer atingir um destinatário, quer que ela seja lida por alguém e que essa leitura venha a sensibilizá-lo, comovê-lo. Dessa forma, se o autor da carta não consegue ser suficientemente transparente na exposição da sua maneira de ser interior, já não é apenas por impotência ou falta de lucidez, mas pelo medo de tudo descobrir diante do outro e pela preocupação de sensibilizá-lo.

Roland Bourneuf e Réal Ouellet afirmam que, assim como as cartas, as memórias dirigem-se a um leitor, mas esse leitor não está implicado na ação. Não obstante, frequentemente o diário imita as cartas e as cartas podem, com facilidade, transformar-se em

diários íntimos, pois contar uma vida passada é também contar-se hoje sob o pretexto de fazer reviver um homem que já não existe.

Considerando-se as afirmações feitas pelos teóricos, conclui-se que nos casos apresentados os acontecimentos são deformados, deturpados ou ainda recriados por uma consciência imersa no presente. O mesmo acontecimento contado pelo personagem em diferentes momentos da vida deixa de ser reconhecido, uma vez que o ponto de referência move-se continuamente e a visão do passado é continuamente modificada.

O monólogo interior vai mais longe na expressão do ser e da forma pela qual o real aparece a uma consciência. Trata-se do recurso utilizado pelo romancista para, através da própria personagem, exprimir os pensamentos e sentimentos mais íntimos, mais próximos do inconsciente, sem serem submetidos a organizações lógicas, estando tanto quanto possível no seu estado nascente. Conforme Bourneuf e Ouellet, isso é feito em frases diretas, com o mínimo de sintaxe, dando a impressão de que aquilo que está sendo narrado acaba de ocorrer. Por vezes esse recurso é tão bem utilizado que se pergunta por que outro meio diverso do monólogo o romancista poderia atingir tal densidade dramática.

O romancista pode preferir apresentar uma personagem por meio de outra, o que possibilita um complemento ou uma solução aos problemas e dificuldades do autorretrato, segundo afirmam Bourneuf e Ouellet. Afinal, o testemunho de outrem já não estará totalmente contaminado pela sua própria interioridade. Por outro lado, esse modo de apresentação tem também suas dificuldades e obstáculos, os quais se concentram, principalmente, no fato de se ter sempre sobre o outro uma visão distorcida e fragmentária. Assim, fica difícil para os teóricos afirmar o que pode ser mais deturpador, se a visão de si próprio ou a emitida por outrem, uma vez que é impossível contemplar e compreender um ser em sua totalidade.

Sobre esse modo de apresentação da personagem, Bourneuf e Ouellet afirmam que:

Não é nem no solilóquio, nem no olhar fascinado que as personagens nos comunicam o máximo sobre as outras, mas nas relações que estabelecerão com elas, nos seus gestos como nas suas palavras. Pela sua maneira de ser e de agir face ao outro, cada figura romanesca informa-nos tanto sobre esse outro como sobre ela. Todo o comportamento é uma resposta dada à imagem projectada por outrem (1976, p. 261).

Apesar disso, segundo Bourneuf e Ouellet, é sobretudo no diálogo que se pode ter um maior conhecimento da personagem. Não um conhecimento direto, uma vez que, assim

como o gesto, a palavra também é uma resposta ao estímulo de outrem, mas através de um diálogo eficaz se pode avivar, diminuir ou revelar situações e sentimentos mais ou menos latentes entre as personagens. Essa forma de contato permite aos seres fictícios revelarem-se ou fazerem-se adivinhar de uma forma que nenhuma outra técnica romanesca daria conta.

Obviamente que o acanhamento e o pudor impedem de se dizer o que poderia ser expresso de outra forma, como em uma carta, exemplo tomado pelos teóricos. No entanto, a troca de palavras, pelo seu caráter espontâneo, permite que brotem ideias e sentimentos modificadores da paisagem interior, os quais podem revelar de maneira significativa a personalidade da personagem, caracterizando-a ou ainda provocando sua evolução intelectual e moral.

Conforme Bourneuf e Ouellet, uma diferença importante entre a carta e o diálogo é que a primeira constitui-se em uma comunicação lenta entre dois ausentes que tem todo o tempo do mundo para réplica. Podem responder ao que foi escrito imediatamente, bem como refletir e planejar maneiras para melhor expressar o que querem e alcançar o efeito desejado. Já o diálogo, por sua vez, exige respostas imediatas dos interlocutores que são arrastados para o terreno desconhecido dos efeitos causados pelas palavras ditas no calor da emoção e se veem apanhados na armadilha da troca de palavras.

Segundo os autores, quando é apresentada por um narrador heterodiegético, a personagem não é posta em cena por ela mesma, mas pelas suas aventuras, exigindo do romancista relatar certo número de eventos a fim de se conseguir uma generalização. Essa forma de apresentação tornou-se extremamente eficaz na literatura romanesca para dramatizar o conflito entre o indivíduo e a sociedade. Dos gestos e das palavras narradas em terceira pessoa é que o leitor conhecerá as personagens e suas características a partir do alcance possível de um narrador que é exterior ao que narra.

Por fim, referente à apresentação mista, comum a grande maioria das obras romanescas, como afirmam Bourneuf e Ouellet, as personagens são apresentadas tanto pelo exterior quanto pelo interior da própria narração. O narrador pode deixar de lado a sua onisciência e adotar a mira de uma personagem para apresentar outra, e a personagem pode, por sua vez, tanto transformar-se em foco aberto sobre as outras como sobre si mesma. Cabe ressaltar, considerando-se as afirmações dos teóricos, que servir-se da perspectiva de uma personagem não impede o autor de intervir diretamente quando julgar necessário.

Bourneuf e Ouellet advertem que não se deve privilegiar esse modo de apresentação em detrimento daquele, já que tudo depende do escritor e do fim que este visa para sua obra:

“O que conta, não é o método, mas a sua eficácia, a sua capacidade de tornar coerente um universo fictício e convincente a visão do mundo de um escritor” (1976, p. 276).

Com isso, a partir do que afirmam Roland Bourneuf e Réal Ouellet, conclui-se que mais do que o progresso obtido de uma época a outra no campo da caracterização das personagens, é importante valorizar a evolução de modos diferentes para atingir fins diferentes. Há espaço para toda essa diversidade, basta que o escritor utilize com eficiência o recurso que lhe parece ser o melhor para determinado fim, criando, assim, obras fortes e significativas. Não deve, pois, manter-se condicionado a uma única forma de narrar, julgando as demais ineficazes.

2 NOITE: A PROCURA DA IDENTIDADE

A publicação de *O tempo e o vento* deu-se de forma parcelada – *O continente*, *O arquipélago* e *O retrato* foram publicados respectivamente em 1949, 1951 e 1961 – e é em meio à atmosfera épica e o sentido heroico dessa trilogia que surge a novela *Noite* de Erico Verissimo. O público e a crítica estavam inteiramente voltados para a narrativa de *O continente*, que propunha personagens de força mítica como Ana Terra, Bibiana, Rodrigo Cambará, entre outros. Por outro lado, acesa estava a expectativa sobre o destino que o autor daria aos volumes subsequentes e, nesse ínterim, em 1954, irrompe uma obra que surpreende o leitor e que o obriga a um deslocamento do cenário de lutas ao qual estava habituado, desorientando-o por lançá-lo em um enredo angustiante, e aniquilador.

2.1 O olhar da crítica sobre a obra

Noite tem sua narrativa centrada em apenas uma personagem e a ação em toda sua duração está relacionada a ela. Essa personagem não possui nome, face ou destino, é apenas “o Desconhecido”, para o mundo e, possivelmente, para si mesmo. Flávio Loureiro Chaves afirma, em seu ensaio introdutório sobre a obra, que, ao contrário do clima solar de *O continente*, “logo às primeiras páginas de *Noite* o escritor propõe o clima opressivo de um cenário estreito e constrangedor, restaurando-nos na medida do nosso mundo presente” (1982, p. XVIII). Por todas as características que fazem de *Noite* uma obra diferente das demais até então publicadas por Verissimo, o livro não foi compreendido pela maioria dos leitores, inclusive pelos admiradores do escritor e, por tratar-se de uma novela de grande complexidade, a crítica calou-se diante das dificuldades.

Chaves assegura que *Noite* vem a ser o livro que faltava para terminar o “ciclo de Porto Alegre”. Uma obra vinculada à minuciosa investigação da vida urbana e da mentalidade burguesa que, tal como afirma o teórico, é diferente de outros livros do autor como *Caminhos Cruzados*, *Um lugar ao sol*, *Olhai os lírios do campo* e *Saga*. Nessas novelas, os conflitos ainda podem ser resolvidos a partir de certas “soluções ilusórias”, já *Noite*, como bem define Chaves, traz uma personagem no “limiar do deserto” (1982, p. XV). A partir do que afirma Chaves, compreende-se que o Desconhecido percorre um caminho sem sentido algum, imerso

em um mundo também sem sentido a partir de uma caminhada noturna que parece ser infundável tamanha a proporção da angústia transmitida ao leitor. Não há qualquer significação na vida pessoal da personagem engajada na engrenagem de uma sociedade castradora e infinitamente mais poderosa do que seus habitantes.

Sobre a jornada percorrida pelo protagonista, Flávio Loureiro Chaves diz que:

Tanto mais radical e intransponível torna-se o conflito porque está eliminada a derradeira possibilidade de ação – a capacidade de identificar e nomear o universo circundante. A trajetória do protagonista de *Noite* envolve situações anormais e alucinatórias porque o seu ponto de partida reside justamente na dúvida sobre a “normalidade” da vida rotineira, percorrida dia a dia no trabalho, na vida familiar, na rua, na cidade, enfim. Essa indagação determina uma espécie de corte transversal no cotidiano, abrindo as portas para a condição problemática duma existência onde os seres e os objetos não têm um nome, uma qualidade intrínseca, mas vivem o anonimato das multidões (1982, p. XV, grifo do autor).

Considerando-se a leitura de *Noite* e as reflexões de Chaves, pode-se deduzir que para o Desconhecido há uma busca incessante pela sua própria identidade a fim de se compreender para, só então, compreender o mundo no qual está inserido, pois sem a consciência de si mesmo não é possível assumir a consciência do mundo que o rodeia. Para Chaves (1982, p. XVI), o verdadeiro tema da obra é a luta do homem para ultrapassar o anonimato em um mundo anônimo à procura da identidade. Durante a longa jornada noite adentro, o indivíduo, mesmo estando rodeado de pessoas, foi isolado na sua situação de grande solitário e o tema abordado pelo autor leva a considerar relações entre o “eu” e a sociedade.

Chaves observa que, mesmo ao final da narrativa, algumas questões permanecem em aberto. Não é possível precisar se o Desconhecido apreendeu a língua da cidade onde nasceu e que lhe parece estrangeira. Não é permitido ao leitor afirmar se a personagem alcançou a saída dos labirintos e becos escusos pelos quais é arrastada durante a angustiada noite que aparenta ser interminável. Não se sabe se, ao final da escuridão, o protagonista restabeleceu sua identidade e passou a reconhecer-se diante de si mesmo; ou, ainda, se a “noite” é a sensação de estranhamento que é suspensa ao nascer do dia, mas torna-se uma ameaça constante capaz de ressurgir com o entardecer.

Ao refletir sobre as considerações de Chaves, percebe-se que todas as interrogações que insistem em manterem-se vivas mesmo com o final da narrativa conduzem a um vasto

campo de hipóteses de interpretação que somente ao leitor pertence. A impossibilidade de se construir certezas ao longo da história, aliada à inexistência de um ponto final à narrativa, lançam o leitor em uma jornada intrigante e instigante pelos obscuros caminhos de *Noite*, além de demonstrarem a vitalidade desse texto considerado singular na obra do escritor.

Menos conhecida, mas não menos importante que as demais obras do escritor, *Noite* veio a receber um olhar cuidadoso por parte da crítica literária nas últimas décadas do século XX. Em comemoração aos quarenta anos do lançamento do romance, e a partir de um seminário que reuniu vários estudiosos de Erico Verissimo, o Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS dedicou à obra um número dos *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Nele estão apresentados ensaios de diversos pesquisadores que procederam à análise e à interpretação de *Noite*, considerando os elementos do universo ficcional vistos de ângulos inovadores.

Segundo a análise de Regina Zilberman (1995), presente na referida publicação, *Noite* apresenta ação contínua, já que a narrativa não se divide em capítulos, mas se reparte em cenas, separadas pelo espaçamento gráfico em branco e pelo emprego de letras maiúsculas nos parágrafos que abrem cada um desses trechos. As cenas são compostas de pelo menos um acontecimento e, dada a afinidade temática que permeia os episódios, pode-se reuni-los em três macrossequências.

As três macrossequências da narrativa possuem marcas diferentes de composição, tal como afirma Zilberman. Na primeira, predomina o estilo realista. Na segunda, há o emprego da literatura fantástica, enquanto que, na terceira, o autor funde realismo e sobrenatural, recorrendo ao Surrealismo a partir da técnica do sonho.

Conforme a ensaísta, as principais indicações da trama estão na primeira sequência: são anunciadas a crise conjugal do protagonista, ao insultar a estátua de uma mulher nua, e sua fixação pela mãe. Esses sinais só se explicitam na última parte da narrativa, mas, para Zilberman, aparecem num texto realista. Tudo é reconhecível, aceitável e verossímil, os eventos possuem coerência, já que são apresentados ao leitor pela ótica da personagem que, na oportunidade, é afetada por uma crise de memória.

A segunda sequência mencionada pela pesquisadora traz à tona o “pesadelo” do protagonista. O homem é acompanhado por dois espíritos do mal nas figuras do corcunda e do mestre. São eles que o acusam de um crime e o levam à perdição, fazendo-o frequentar lugares como um prostíbulo de luxo, um cabaré, uma casa onde acontece um velório e um Pronto Socorro. Todavia, ainda que à distância, o Desconhecido é acompanhado e, portanto, protegido pelo homem da gaitinha. A partir da análise de Zilberman, pode-se afirmar que a

narrativa permite ser olhada sob um prisma realista, bem como aceita o enquadramento na literatura fantástica. Isso ocorre porque a questão principal é deixada de forma ambígua pelo autor. Não é possível precisar se o Desconhecido está realmente vivendo aqueles acontecimentos ou se tudo não passa de um sonho.

Para Zilberman, na terceira sequência, são esclarecidas as causas do comportamento do rapaz a partir da retomada do realismo anterior, mas mantendo-se o componente mágico vinculado ao homem da gaitinha. A ensaísta assegura que, no final do romance, desfaz-se a oscilação do trecho anterior e as figuras assumem conotação simbólica, podendo ser percebidas como projeções da subjetividade da personagem, do ego dividido entre o bem e o mal. Os eventos passam a se explicar pelo interior do protagonista, expostos sem controle como propõe o Surrealismo.

A ensaísta afirma, ainda, sobre as macrossequências, que:

A composição diferenciada das macrossequências, somadas as características comuns dos episódios de que cada uma delas compõe, assegura a identidade das partes. Este fator, contudo, não prejudica a unidade do todo, pois as sequências se articulam e se combinam graças à presença, em todas elas, da mesma personagem e da uniformidade do foco narrativo, em terceira pessoa, mas atado à visão e às percepções do protagonista (ZILBERMAN, 1995, p. 11).

Maria Eunice Moreira (1992) também tece considerações sobre *Noite*, afirmando tratar-se de uma obra singular na produção de Verissimo. Para Moreira, isso ocorre não apenas pela redução no número de personagens se comparada ao restante da produção do escritor, como também pela indefinição do protagonista, que não possui nome ou história pessoal. Além disso, figuras grotescas e excêntricas trazem ao texto elementos bizarros evidenciadores da diferença existente entre essa novela e a primeira fase da obra do autor. Outro fator que enfatiza essa distinção é a descrição dos ambientes. Se nos demais romances o leitor encontrava as personagens definidas em ambientes solares, coloridos, em *Noite* o protagonista anda sem rumo em meio à penumbra por ambientes sombrios.

Apesar da evidência de elementos responsáveis por definir *Noite* como uma obra diferente, outros aspectos apontam para a manutenção de escolhas já feitas pelo autor. Um desses aspectos, tal como afirma Moreira, é a opção de Verissimo pelo mundo urbano. Entende-se, a partir das referências feitas a parques, avenidas movimentadas, ambientes de atmosfera viciada e sufocante, que a novela se passa em uma cidade de porte médio. Segundo

a análise da ensaísta, a narrativa mostra o lado obscuro da sociedade, que, durante o dia, apresenta valores opostos aos que afloram durante a noite e é na experiência vivida nos espaços sórdidos, no contato com figuras grotescas que o Desconhecido consegue relativizar fatos e valores morais para recuperar sua identidade.

Com relação à escolha da noite para o desenrolar do romance, Maria Eunice Moreira afirma que:

[...] a noite não se caracteriza pela ausência ou diminuição de luz, porque nela tudo permanece oculto e apagado. Ao contrário, a noite equilibra-se com o dia, ampliando a extensão da claridade para a duração de vinte e quatro horas. Portanto, a noite deve ser entendida como o oposto do dia apenas no jogo claro/escuro, mas na verdade ela é seu oposto complementar. [...]. Embora o sombrio predomine na novela como recurso verossímil ao tempo da narrativa, a luz infiltra-se em sua composição e tornam-se frequentes as referências a sua presença [...] como a sugerir que a luminosidade, dentro da escuridão, serve como um facho para destacar a parte oculta, não visível (1992, p.94).

Com base nas reflexões apresentadas por Moreira, é possível assegurar que *Noite* apresenta a duplicidade de que é composto o ser humano e a vida, não sendo suficiente olhá-los por apenas um dos ângulos para compreendê-los. Não é possível contemplar o outro ou a si mesmo em sua totalidade, sempre havendo uma face oculta em cada ser. Portanto é mister desvelar o outro lado que nada tem de sombrio, mas que está encoberto por motivos que compõem uma “noite” individual a cada ser.

Em sua análise da obra, Maria da Glória Bordini (1995) afirma que *Noite* não permite ser interpretada pelo viés da economia, mesmo traçando uma fronteira entre o Desconhecido e as demais personagens. Aquele é um homem rico, de posses, enquanto estes são seres marginalizados, diminuídos, criminosos. Durante a obra, no entanto, ocorre uma inversão na divisão de classe: o poderoso homem rico perde sua força, tornando-se frágil e desprotegido nas mãos dos marginais da sociedade, que assumem o poder na longa trajetória do protagonista por ambientes que o deixam, no mínimo, pouco a vontade.

Para Bordini, mesmo que não se possa definir a cidade da novela como uma localidade de grande porte, já que ao longo da narrativa são feitas menções que a determinam de porte médio, ela se apresenta ao Desconhecido como um animal tentacular. Animal possuidor de tal força que prende o protagonista, arrastando-o e conduzindo-o com tamanha potência que ele, mesmo que lute, não consegue libertar-se; não consegue desvencilhar-se dos

tentáculos que o asfixiam e o lançam a uma jornada sem destino certo, em busca de encontrar a si mesmo. Durante a noite, a própria materialidade da cidade se torna hostil e a intensificação das impressões sensoriais, tal como afirma Bordini, corresponde à crescente sensação de isolamento do herói e à sua identificação com a cidade.

A ensaísta afirma que o deslocamento da personagem pela cidade assume dois itinerários contrários, mas que, de certa forma, são idênticos: “do centro, à noite, irá à zona dos cabarés e do meretrício e, daí, regressará quase pelo mesmo caminho ao centro, já à luz do dia, atravessando, entretanto, duas cidades distintas: a crescentemente pervertida e desesperadora e a gradualmente cotidiana e alentadora” (1995, p. 34). Contudo, nessa segunda fase da história, o inferno antes vivido minuto a minuto na exterioridade, passa a ser introjetado. Nem mesmo todo o sofrimento vivido pela personagem durante sua trajetória noturna foi capaz de humanizá-la. Segundo Bordini, o Desconhecido “continua reagindo como o típico burguês virtuoso, condescendente com os menos favorecidos, mas incapaz de vê-los como seus semelhantes” (1995, p. 38).

Apesar da importância exercida pela cidade sobre o protagonista enfatizada por Bordini, Claudio Cruz afirma ser alheio ao ambiente urbano o drama vivido pelo Desconhecido. Dessa forma, segundo o crítico, a origem de *Noite* é externa à cidade, uma vez que o conflito desencadeador de toda a trama poderia ter sido vivenciado em outro ambiente. Para Cruz, o grande motor da trama é o

[...] conflito entre a necessidade de se afirmar como homem, de assumir a sua identidade masculina e, ao mesmo tempo, o medo de uma extrapolação desta identidade masculina, o medo da violência contra as mulheres, contra a própria mãe em primeiro lugar (1995, p. 55).

O núcleo da narrativa, conforme Cruz, está centrado na falta de uma mulher, configurando o texto a partir de uma carência definitiva, objetivamente indicada no início da novela. Compreender a questão da culpa é essencial, portanto, para entender o romance no conjunto da obra de Erico, especialmente a culpa com relação às mulheres, fortemente destacada em *Noite*.

Ainda que não seja possível avaliar o papel efetivamente desempenhado por esse texto na obra do autor, pode-se afirmar, a partir das ideias de Cruz, que a obra causadora de tanto estranhamento aos olhos de todos, quando lançada, talvez, se vista hoje com o

distanciamento permitido pelo passar do tempo, tenha minimizado o espanto causado pela sua construção.

Com relação à recepção que a novela de Verissimo teve no Brasil, Márcia Helena Saldanha Barbosa afirma que os produtores e críticos brasileiros em geral pouco fizeram pela sua aceitabilidade. É o que assegura sobre o lançamento de *Noite* ao considerar que “os intermediários deixam de apontar perspectivas de interpretação para a novela” (1995, p. 62). Passaram a ignorá-la ou apresentá-la como um texto obscuro que o leitor seria incapaz de compreender. A forma como o texto é apresentado só faz distanciá-lo do seu destinatário, direcionando, segundo Barbosa, para a necessidade de esclarecimentos acerca da narrativa ao invés de apontar caminhos para a sua interpretação.

Barbosa afirma, em seu ensaio, que nos Estados Unidos a crítica literária teve outra postura frente ao surgimento de *Noite*. Segundo a ensaísta, foram feitas referências aos méritos da obra, além de terem sido indicadas algumas possibilidades de leitura que mostram caminhos possíveis ao leitor. A crítica investiu na divulgação do “suspense”, componente fortemente presente ao longo da narrativa, e apostou na atração que este exerce sobre o público leitor, “salientando os pontos que aproximam a narrativa de uma história de horror” (1995, p. 63). Apesar do destaque dado pelos editores, a apresentação feita não condiciona o leitor a um determinado tipo de interpretação, deixando-o livre para descobrir outros diferentes modos de compreendê-la. Barbosa faz referência, ainda, a resenhas americanas nas quais a novela é vista como “poderosa, envolvente e talentosa” (1995, p. 64), evidenciando o fato de todos os críticos dos Estados Unidos, diferentemente dos brasileiros, aplaudirem e reconhecerem a importância da obra.

Essa diferença de posicionamento entre a crítica brasileira e a norte-americana faz com que esta, ainda que firme seus elogios em informações genéricas sem base em um estudo de maior profundidade, informe ao leitor que os conhecimentos que possui são válidos para auxiliá-lo na compreensão da obra. Tal postura, aliada ao “suspense”, fator fortemente enfatizado pela crítica norte-americana, pode atrair o leitor, como afirma Barbosa, para o consumo e leitura do romance.

A respeito da diferença com que *Noite* foi recebida nos dois países, pode-se afirmar, com base nas ideias da ensaísta que, no Brasil, a elaboração das abas do livro não prepara nem influencia positivamente a crítica e o público frente ao romance, impedindo a elaboração de um ambiente favorável à recepção de *Noite*. No texto de apresentação é transmitida a impressão de que as lacunas presentes ao longo da narrativa são deficiências ou problemas de composição e, com isso, a novela não é capaz de satisfazer o destinatário. Já nos Estados

Unidos, editores e críticos agem de forma diferente ao acolherem a obra, mostrando suas qualidades, mesmo sem apresentarem considerações suficientemente precisas. Ambos exploram o suspense – elemento fortemente presente no livro –, componente diretamente ligado à recepção e fazem despertar a curiosidade e o interesse ao trabalharem com a imaginação do leitor, antecipando o clima de tensão que o aguarda.

2.2 Relações, funções e apresentação da personagem na novela

A novela de Erico Verissimo apresenta um homem a quem o autor chama Desconhecido vagueando ao acaso em uma grande cidade. Envolto pela multidão apressada, o protagonista não sabe quem é, onde vive, nem o que lhe aconteceu. Pode apenas sentir e seu corpo lhe diz que está amedrontado. Em sua mente há uma tênue figura de mulher e o reflexo insistente de um fato terrível, mas nada mais consegue lembrar.

Um dúbio sentimento de culpa o atormenta, impelindo-o à fuga, sem que possa refrear-se. De súbito está na zona do cais, num café de baixa categoria, e duas criaturas estranhas o assediam. Parecem adivinhar nele um irmão, insinuam mesmo que é o assassino procurado pela morte de uma mulher ocorrida naquela tarde. Um estranho fascínio o domina e a personagem se deixa arrastar noite afora, aos lugares mais sórdidos, sem reagir, pois talvez seja ele um digno companheiro dos escusos hábitos noturnos dos dois, um assassino desmemoriado.

A resposta a esse mistério e a busca da identidade perdida constituem o interesse principal dessa narrativa de Erico Verissimo, em que as personagens e a trama ultrapassam a mera dimensão da realidade e adquirem um sentido alegórico ao representarem a eterna luta das trevas e da luz. Não se afastando do realismo social de seus outros romances urbanos, o consagrado escritor gaúcho aqui o aborda de uma perspectiva diversa, através de um clima de pesadelo que distorce as proporções dos seres e coisas cotidianas, acentuando-lhes os contrastes e, com isso, atingindo mais eficazmente o seu cerne.

Em *Noite* o leitor é apresentado ao Desconhecido, protagonista da narrativa, por um narrador heterodiegético, uma vez que a personagem não é posta em cena por ela mesma, mas pelas suas aventuras, exigindo do romancista relatar certo número de eventos a fim de se conseguir uma generalização. Dos gestos e das palavras narradas em terceira pessoa é que o leitor conhecerá as personagens e suas características a partir do alcance possível de um

narrador que é exterior ao que narra. Antecedida por uma breve descrição física do protagonista, tem-se a informação de que ele não era nada mais nada menos do que mais uma das centenas de pessoas que se moviam nas calçadas àquela hora da noite. O narrador em terceira pessoa apresenta a personagem como “um homem de estatura mediana” que “teria quando muito trinta anos, trajava roupa de tropical gris e estava sem chapéu” (VERISSIMO, 1982, p. 1)¹. A primeira vista não aparentava nada de especial, no entanto, o narrador afirma que, se alguém dedicasse maior atenção ao rosto do Desconhecido, perceberia que algo de anormal estava acontecendo.

Através dessa informação, a rede de mistérios se inicia e o protagonista começa a ser apresentado como alguém desmemoriado e perdido que busca, em meio a passos cambaleantes, encontrar-se. E, a uma cidade que lhe parece estranha, alia-se a amnésia que só o faz mais confuso diante de tudo o que o rodeia e o que o compõe enquanto indivíduo.

Olhou em torno e não reconheceu nada nem ninguém. Estava perdido numa cidade que jamais vira. Recostou-se a um poste e ali ficou a sacudir a cabeça dum lado para outro, como para dissipar o nevoeiro que lhe embaciava as idéias. De olhos fechados procurava desesperadamente lembrar-se, e esse esforço lhe atirava o espírito em abismos vertiginosos, em sucessivas quedas no vácuo... Quem sou? Onde estou? Que aconteceu? (p. 2).

Como foi visto, durante uma narrativa, tão importante quanto às relações existentes entre as personagens, são as relações entre estas e os ambientes e objetos a que se vinculam. Em *Noite*, a importância da cidade é irrefutável enquanto ambiente possuidor de elementos indispensáveis ao romance e à composição da personagem principal. Para o protagonista, ela atua como “um ser vivo, monstro de corpo escaldante a arquejar e transpirar na noite abafada” (p. 2). É como se ele não conseguisse desvencilhar-se desse monstro de várias garras que o mantem sob seu poder, arrastando-o para os lugares sombrios dos seus domínios.

A cidade torna-se um monstro perigoso onde os transeuntes o atingem, jogando-o de um lado para outro. O trânsito quase o liquida com seus faróis em brasa, ofuscando uma visão que em pouco se firma devido à confusão mental vivida pelo Desconhecido e o calor

¹ Todos os trechos da obra, transcritos na sequência, foram retirados da seguinte edição: VERISSIMO, Erico. *Noite*. 15. ed. Porto Alegre: Globo, 1982. Por esse motivo, nas próximas ocorrências, será mencionada apenas a página.

sufocante que sobe das calçadas e do asfalto promove uma descida ao inferno. Nem as luzes e o colorido das vitrines trazem algum alento. Isso porque, ao servirem de espelho, as vitrines refletem a real situação da personagem, tornando-se igualmente hostis pela capacidade de mostrarem-no a si mesmo.

Ficou a olhar para os artigos de praia expostos na vitrina [...]. Sobressaltou-se ao avistar o homem que o observava lá no fundo... Um homem sem chapéu, o cabelo revoltado, a roupa manchada, um cigarro preso aos lábios... Levou algum tempo para perceber que estava diante dum espelho. [...]. Mas ele era... assim? (p. 11).

As vitrines são capazes de revelar ao menos a situação externa da personagem que é apresentada nessa cena como “um homem sem chapéu, o cabelo revoltado, a roupa manchada, um cigarro preso aos lábios” (p. 11). A partir dessa visão de si mesmo, o Desconhecido caminha pelas ruas, mas evita olhar para as vitrines, como se fossem inimigas e traidoras. Vagando em busca de luz ele aproximou-se delas para encontrar algum alento, mas elas fizeram uso da luz que possuíam para revelar através dos olhos do protagonista a condição da sua alma.

Tudo o que é descrito pelo narrador na composição das cenas é angustiante, o calor sufocante, os cheiros de mofo, os “vultos à luz triste de lâmpadas nuas” (p. 12), o suor escorrendo pelo corpo do Desconhecido, a sede que o faz correr para um lago e ao experimentar a água senti-la morna, grossa e pegajosa, ruas estreitas e sombrias, vozes cansadas. Ambientes sombrios, repugnantes, sujos, malcheirosos, extremamente abafados, repletos de moscas e de pessoas que são estranhas ao protagonista, fazem com que a relação que este possui com a cidade pela qual circula seja tal como a de um estrangeiro pisando pela primeira vez em terra desconhecida. Esses elementos sombrios acrescidos pelo autor página após página são de extrema relevância, pois a relação de impotência do Desconhecido diante do ambiente em que se encontra corrobora e enfatiza a composição de um personagem perdido, infeliz, desmemoriado e angustiado. A cada cena descrita, mais forte é, para quem lê, a sensação de prisão e desnorteio vivido pela personagem que, sem conseguir desvencilhar-se das garras da cidade, segue sua jornada procurando encontrar-se.

Juntamente com a cidade existe a relação do protagonista com a noite propriamente dita. Claro está que o romance não teria o mesmo efeito se Verissimo optasse por narrar eventos que ocorressem à luz do sol, em uma bela tarde de verão. O escuro de uma noite

“casa” com o escuro presente na alma do Desconhecido e, com o dissipar da noite e amanhecer do dia, vai-se embora o breu em que está mergulhada a personagem, raiando, junto com o sol, a memória imprescindível à composição da identidade de qualquer ser.

Como foi visto no capítulo teórico, as personagens em uma obra podem possuir as funções de protagonista, antagonista, objeto, destinador, destinatário ou de adjuvante. Não há dúvidas de que em *Noite* o protagonista é o Desconhecido, também chamado de homem de gris. Já a força antagônica à força temática, necessária para a instalação do conflito, pode ser atribuída à própria situação vivida pela personagem. Isso porque, segundo o que afirmam Bourneuf e Ouellet, essa ou qualquer outra das funções relacionadas não precisam ser necessariamente atribuídas a personagens; podem ser – e na grande maioria das vezes são – sentimentos, forças da natureza ou situações em que o protagonista está envolvido. Fica, pois, a critério do romancista, representá-las no enredo a partir dos elementos que possui.

Considerando-se que a ação se forma a partir de um obstáculo que impede o desdobramento da força temática ao longo do romance, em *Noite*, o Desconhecido tem por maior entrave a perda da memória e, por conseguinte, a perda da sua identidade. Isso porque, perdendo a memória, a personagem perde a noção de si mesmo. Ao não lembrar do passado, não tem condições de reconhecer-se enquanto indivíduo, no presente. Não sabe de onde vem, se tem família, onde trabalha, onde mora, quem são seus amigos, nem consegue estabelecer qualquer relação entre si e os lugares por onde vagueia a esmo. Tal situação se constitui na força antagônica da narrativa e, uma vez restabelecida a memória do protagonista, ele consegue reconhecer a cidade antes tida por estranha, restabelecer seus vínculos com as ruas e habitantes, retomar o caminho de casa e da sua própria vida.

O objeto é visto como a terceira força que pode ser desejada ou temida pelo protagonista. É a representação do fim almejado ou objeto de temor. Na obra de Verissimo tudo o que deseja o homem de gris é entender o que lhe aconteceu, os motivos pelos quais está onde está, trajando as vestes que traja; de quem são os objetos que possui e não reconhece; quem é ele enquanto indivíduo inserido em uma cidade que lhe parece estranha, cercado de pessoas tão desconhecidas quanto ele é para si mesmo. Portanto, entende-se que em *Noite* o objeto almejado é a recuperação da memória e, com isso, o encontro da própria identidade.

O destinador atua como a quarta força e sua ação pode criar, alimentar e definir uma situação de conflito, já que trata-se de uma personagem que apresenta condições de influenciar sobre a destinação do objeto. Sua ação pode adquirir maior ou menor importância consoante sua interferência nos momentos da ação em curso. No romance de Verissimo essa

função pode ser atribuída às personagens corcunda e mestre, uma vez que influenciam diretamente em todos os passos e decisões tomadas pelo Desconhecido ao longo da sua jornada noite adentro. São os guias noturnos que arrastam o homem de gris pelas ruas e lugares conseguindo, sem dificuldades, convencê-lo a fazer o que melhor lhes aprouver. É importante ressaltar, no entanto, que esse poder só é exercido pelas duas personagens por conta do estado mental e emocional do protagonista. Uma vez desmemoriado, ele se sente perdido e inseguro, por isso segue aqueles que se aproximaram dele e tornaram-se sua única referência na cidade estrangeira.

As cenas que seguem demonstram exatamente essa relação estabelecida entre as personagens.

O Desconhecido ficou para trás e num relâmpago passou-lhe pela mente a ideia de fugir. Sim, podia sair correndo ao encontro do homem de branco e pedir-lhe proteção... Mas quando deu acordo de si estava caminhando apressado na direção das duas aves noturnas, como se já não pudesse mover-se na noite, e na cidade sem o auxílio delas.

[...]

O Desconhecido pôs-se a fumar, sentindo obscuramente na aceitação do cigarro o selo da sua rendição, um sinal de sua integração definitiva naquela companhia. [...]. Odiava aqueles dois monstros! Mas quando o mestre lhe fez um sinal, ele os seguiu submissamente (p. 36-37).

O destinatário, citado pelos teóricos como a quinta função, não é necessariamente o protagonista, mas aquele que se beneficia da ação e eventualmente obtém o objeto desejado ou temido. Na obra analisada, no entanto, entende-se que essa função é também atribuída ao Desconhecido, pois ele é a única personagem que sofre modificações ao longo da narrativa e, ao final dessa, alcança o objeto desejado. Recobra sua memória e reencontra-se consigo mesmo, recuperando sua identidade e personalidade, tal como comprovam as seguintes passagens:

DESPERTA num sobressalto, soergue-se [...].

Não! Não é o meu quarto!

[...]

Leva algum tempo para identificar a rua. Tem a intuição de que não pode estar muito longe de sua casa (p. 105-106).

Agora que está vestido, é como se houvesse recuperado integralmente não só a personalidade como todos os seus direitos civis.

[...]

Estaca a uma esquina para orientar-se. Onde estou? Por alguns segundos interroga as fachadas das casas, que nada lhe dizem. Faz uma volta sobre si mesmo, já na fronteira do pânico, mas tranquiliza-se ao avistar as torres da Catedral. Sabe agora onde está e como encontrar o caminho de casa (p. 108-109).

Para tranquilizar-se começa a dizer baixinho a si mesmo quem é, onde mora, que profissão tem, com quem casou, onde, quando e como (p. 115).

ELE ENTRA EM CASA. Silêncio. Os cheiros familiares o envolvem num abraço, como a dar-lhe as boas-vindas. Seus olhos se enchem de lágrimas (p. 129, grifo do autor).

Finalmente, a sexta e última função considerada é o adjuvante, aquele de quem outrem se serve para atingir seus fins. Se fosse considerada apenas essa informação dos teóricos seria possível atribuir, novamente, ao mestre e ao corcunda, essa classificação, já que ambos serviram-se do Desconhecido durante toda a narrativa. Contudo, Bourneuf e Ouellet afirmam que as quatro primeiras forças descritas – protagonista, antagonista, objeto e destinador – são suscetíveis de receber impulsos de uma quinta, o adjuvante. A partir dessa afirmação e, considerando essas duas personagens como destinadores, descarta-se a possibilidade de encaixá-los também como adjuvantes, de forma que não foi encontrado na obra elemento que ocupasse essa posição.

2.3 A construção do Desconhecido

Podem ser encontradas, nas ideias de Forster, reflexões que auxiliam na compreensão da construção do protagonista de *Noite*. O teórico afirma existir um indiscutível vínculo entre os seres ficcionais e a realidade, responsável por ligar o leitor à narrativa a partir da identificação de situações e sentimentos que envolvem o universo das personagens. O grande laço que une leitor e personagem é a possibilidade que o primeiro tem de saber mais sobre esse ser ficcional do que sobre qualquer outra criatura que conheça.

Em *Noite* é indiscutível a linha que mantém a personagem presa à esfera da realidade. É absolutamente verossímil um homem andar a esmo pelas ruas de uma cidade em busca da memória que perdeu e, durante essa trajetória, arranjar companhias que o guiam pelos caminhos que lhe parecem estranhos. Porém, o aspecto citado por Forster não é, ao

menos nesse romance de Verissimo, o maior responsável pela união entre leitor e personagem. Pelo contrário, o que prende o leitor ao destino do Desconhecido são exatamente as incertezas quanto ao seu passado, seu presente, seu destino e sua identidade. Não saber quem ele é, de onde vem, o que de fato ocorreu com ele nem qual será o seu fim, faz com que as páginas sejam lidas com ânsia na busca de que se encerre com elas a angústia que é transmitida pela personagem.

Tal como afirma Forster, uma obra possui suas próprias leis e uma personagem é considerada real quando vive conforme essas leis. Dessa forma, para ser real, basta que o romancista saiba tudo a respeito do ser fictício, podendo escolher explicitar ou omitir fatos. O Desconhecido vive conforme as leis da noite. Segue por ruas e becos escuros na companhia de personagens que fazem parte do sombrio universo em que se vê retido. Não sente pertencer aos ambientes que frequenta nem ser como as pessoas das quais se vê cercado, no entanto, por ter perdido a memória e, por conseguinte, sua identidade, obedece às regras e aos hábitos noturnos.

Verissimo constrói o protagonista partindo da não exposição de tudo o que sabe sobre ele, mas, ainda assim, o leitor tem a sensação de que a personagem é explicável e com isso está estabelecida uma espécie de realidade que não é encontrada na vida real. Não é possível ter a mesma impressão de explicabilidade entre as pessoas reais, o leitor pode ter essa compreensão diante das personagens, mas não pode tê-la nem diante de si mesmo, nem daqueles que o cercam em sua vida cotidiana.

Segundo Forster, é preciso encarar a construção do texto para se pensar na questão da personagem. É necessário, pois, observar as formas utilizadas por Verissimo para modelar o Desconhecido e daí pinçar as poucas características expostas dessa personagem. No início da narrativa não há informações sobre o passado do protagonista, que, no primeiro parágrafo, já é apresentado ao leitor como alguém que está, no mínimo, perturbado: “Quem, entretanto, lhe examinasse o rosto mais de perto, notaria algo de anormal naqueles olhos cujas pupilas ora se esvaziavam, como as de certos loucos, ora se animavam dum atônito fulgor de medo, como as dum animal acuado” (p. 1).

Em seguida, mais precisamente no terceiro parágrafo, tem-se a certeza de que a personagem está de fato perdida. “Olhou em torno e não reconheceu nada nem ninguém. Estava perdido numa cidade que jamais vira” (p. 1).

A narrativa é repleta de interrogações que revelam a situação de total desnorteio da personagem. Além disso, são muito presentes períodos curtos e cenas em que as sequências ininterruptas de ações e reflexões transmitem as sensações de ansiedade, de aflição e de

agonia do protagonista. O texto é construído de forma a mostrar que não há descanso para a mente ou corpo do Desconhecido.

Alguém lhe deu um encontrão e ele se pôs a caminhar sem saber por que nem para onde. Aquelas coisas agora lhe pesavam nos bolsos. Eram objetos que não lhe pertenciam. Como teriam vindo parar em seu poder? [...]. Mas como? Quando? Onde? Por quê?

[...]

A carteira pesava-lhe cada vez mais no bolso, e de instante em instante ele lançava um olhar para o relógio. O melhor era desfazer-se daquelas coisas antes que fosse tarde demais. Não lhe pertenciam. Não tinha o direito de usá-las. Procurou desfivelar o relógio, lutou cegamente com a pulseira mas não conseguiu nada. Podia atirar a carteira entre as moitas... Sim, era a solução. Não! Talvez fosse pior. Se o prendessem e ele não pudesse dar conta do dinheiro roubado? Mas eu não roubei! - gritou. Parou e voltou-se para todos os lados, para verificar se alguém o havia escutado. Não viu ninguém. O ruído do tráfego chegava-lhe amortecido aos ouvidos. Retomou a marcha. Era preciso sair o quanto antes do mato. O melhor era seguir pela primeira estrada que encontrasse. Foi o que fez (p. 3).

Há outra cena em que o leitor percebe, claramente, a confusão mental da personagem. Pela construção de um longo parágrafo com o mínimo de pontuação, Verissimo mostra que não há sossego algum para o homem de gris, que, até mesmo em um breve cochilo, é atormentado por recordações misturadas a sonhos que surgem desenfreados à mente do homem. A sequência interminável de orações ligadas pela conjunção “e” chega a provocar um cansaço no leitor, demonstrando a ânsia e a angústia que se apossam do corpo e da alma do Desconhecido.

O Desconhecido recostou a cabeça no respaldo do banco e ficou ouvindo a voz do homem da flor – [...] – viu uma grande estepe cinzenta e deserta onde ele buscava aflito a estrada e por mais que olhasse só via atrás de si uma parede e à frente e dos lados a plenura a perder de vista e agora sobre a areia diante dele caminhava uma sombra sem corpo e seu próprio corpo não tinha sombra e ele sentia a angústia de ter perdido a sombra e a sombra sem corpo tinha os contornos duma mulher mas talvez seja a minha própria sombra e quando eu me juntar com ela tudo vai ficar bem de novo e passará a sede esta aflição porque sofro de caminhar nas areias de fogo e agora lá está no meio da estepe uma essa um defunto uma vela imensa ardente e ereta latejante uma mosca a sombra da mosca a moça dona da sombra debruçada sobre o caixão de defunto o berço com uma criança a mosca na cara da criança agora a mulher caminhando com sua sombra e a vela na mão e não sabendo do precipício e ele queria gritar não vá! e não tendo voz e a moça sem nome deixando na areia rastro de sangue escorrendo das estranhas, fonte, ele queria beber sede! sede! a moça a sombra caminhava para o precipício e de repente ele se lembrou do nome, ia gritar... (p. 74).

Em outras passagens, a partir da construção do texto – que utiliza verbos como “puxando”, “segurou”, “arrastando-o”, “ordenou”, “obedeceu” e substantivos como “prisioneiro” – é possível caracterizar o protagonista como impotente diante das figuras que o acompanham noite afora, uma criatura que, pela sua condição de desmemoriado, encontra-se entregue às decisões de seres manipuladores:

- Crime? Ah! – Puxando o Desconhecido pelo braço, o mestre aproximou-se do grupo [...].

[...]

O homem do cravo segurou o Desconhecido pelo braço e arrastou-o consigo [...] (p. 47).

O mestre, que não largava o braço do prisioneiro, murmurou-lhe ao ouvido [...].

[...]

- Levante-se – ordenou o mestre. – O tempo urge. Não posso faltar ao meu encontro. [...]. Vamos, de pé!

O Desconhecido obedeceu, e os três se puseram em marcha (p. 48-49).

Considerando-se, ainda, a forma como o romancista constrói sua narrativa, pode-se afirmar que toda a confusão mental e emocional vivida pelo protagonista é refletida no seu corpo físico e percebida, inclusive, por outras personagens. Ao longo da história pode-se observar a manifestação de dores, tonturas e outros sintomas de alguém que está à beira da exaustão, não apenas pela falta de memória e tudo o que isso acarreta, mas também pelo cansaço físico que a jornada noturna vai impondo à personagem:

O Desconhecido caiu pesadamente sobre uma das poltronas, soltando um suspiro. [...]. Quedou-se por um tempo a olhar para o desenho de linóleo com tamanha intensidade e fixidez, que dentro em pouco sua visão estava embaralhada e a tontura aumentava (p. 59).

Ainda na passagem em que o Desconhecido está, junto com seus dois companheiros, em um discreto prostíbulo escondido em uma colina, um dos clientes consegue perceber os reflexos da sua perturbação. Tal situação é observável pela construção de diálogos através dos quais o romancista expressa, por meio de frequentadores do local, que é notório o mal estar sentido pelo protagonista.

O comendador pareceu não ter ouvido a pergunta. Olhava com interesse para o Desconhecido.

- Que é que esse moço tem?

A madama aproximou-se do homem de gris, pôs-lhe fraternalmente a mão no ombro e perguntou:

- Está sentindo alguma coisa? Está com dorzinha de cabeça?

[...]

- Esse moço parece estar muito doente – murmurou (p. 67).

Verissimo permite ao leitor atento observar que no Desconhecido há reflexos de um grande trauma ocorrido em sua infância. O romancista o faz através de reflexões sobre o passado da personagem, trazidas à tona em meio às ações da narrativa. Esse recurso usado no texto possibilita que o mistério vá se revelando gradativamente, fazendo convergir os confusos pensamentos num mesmo sentido para, mais adiante, culminar na resolução do problema que move o romance. Isso pode ser comprovado na seguinte passagem ocorrida enquanto o protagonista, o mestre e o corcunda ainda encontram-se no prostíbulo. Ao ver uma moça dirigindo-se ao quarto onde a espera um cliente, o homem de gris cai em devaneios entre o passado e o presente:

Sabia tudo, previa tudo. Aquilo já havia acontecido antes, numa outra noite, numa outra vida. Uma mulher em cima duma cama, toda lavada em sangue – o sangue de sua mãe, o sangue de sua mulher, o sangue daquela moça, o sangue de todas as mulheres (p. 71).

Quando o protagonista recupera a memória e enquanto ruma para casa, o romancista se utiliza novamente de recordações da personagem para, ao final da narrativa, revelar ao leitor o passado do Desconhecido. Mesclando passos e lembranças, Verissimo mostra que a infância da personagem foi assombrada pela presença de três tias maternas, responsáveis pelos seus cuidados e, ao mesmo tempo, pelos seus tormentos, advindos de comentários maldosos que faziam, relacionados ao comportamento do pai frente à imagem santificada e mártir da mãe, cujo nome, não por acaso, é Maria:

“Pobre da Maria. Tem nome de santa e é santa mesmo. O marido está matando ela aos poucos.”

Estas últimas palavras lhe doeram como uma bordoadá. Passado o atordoamento, viu tudo claro. Agora muita coisa se explicava. Os olhos pisados da mãe, sua magreza pálidas, aqueles choros escondidos, umas tristezas e uns silêncios à hora das refeições... “Decerto quer acabar com a vida dela pra depois casar com outra mais moça.”

As três velhas, as três sombras, os três corvos (p. 113, grifo do autor).

Enquanto caminha pelas ruas da cidade, vem ao Desconhecido o cheiro de jasmindo-cabo, fazendo-o reviver dolorosas lembranças de sua infância. Quando pequeno, ao procurar a mãe depois de um pesadelo, deparou-se com uma cena de sexo vivida pelos pais. Sua inocência de menino o fez imaginar que o pai estava machucando a pobre mãe, que ia matá-la e, durante as noites, enquanto ouvia os sons vindos do outro quarto, chorava baixo com pena daquela a quem tanto amava, chegando a sua mente infantil os murmúrios das tias para aumentar o seu tormento: *“Pobre da Maria. É uma mártir. Está se acabando aos poucos”* (p. 117, grifo do autor).

Não bastasse uma infância repleta de angústias e a perda da mãe enquanto ainda era menino, o protagonista traumatiza sua amada esposa na noite de núpcias, machucando-a física e emocionalmente na ânsia de provar a si mesmo sua virilidade:

Atirou-se sobre a mulher e, num silêncio arquejante, amou-a com ímpeto bestial, cego e surdo a todos os protestos e súplicas. [...]. Era como se quisesse desforrar-se nela do fracasso inicial ou como se o prazer e o sucesso do macho estivessem na razão direta do sofrimento da fêmea (p. 122).

E o fracasso dessa primeira noite foi o grande responsável pelo malogro de todas as demais noites que se seguiram, fazendo-o sentir-se impotente, menos homem e menos marido. Tãmanha foi a culpa pela incapacidade de satisfazer-se e satisfazer a esposa que, posteriormente, o Desconhecido, num acesso de fúria diante de outro fracasso, a ofende profundamente. Magoada e ressentida, a esposa, que, assim como a mãe do protagonista, chama-se Maria, abandona-o, deixando apenas uma carta com o aviso de sua partida. Tal acontecimento desnorteia de tal forma a personagem, que perde a memória e lança-se à noite, procurando encontrá-la, encontrar-se, entender-se.

Ao final da narrativa o romancista faz uso, na construção do texto, do recurso da dúvida, não esclarecendo ao leitor se de fato Maria voltou ou se os ruídos ouvidos pelo homem de gris no andar de cima provém de sua imaginação. Esse desfecho sem ponto final é a brecha que o leitor tem para continuar a história em sua mente, dando novos caminhos à personagem, que agora segue à luz do dia, à luz da sua própria identidade redescoberta.

Ainda quanto à construção dos seres ficcionais, Antonio Candido afirma que, diferentemente da realidade, em um romance o autor cria e dirige as situações, gerando a necessidade de existirem marcas que identifiquem as personagens. Tais marcas podem ser gestos, frases, objetos significativos, sentimentos, entre outras. A grande marca do protagonista de *Noite* advém dos sentimentos de angústia, insegurança, incerteza, medo e culpa, sendo esses a máquina que movimenta o enredo de Verissimo. O Desconhecido não é uma personagem de fácil caracterização, contudo, o romancista deixa uma “linha de coerência” (CANDIDO, 1976, p. 6) a ser seguida pelo leitor. Essa linha é criada a partir das pistas necessárias à interpretação da personagem e delimita a imaginação para que o leitor não devaneie por caminhos para os quais o criador não o conduziu. Pode-se, considerando-se principalmente as características emocionais do homem de gris, interpretá-lo como uma personagem tão obscura quanto a própria noite em que vagueia. A coerência de sua criação está na conexão entre as ações e no aprofundamento psicológico desse ser. A narrativa segue cronologicamente e os sentimentos vão convergindo para culminar no esclarecimento.

Seguindo-se as ideias de Candido quanto à complexidade psicológica, não se pode tratar o Desconhecido como um dos seres íntegros e facilmente delimitáveis, pois esses são marcados de uma vez com certos traços que os caracterizam. O protagonista de Verissimo é um ser complexo com poucos traços característicos, mas possui poços profundos, de onde jorram a cada nova ação do enredo, o desconhecido e o mistério. Esses elementos constitutivos da personagem fazem com esta tenha sobre o leitor o poder da surpresa. Não há como prever em nenhum momento quais serão as atitudes a serem tomadas pelo homem de gris; não há como saber o que ele decidirá fazer diante das situações que o romancista lhe impõe. Todas as cenas são cercadas pelo mistério que envolve toda a narrativa. Tal capacidade que o Desconhecido possui de surpreender convincentemente, de persuadir por ter sido criado segundo linhas de ação e sensibilidade do ser humano, faz com que se possa classificá-lo como uma personagem esférica e não plana. A segunda classificação, conforme Candido, pertence a personagens que não possuem complexidade psicológica, o que é de imediato descartado quando se trata do protagonista de *Noite*.

Em suas reflexões acerca da construção das personagens, Candido afirma ser muito difícil precisar se uma personagem é a transposição de um ser real ou se ela é, totalmente invenção do romancista. Tal dificuldade só pode ser amenizada se existir alguma informação, externa ao romance, que possa auxiliar nesse sentido. O teórico menciona casos em que os romancistas deixaram pistas a partir das quais é possível observar os mecanismos de criação das personagens nas mais diferentes obras. No caso de *Noite*, pelos escassos elementos de construção expostos, não é possível definir se a personagem se encaixa neste ou naquele caso. O que se pode afirmar é que, partindo ou não de um modelo real, Verissimo mais uma vez destacou-se pelo seu singular poder de criação, mesclando imaginação, observação e memória para criar um novo ser ficcional, novo inclusive no que se refere às características que o constituem como personagem, frente às demais criações do romancista. Partindo ou não de um modelo real, o que de fato importa é a capacidade criativa do romancista que dosou verossimilhança e estrutura da criação na medida certa na organização coerente da narrativa. Por fim, de nada serviria a realidade se não houvesse por parte do escritor imaginação e criatividade para transformá-la, convincentemente, em ficção.

3 UM ROSTO NOTURNO: A BUSCA DO PERSONAGEM PELA SUA PRÓPRIA FACE

Segundo Maria Beatriz Papaléo, existem três edições e duas versões de *Um rosto noturno*, lançado em 1946. A primeira versão foi vista tanto pela crítica literária quanto pelos leitores como uma obra estranha e instigante, escrita por um escritor praticamente desconhecido. Contudo, suas características singulares garantiram ao autor um lugar único no panorama literário, contribuindo de forma relevante para o enriquecimento da literatura Sul-rio-grandense. Assim como a obra *Noite* de Erico Verissimo, o romance de Reynaldo Moura utiliza-se dos recursos advindos da atmosfera de escuridão presente na trama e surpreende para dar “vida” às suas personagens.

3.1 O olhar da crítica sobre o autor e a obra

O número de críticos que se propuseram a analisar os escritos de Moura é reduzido, o que pode ser explicado, em parte, por se tratar de um escritor ainda pouco conhecido. Assim, árdua foi a tarefa de buscar trabalhos relevantes acerca do autor e de sua obra, podendo-se considerar reduzido o material encontrado nessa pesquisa. Se foi difícil localizar documentos referentes ao autor e ao conjunto de sua obra, raros foram os textos que tratavam, particularmente, de *Um rosto noturno*, o que reforça a importância deste estudo sobre o romance do escritor gaúcho.

Dentre os poucos pesquisadores que voltaram a atenção aos textos de Moura, pode-se destacar Papaléo, que afirma, em seu estudo sobre *Um rosto noturno*, que o escritor foi um homem arredo, abissal e noturno; um profissional detalhista para o qual o texto artístico era uma obra, sempre em curso, nunca terminada, e que vivenciou uma constante luta entre o desejo da escrita e a limitação da palavra, fator este que, por muitas vezes, delimita e impede a expressão exata das coisas. Para a ensaísta, dessas inquietações literárias é que surgem as diferentes reescrituras dos textos de Moura, dentre as quais as três edições do romance a ser analisado no presente estudo, obra que, segundo Papaléo, guarda características próprias, singulares e merece uma cuidadosa análise.

Conforme a ensaísta, não foi por acaso que *Um rosto noturno* recebeu o olhar interessado do cineasta Alberto Cavalcanti. Feita a adaptação da obra para a linguagem cinematográfica, o projeto só não veio a concretizar-se devido a problemas com a empresa responsável pela produção, fato lamentado por Papaléo ao afirmar que o projeto traria divulgação nacional à obra.

Quanto à novela, Papaléo explica que:

Um rosto noturno privilegia a apreensão obsessiva do mundo pelo olhar. Um olhar poderoso, capaz de despir, vigiar, gozar, matar. Um olhar solitário, instigante que perscruta, investiga, examina, por detrás de janelas semicerradas. O cenário: uma casa sombria, solitária, com casuarinas no jardim. Um espaço fragmentado, dilacerado, esboçado em zonas de penumbra e neblina, onde a opacidade das sombras acolhe as vivências noturnas de personagens que perambulam insones, perdidos fantasmas, prisioneiros de suas recordações (2000, p. 209).

Segundo Papaléo, há, incorporado ao texto, um olhar cinematográfico, responsável por conferir ritmo e movimento às ações das personagens, recurso que, conforme a ensaísta, foi trabalhado de forma mais expressiva nas últimas versões. Mais versátil que o olho humano, a câmara tem acesso a um mundo que, de outro modo, seria impenetrável, possibilitando, tal como observa a ensaísta, uma maior intimidade com o personagem e a exposição de detalhes comumente escondidos na vida cotidiana.

Papaléo afirma que, ao mostrar a cena como se fosse vista através dos olhos da personagem, o escritor torna o leitor conivente com o que está sendo narrado. Tal recurso, para a ensaísta, cria uma impressão de realidade e credibilidade, já que possibilita uma participação mais ativa por parte de quem lê.

Quanto ao escritor, Papaléo afirma que Moura, ao privilegiar os cenários interiores e a problemática psicológica das personagens, deixa transparecer o pano de fundo, ainda que fragmentado, da sua obra, a Porto Alegre da década de 1940. O leitor apreende essa informação quando, vez por outra, conforme a ensaísta, surgem nomes precisos de logradouros, apontando para a metrópole que tem existência real e que ruma, passo a passo, em direção à modernidade.

Em seu estudo, a ensaísta apresenta uma análise psicanalítica da obra de Moura e assegura que a novela tem sua base nas relações conflituosas entre o casal Ulisses e Simone. Tal conflito é instalado na vida do casal quando a esposa sofre um acidente, fica cega e

reclusa, com o rosto deformado. Para Papaléo, o protagonista é tomado por sentimentos como amor, ódio, culpa e remorso, tornando-se escravizado a um compromisso de piedade; fica confinado com a esposa em uma casa sombria e tenta, minuto a minuto, esquecer a tragédia na busca incessante de uma reconciliação com a vida.

O protagonista, imerso num turbilhão de pesadelos, tal como assegura Papaléo, elabora formas de procurar escapar dos olhos mortos da mulher, do rosto noturno que o violenta nas noites insones, contudo, a figura do cunhado doente, vivendo na mesma casa, é como uma testemunha viva dos seus pseudocrimes. Assim, para a ensaísta, Ulisses é lançado em um processo de trevas e de loucura que culminará na morte da mulher e da amante.

Papaléo afirma que, para fugir da incômoda rotina que lhe é imposta pela situação, o protagonista busca refúgio no mundo dos sonhos e da bebida, transitando por espaços sombrios e solitários. Estão a acompanhá-lo nessa jornada as sombras errantes, testemunhas advindas das esferas inconscientes e da sua percepção deturpada das coisas. Conforme a ensaísta, Moura explora com maestria os comportamentos psicóticos de Ulisses. Isso porque o fato de o escritor ter iniciado, ainda que sem concluir, vários cursos superiores que contemplavam o estudo da psicanálise – dentre os quais Química, Medicina e Engenharia Mecânica – influencia diretamente e se faz presente no texto ficcional, “quer na explicação e uso de termos específicos, quer na interpretação e questionamento do universo simbólico e criado. É o olhar psicanalítico que ora descreve, ora explica e interpreta, ora traduz as vivências intensas da personagem” (PAPALÉO, 2000, p. 213).

A ensaísta afirma que *Um rosto noturno* provocou grande estranheza no público leitor da década de 1940. Talvez esse seja o motivo para o visível empenho de Moura em lapidar o texto, nas sucessivas versões, amenizando, segundo Papaléo, a linguagem mais caótica dos monólogos e, com isso, ampliando os momentos de lucidez do protagonista.

A ensaísta conclui seu estudo destacando que, para a primeira metade do século, o texto de Moura configura-se como criativo, inaugural e de vanguarda. Conforme Papaléo, com o aperfeiçoamento das versões, o escritor aprimora o texto estilisticamente, passa a expor a estrutura narrativa de forma mais objetiva e racional e a sua escrita permite observar o amadurecimento de um autor de competência e força literária inegáveis.

Por sua vez, Maria Luíza Ritzel Remédios, que se dedicou à organização do acervo de Reynaldo Moura e à pesquisa sobre sua obra, nos *Anais do 2º Encontro Nacional de Acervos Literários Brasileiros*, faz um breve relato acerca da vida profissional do escritor. A pesquisadora afirma, em “As crônicas de Reynaldo Moura” (1996), que o autor iniciou sua carreira como jornalista frequentando a redação de jornais porto-alegrenses, com os quais

colaborou até o ano de 1965, quando faleceu, tendo trabalhado também como redator da *Federação*, jornal oficial do governo do estado.

Quanto à narrativa de Moura, Remédios explica:

Apesar de as novelas apresentarem uma trama de aparência simples e linear, é com extraordinária argúcia e vibratibilidade que Reynaldo Moura desce às sondagens psicológicas, pretendendo atingir o homem interior. As personagens, em meio aos meandros da memória, deixam emergir as esperanças, decepções, ideais, lutas, vitórias, frustrações, enquanto percorrem um caminho na busca de valores que legitimem e justifiquem a existência humana no mundo (1989, p. 46).

Para Remédios (1989), além disso, a morte, tema fundamental da obra de Moura, não é mostrada apenas como o ato físico de morrer. Como esclarece a ensaísta, mortes físicas naturais são raras na obra do escritor. Segundo a pesquisadora, esse tema está presente nos diferentes planos da narrativa: na angústia das personagens, na descrição das paisagens físicas ou humanas e nos aspectos lexicais conotativos ou denotativos. A obra de Moura, tal como afirma Remédios, é a representação da aceitação da morte como parte da vida. Essa aceitação está representada, nas novelas, no momento em que desenvolve a ideia de que a vida e a morte encontram-se num mesmo nível.

Conforme Remédios, como consequência disso, as mortes na ficção de Moura encontram-se relacionadas a sentimentos fortes – raiva, medo, inveja, ciúme, náusea, alternados com o amor e a alegria –, núcleos verdadeiramente afetivos que são os motivadores da “efabulação narrativa” (1989, p. 49). Nas personagens de Moura, a manifestação desses sentimentos, como assegura Remédios, se dá através de um impulso vital que as iguala aos seres humanos, padecendo, portanto, nesse sentido, como todos. Contudo, as personagens do escritor se adensam e afastam-se do homem comum e cotidiano, quando a memória é chamada a presentificar o passado.

Segundo a pesquisadora, além dos sentimentos que são a tônica de Moura em nível temático, sua ficção tem ainda outro motivo privilegiado: a preocupação com o ato do criador, com o escrever e com a vida de escritor. Remédios afirma que o autor de *Um rosto noturno* considerava indispensável à literatura transmitir as ideias e os sentimentos do escritor, destacando os problemas humanos que levam ao drama, à incompreensão e ao desajustamento.

Sobre a escrita de Moura, Remédios observa que:

[...] é uma escrita que se volta para o processo de elaboração do texto artístico, que problematiza, no momento de sua realização e de sua compreensão, as relações entre linguagem e realidade. Tratando do ato de escrever, as personagens-escretores desse Autor revelam que a vida só significa através de palavras e, por meio delas, observam-se o relacionamento com o mundo. Escrever é, portanto, uma necessidade de transpor em palavras as emoções e instituições do escritor (1989, p. 51).

Para a pesquisadora, nas narrativas de Moura ocorre a predominância do discurso indireto e o narrador domina os acontecimentos, conhecendo as personagens interior e exteriormente. Esse conhecimento permite adentrar, com maior ou menor profundidade, nos seus pensamentos e a “internização” (1989, p. 54) do narrador é marcada pelo pronome “nós”, um traço de modernidade. A pesquisadora assegura que isso exige um leitor ativo e participativo, capaz de refletir sobre o mundo. O leitor é inserido no texto a partir da aderência entre o narrador onisciente e a personagem, dividindo com o narrador a responsabilidade em relação a preconceitos e tabus no espírito humano. A partir dessas considerações, Remédios conclui que “a obra de Reynaldo Moura se reveste de alta significação em que a necessidade feliz de escrever é o caminho perigoso de sobreviver” (1989, p. 55).

Carlos Jorge Appel, por seu turno, afirma, no ensaio “Depoimentos sobre Reynaldo Moura e sua geração” (2012), que o grande interlocutor da carreira literária de Reynaldo Moura foi Erico Verissimo. Além disso, foi Verissimo, acompanhado de outros amigos, que solicitou a soltura de Moura, preso durante as turbulências políticas de 1964, tendo sido atendido de imediato.

No livro de memórias *Solo de Clarineta I*, Verissimo, ao comentar sobre amigos e escritores, assim se refere a Moura:

Outro membro regular do grupo era Reynaldo Moura. Discreto, calmo, o sorriso timidamente malicioso, raramente fazia-nos ouvir a fosca surdina de sua voz. Homem de rica imaginação, com um agudo senso do ridículo, tinha horror a fazer-se demasiadamente notado (1958, p. 240-241).

Segundo Appel, a obra de Moura se caracteriza por ter uma linguagem intimista, pela preocupação com os aspectos psíquicos do ser humano e por utilizar o mundo exterior como suporte para as idiossincrasias das personagens. Quanto à novela *Um rosto noturno*, o ensaísta assegura que, ao receber a segunda edição do romance, pode perceber a obstinada

preocupação do escritor com a sua escrita. Além da correção de caráter estilístico, como eliminação de advérbios e adjetivos, deslocamentos de palavras nos períodos e cortes de vírgulas, Appel afirma que o mais importante na nova edição foi a eliminação de períodos inteiros. Conforme o ensaísta, essa eliminação foi compensada com o acréscimo de poucas palavras ou de frases curtas, evoluindo, inclusive, diálogos.

Para Appel, Reynaldo Moura, ao lado de Erico Verissimo, talvez tenha sido, na geração de 1930, quem mais acompanhou o que se escrevia no exterior. Isso, segundo o ensaísta, pode explicar o fato de Moura não ter se deixado influenciar pelos modismos modernistas que marcaram as obras de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Appel lamenta o fato de Moura ser ainda pouco conhecido e afirma que, para que se aumente o número de leitores do autor, é necessário, além de reeditar a sua obra, incrementar os estudos acadêmicos, fazendo crescer a fortuna crítica do escritor. Só assim, tal como afirma Appel, sua obra conseguirá transpor os limites regionais, feito alcançado por tantos outros.

3.2 Relações, funções e apresentação das personagens na novela

Um rosto noturno apresenta um enredo obscuro e difícil de ser apreendido pelo leitor. Como protagonista tem-se o personagem Ulisses, homem de meia idade que vive com a esposa Simone, o cunhado e a irmã em uma grande casa cercada de casuarinas. Ulisses era feliz com a esposa até o momento em que, por dirigir rápido demais, sofre um grave acidente que resulta na total deformação do rosto de Simone. A partir desse acontecimento a vida de ambos se transforma e o relacionamento do casal se deteriora dia a dia. Com vergonha de sua aparência, Simone procura Ulisses nas madrugadas, a fim de realizar-se sexualmente no escuro, já que não suporta ser vista à luz do dia. Tal situação é agravada, ainda, pela presença de Alex, cunhado com distúrbios mentais com quem Ulisses vê-se obrigado a conviver e tem de suportar, visto que, além da irmã deformada, ele não possui mais qualquer outra referência familiar.

Para aliviar as tensões diárias a que é submetido, o protagonista tem Nora, sua amante, válvula de escape e sua razão para viver. Ainda que jamais a presença de Simone fuja de seus pensamentos, é nos embalos da voz dessa mulher, cantora de rádio, que Ulisses tem seus poucos momentos de sossego: “minha vida polarizou-se em Nora. É o meu refúgio e a minha afirmação. Sinto que a felicidade mais intensa é essa que experimentamos em momentos de

fuga, uma felicidade clandestina pela qual somos capazes de suportar a outra face da vida” (MOURA, 2006, p. 54)². O fato de que a amante tornou-se a razão da existência do protagonista é comprovado no seguinte trecho: “Nora está silenciosa. Mas nos cantos de seus olhos começa o malicioso esboço de um sorriso. Vamos recomeçar a vida. Invade-me de novo em sua presença essa secreta embriaguez que é agora minha única razão de existir” (p. 78).

As situações que Ulisses enfrenta depois do acidente se constituem no eixo central da narrativa de Moura, em que o protagonista vive imerso em suas angústias e frustrações. Em um enredo de mistérios o escritor narra as cenas em uma atmosfera escura, responsável pela sensação do protagonista de que jamais conseguirá alcançar a luz, a tranquilidade, a harmonia consigo mesmo. Tanto o é, que, mesmo durante o dia, Ulisses vê-se em meio à escuridão, um nevoeiro da sua própria alma, tal como comprova o seguinte diálogo entre ele e a irmã Arlete:

- Que estás vendo? - Indagou.

Decerto minha atitude era estranha, ali no *hall*, imobilizado pela visão exterior.

Voltei-me para ela:

- Lá entre as casuarinas, repara. O nevoeiro...

Arlete sacudiu os cabelos curtos, apertou os olhos negros sondando o jardim profundo:

- Com este sol, com esta luz!...

Voltou-se para mim. Não disse mais nada. Seus olhos exprimiam espanto. Naturalmente ela não pode compreender que eu sinto essa bruma de cinza pelos corredores, em certas horas, quando ando pela casa deserta [...].

Mesmo as manhãs claras e límpidas, nesta casa serão para mim manhãs de bruma (p. 43).

Seguindo as observações dos teóricos Bourneuf e Ouellet acerca da apresentação da personagem, pode-se afirmar que, em *Um rosto noturno*, a personagem é apresentada por si própria, uma vez que a narração é feita em primeira pessoa. Tal escolha do autor levanta o problema relativo à possibilidade ou não do autoconhecimento. Isso porque, como afirmam os teóricos, é extremamente difícil encontrar um método eficiente de analisar a si mesmo. A dificuldade dessa tarefa se dá, principalmente, pelo fato de o homem estar preso aos limites da

² Todos os trechos da obra, transcritos na sequência, foram retirados da seguinte edição: MOURA, Reynaldo. *Um rosto noturno*. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 2006. Nas próximas ocorrências, será mencionada apenas a página.

sua subjetividade, o que o impede de narrar os acontecimentos com clareza, pois não consegue sair do seu universo para exprimir julgamentos de valor sobre si mesmo.

Considerando-se o que afirmam os teóricos e voltando-se a atenção para a novela de Moura, pode-se afirmar que o protagonista não consegue lançar sobre si o mesmo olhar frio que lançaria sobre os outros. Ele não consegue analisar-se com o distanciamento necessário, já que isso é impossível diante de um ser que, como os demais, está em constante mutação e, portanto, escapam detalhes à percepção. Nota-se que, por vezes, o próprio vocabulário se torna insuficiente para expressar a complexidade das situações vividas, e Ulisses, por si mesmo, percebe a incapacidade que as palavras têm de demonstrar a significação da vida afetiva e inconsciente de forma suficientemente claras:

Só desejo fixar isto: o vento gelado. É como um naufrágio. Meus ouvidos zumbindo. Vai se abrir a brecha e um outro mundo...
Leio. Leio de novo. Não é bem isso. Mas não se pode explicar mais. Isto que acabo de escrever, nem como ponto de referência vai servir. Paciência (p. 132).

Ainda conforme Bourneuf e Ouellet, no romance a expressão de si mesmo pode tomar diferentes formas, indo do diário íntimo ao monólogo interior. Acredita-se que as memórias de Ulisses em *Um rosto noturno* não podem ser vistas como manifestações de um diário, já que, segundo a caracterização dos teóricos, ao menos em princípio, esse é redigido dia a dia, com a pretensão de traduzir a vida interior conforme ela se desenrola. A obra não é também a representação do romance epistolar a uma voz, que, segundo os teóricos, é escrito pelo redator no exato momento em que a situação acontece. Na novela de Moura, o protagonista, constrói seu relato depois que os acontecimentos já ocorreram, de modo que se pode afirmar que o escritor trabalha com o monólogo interior, recurso utilizado pelo romancista para, através da personagem, exprimir os pensamentos e sentimentos mais íntimos, mais próximos do inconsciente, estando o mais próximo possível do seu estado nascente.

Ao se considerar que a personagem de romance não pode ser dissociada do universo fictício para o qual foi criada e ao qual pertence, tal como afirmam Bourneuf e Ouellet, deve-se ponderar sobre as relações que ela estabelece com os outros elementos do enredo. Os teóricos afirmam que a personagem se situa através da rede de relações que contribuem para sua existência.

Na novela de Moura existe uma forte relação entre o protagonista e a noite, pois é na escuridão que acontecem os encontros amorosos com Simone e é na obscuridade da alma de Ulisses que reside a força da narrativa. Para o protagonista, a noite tem o poder de deformar as coisas e de revelar sentimentos e atitudes que não seriam jamais expostos não fosse a ausência da luz: “Certas coisas, se tivessem lugar em pleno dia, talvez tudo pudesse ser de outro jeito. A noite é que deforma as manifestações da vida, e na sua solidão torna mais profundos os passos do medo” (p. 7).

As sensações de medo e pavor são sempre agravadas com o escurecer, pois nem o sono ameniza o tormento vivido por Ulisses. Ao adormecer, a personagem se vê entre pesadelos que sempre trazem figuras sem rosto ou mascaradas, seres das trevas que tem por objetivo enfatizar a sua culpa diante do desastre que vitimou Simone. As cenas dos sonhos são sempre tão obscuras quanto a própria personalidade do protagonista, que, em sua complexidade psicológica, afunda cena a cena nos sentimentos de angústia, desilusão, medo e culpa. A noite é um elemento crucial para o sofrimento de Ulisses, já que as visitas de Simone se constituem como um suplício ao marido que não a suporta enquanto mulher, vendo-a como uma figura inumana e, portanto, incapaz de despertar nele qualquer tipo de desejo.

A cena a seguir descrita mostra um dos sombrios sonhos de Ulisses, habitado, como de costume, por figuras sem rosto ou deformadas, numa clara referência à deformidade de Simone, com a qual o protagonista é obrigado a conviver:

Nesse instante, coisa sem nenhuma explicação plausível, o terror veio súbito e me afogou em sua angústia. Eu não despregava os olhos da porta e – aí começou a confusão – ao mesmo tempo já estava com o estojo nas mãos, ia abri-lo, tirar de dentro a seringa, fazer os preparativos para a assepsia (era absurdo que eu estivesse fazendo isso no gabinete). Nesse trabalho me distraí e, quando de novo ergui os olhos, a porta já estava aberta e eu vi o doente. A figura branca não tinha rosto, emergia da escuridão do resto da casa, estava parada no retângulo de sombra (p. 13).

Além de possuir uma inegável relação com a noite, o protagonista se relaciona com a cidade onde mora. Tal é seu desnorreio emocional que, por inúmeras vezes, Ulisses não reconhece o lugar onde vive, transpondo o não reconhecimento de si mesmo para a cidade. Enquanto se embriaga, como de costume, o protagonista se perde em devaneios:

Era sobre um cais desconhecido que eu caminhava. A bruma formava uma cortina tão espessa diante de mim, que nesse momento certamente o mar existia ali perto, e seu mugido me envolvia. Era uma estranha sensação, como se eu estivesse numa cidade distante, longe do meu mundo familiar (p. 17).

Conforme o que foi visto no capítulo teórico acerca das funções da personagem em um romance – protagonista, antagonista, objeto, destinador, destinatário e adjuvante – afirma-se que em *Um rosto noturno* o papel de protagonista cabe, indubitavelmente, a Ulisses. Já a força antagônica da narrativa de Moura, necessária para a instalação do conflito no romance, pode ser atribuída à situação em que a personagem se encontra depois do acidente da esposa. Cabe ressaltar que as funções citadas por Bourneuf e Ouellet não têm de ser, necessariamente, atribuídas a personagens, ficando a critério do romancista a representação dessas forças no enredo de acordo com os elementos de que dispõe.

Ao se considerar a ação do romance formada a partir de um obstáculo, entende-se que, na novela de Moura, o que impede o desdobramento da força temática ao longo do romance é o acidente causado pelo protagonista ao dirigir em alta velocidade. A partir dessa ação, têm início os tormentos de Ulisses, sempre relacionados à deformação de Simone. Essa situação se caracteriza como a força antagônica da narrativa, que segue sem solução até o final do romance.

O objeto, terceira força considerada pelos teóricos, é algo que pode ser temido ou desejado pelo protagonista e representa o fim almejado ou o objeto de temor. Em *Um rosto noturno*, o grande desejo do protagonista é o alívio do seu tormento, o final das visitas de Simone, a remissão da sua culpa e a extinção do sentimento de ciúme que sente em relação à amante Nora. Para Ulisses, tal conforto, mesmo que vindo com a morte, representa a salvação de ambos, marido e esposa.

Em suas reflexões, Ulisses relembra uma reportagem que relata a morte de uma jovem após ter fumado cigarros envenenados. Moura faz com que o protagonista tenha essa lembrança, enquanto fuma, relacionando a notícia com a ação da personagem, pois para Ulisses a morte seria a salvação. Na mesma cena, o protagonista pensa em uma bolha de óleo que poderia ser aplicada em uma das injeções semanais feitas por ele em Simone. Com a morte de Simone e a sua, chegaria ao fim o sofrimento de ambos. Como a coragem lhe falta, essas ideias são esperanças que se vão com a chegada de outros pensamentos a ocuparem sua mente. A única liberdade possível vem do amortecimento dos sentidos:

Começava a sentir uma doce, definitiva calma me invadir. Estava resignado a tudo. Passou pela minha memória a manhã em que lera num jornal o estranho caso dos cigarros envenenados. Vi de novo a bolha de óleo circulando pelas veias, atingindo o coração... Eram esperanças que se dissipavam (p. 115).

No romance de Moura, pode-se atribuir a função de destinador à personagem Simone. Tal afirmação pode ser feita visto ser esta a personagem que apresenta condições de influenciar sobre a destinação do objeto. Sua ação adquire grande relevância no enredo e, se ela se desse conta do incômodo que suas visitas representam para o marido, e deixasse de procurá-lo, as aflições do protagonista seriam minimizadas consideravelmente. Contudo, Simone se mantém alheia aos sentimentos de Ulisses e na busca da sua satisfação sexual, impõe a ele cumprir com seus compromissos conjugais. É possível considerar essa imposição de Simone como uma forma de castigo, de punição que faz com que o marido contraste, praticamente todas as noites, com a figura criada por ele próprio ao provocar o desastre, podendo ser vista como a única forma de vingança possível para a esposa. Para o protagonista, esses encontros não são mais do que o cumprimento de uma obrigação indisfarçável, realizada apenas por piedade:

[...]. Isso há muito que existia em mim mas só então, precisamente nesse instante em que tocávamos no assunto mais íntimo de minha vida, senti que, antes de Nora ter surgido, a resignação era suficiente para me manter escravizado a um compromisso de piedade (p. 32).

Na obra analisada, atribui-se também ao protagonista a função de destinatário. Ulisses pode ser classificado dessa forma por ser a personagem que sofre modificações ao longo da narrativa, ainda que não alcance o objeto almejado, visto que este, segundo Bourneuf e Ouellet, não é sempre conquistado. O protagonista, ao longo do romance, atravessa um grave processo psicótico e, através de suas mãos, esposa e amante encontrarão a morte. Contudo, não é possível sentir o alívio advindo da inexistência das duas mulheres, pois Ulisses abdica da razão, tornando-se prisioneiro para sempre de sua cidade, que ele vê povoada de homens petrificados, paralisados nas esquinas das ruas.

Por fim, a última força apresentada pelos teóricos, o adjuvante, não foi encontrada durante a análise de *Um rosto noturno*, visto não ter sido localizado qualquer elemento com o poder de impulsionar as quatro forças anteriormente descritas – protagonista, antagonista,

objeto e destinador. Essa é uma importante característica do adjuvante, aliada ao uso que ele faz de outrem para atingir seus objetivos e, na obra de Moura, não há elemento que ocupe essa posição.

3.3 A construção de Ulisses

As considerações de Forster em *Aspectos do romance* são de extrema relevância para se compreender a construção do protagonista de *Um rosto noturno*. Quando o teórico afirma existir uma conexão entre os seres ficcionais e a realidade e que esse vínculo é o responsável pela ligação leitor/narrativa, ele considera que tal ligação se dá a partir de situações e sentimentos que envolvem o universo ficcional. É indiscutível que na obra de Moura se verifica a veracidade da afirmação. Contudo, a novela em análise contrasta em determinado ponto com a teoria de Forster.

O teórico assegura que a ligação entre o leitor e o personagem se dá, como visto, pela possibilidade que o primeiro tem de saber mais sobre o segundo do que sobre outro ser que conheça. O escritor de *Um rosto noturno* mostra muito pouco sobre o protagonista, focalizando sua narrativa no drama vivido entre marido e esposa a partir do acidente que a deformou. O leitor tem a informação de que Ulisses é um homem de meia idade, alcoólatra, que possui uma amante, uma irmã e vive em função de sua culpa diante da tragédia. Não é dado, pois, ao leitor, saber outras características do protagonista além das que se mostram a partir dessa culpa que o atormenta cotidianamente. Óbvio está que a linha, mencionada por Forster, responsável por prender a personagem à realidade, se encontra na verossimilhança e coerência que compõem a narrativa. É absolutamente possível que uma pessoa real passe pela situação de Ulisses, que não é verdadeira, mas que poderia muito bem ser. Uma vez estabelecido o vínculo entre ficção e realidade a partir de elementos verossímeis presentes na narrativa, está estabelecida também a ligação leitor-personagem.

Moura constrói seu protagonista partindo de um compromisso que une Ulisses e Simone. Não há mais amor, mas uma aliança firmada após o acidente. Tal acordo tácito nunca foi consolidado em palavras e sim através do turbilhão de sentimentos surgidos depois da tragédia: culpa, remorso, piedade, ternura, medo. Fica claro aos olhos do leitor que Ulisses não deseja as visitas de Simone, quer, ao menos à noite, um pouco da paz que o torpor do sono traz ao corpo humano, todavia sente-se preso à esposa:

Meu quarto é um refúgio. Pequeno e retirado, é o mais afastado do corpo da casa. E no meio da noite, quando sinto esse vago pavor quase pueril que fica em nós depois das visitas aleijadas de um pesadelo, conforta-me saber que me encontro instalado sob os cobertores do leito, num quarto pequeno, o espaço existente entre nós e o mundo noturno protegido pelas paredes próximas. A porta fechada apenas com o trinco. E bastaria que eu me fechasse por dentro, que me trancasse no meu quarto, para modificar completamente minha vida. Mas há um compromisso a que não posso fugir.

[...]. Se eu pudesse fechar a porta do meu quarto, fechá-la com chave, me enrolar nos cobertores, cobrir a cabeça e não dar atenção a nada, a nenhum rumor feito lá fora, a nenhum arrastar de passos que venham pelo corredor e acabem parando diante da minha porta, se eu pudesse me trancar todas as noites e me isolar do que às vezes começa a acontecer nessa hora! Mas meu compromisso é nítido e não posso fugir (p. 6).

Durante as noites, Ulisses é seguidamente tomado de pavor diante de pesadelos, dos ruídos que ouve, das sombras que se movem dentro e fora da casa. Isso, aliado ao clima de enfermidade exalado pelo ambiente, contribui para a sensação de total desconforto do protagonista perante aquilo em que se transformou a sua vida. Moura apresenta uma personagem infeliz e culpada que reconhece a impossibilidade de se viver sem rosto diante dos homens. Junto com o rosto de Simone, Ulisses perdeu a sua própria face enquanto homem, pois se vê velho, sem perspectivas e a simples ação de olhar-se frente ao espelho desencadeia, no protagonista, um processo de tortura por não reconhecer-se. Daí surgem questionamentos internos que procuram responder sobre os caminhos percorridos para que Ulisses chegasse ali, naquela situação, parecendo outra pessoa:

Nunca me vira assim, identificado a um outro Ulisses que avançou insensivelmente no tempo e se deslocou da ideia que o faço de minha figura física. A expressão estava mudada pela presença agora bem nítida das rugas, as mechas de cabelos grisalhos mostrando-se mais evidentes sob a lâmpada crua, num leve fulgor de prata. Os cabelos brancos nascem crespos, são pequenos anéis irregulares que se encaracolam sob a fronte, diferentes dos lisos cabelos escuros do resto da cabeça. Meus olhos haviam adquirido uma expressão nova, um sentido que não vinha diretamente do meu espírito, mas passava pelo filtro misterioso do tempo. Vinha do material do meu mundo interior mas deformado pela situação a que me escravizei ao atingir esta idade, o limite indeciso em que o corpo começa a sofrer uma transformação subterrânea e o espírito encampa como coisas absolutamente suas, independentes de qualquer interferência estranha, esse modo de pensar deformado, essa expressão dos olhos, já incapazes de contemplar a vida com a mesma naturalidade de antes (p. 65).

Por alguns dias Ulisses desfruta da paz obscura em que se arrasta, nas horas incertas de suas refeições solitárias, nos copos de uísques cada vez mais frequentes, nas suas ausências

demoradas, na expectativa das visitas da esposa até certos instantes da noite em que Simone não vem. Quando a escuridão da noite se alia à escuridão da alma, trazendo longos e aflitivos pesadelos, o narrador-personagem faz luz o mais rápido possível depois de acordar, afinal, na claridade, os fantasmas se dissolvem, ainda que suas memórias permaneçam.

A inesquecível recordação do desastre torna o dia a dia do protagonista quase insuportável. Ver a mulher que amou apaixonadamente com o rosto desfigurado, mesmo depois de várias intervenções cirúrgicas frustradas, atormenta os olhos e o espírito de Ulisses, para quem a vida atravessa um subterrâneo escuro. Escravo da situação, ele tateia às cegas e nada distingue à frente, na louca tentativa de afastar-se da sua prisão existencial. Mesmo que quisesse fugir de tudo e de todos, a realidade o espreita, pesada, escura, e o espera, sempre.

Durante as madrugadas, Ulisses teme a visita de Simone. Quando não sabia a que se relacionava, o medo se alimentava do desconhecido, mas quando ela veio pela primeira vez, com o inconfundível aroma de sândalo, ele passou a temer o inumano, representado na figura da esposa deformada. O aroma que o corpo de Simone exala leva Ulisses a outro tempo, tempo em que a felicidade se fazia presente na vida do casal. Assim, tudo se resolve num jogo de ilusões dentro da treva e o protagonista acaba por se habituar ao esforço de autossugestão a fim de suportar a presença da esposa em sua cama.

Moura apresenta, a partir da construção do texto, um protagonista infeliz que precisa recriar o mundo, pois só se sente bem fora da realidade: “O momento é feliz, como todos esses em que meu pensamento se desprende da realidade e flutua, fácil imprevisto, sob a euforia do uísque” (p. 38). Ulisses busca no álcool e em Nora o refúgio para sua alma atormentada e, enquanto a bebida e a presença da amante surtem efeito, ele desfruta de momentos em que quase alcança a tranquilidade. O protagonista tem noção de que está se tornando um alcóolatra, pois percebe que as doses de uísque e as visitas ao bar têm se tornado cada vez mais frequentes e demoradas, no entanto, parece não se importar, já que quanto menos sobriedade, menos angústia e culpa. Ulisses só não se dá conta de que no bar, junto ao seu corpo, está sua mente, pronta para torturá-lo à primeira chance. É em um desses instantes que o protagonista se vê mais uma vez frente ao seu tormento:

Ergo o copo à altura dos olhos e procuro ver por transparência o interior do bar através do móvel cilindro de uísque. É um imenso topázio, um recinto de paredes de gelo onde às vezes faíscam estranhos peixes de fogo. De repente, para além do nevoeiro que há em minhas retinas, *vejo* nitidamente a cabeça sem rosto (p. 39, grifo do autor).

Não bastasse o suplício em que o protagonista vive imerso, Moura cria ainda outra dificuldade para Ulisses: a convivência com Alex, o cunhado. Mesmo antes do acidente, a presença do irmão de Simone já era incômoda aos olhos do personagem-autor e, após o desastre, tendo a esposa deformada, a atmosfera de enfermidade da casa, aliada à presença doente de Alex, leva a relação entre todos à beira do insuportável. Na época em que Simone estava bem e irradiava felicidade, o casal costumava fazer excursões longas, sem rumo certo, para que o doente se distraísse e, já nessa época, era desagradável a presença dele com seus movimentos bruscos e contorções. Alex é descrito como um rapaz flácido, com uma palidez anêmica incurável, que fica horas a fio se balançando, balbuciando coisas incompreensíveis e, vez ou outra, explodindo em uma risada desagradável. Depois de muitos tratamentos, Ulisses sabe que não há cura para a doença mental do cunhado e sente por ele repugnância e medo. Quanto à sensação, nem mesmo o protagonista sabe o porquê de senti-la, já que Alex não é uma criatura que represente perigo a ninguém.

Na medida em que a narrativa se desenrola, o escritor constrói o texto de modo a deixar transparecer que o protagonista vai perdendo a sua lucidez, deixando-se dominar por sentimentos obscuros e devaneios. Com isso, passa a articular, mentalmente, o assassinato da esposa, a fim de ver-se livre de sua presença. Em sua mente, imagina e chega a sentir a liberdade que a morte dela lhe traria. O feito se daria quando, em uma das injeções aplicadas em Simone, ao invés da medicação costumeira, Ulisses injetaria bismuto em suspensão oleosa, que, ao atingir o coração da esposa, a mataria. Os pensamentos vêm de súbito ao consciente do protagonista e vão adquirindo forma e tomando posse de sua mente. Assim, o personagem-narrador se vê amarrado em uma rede de sonhos misturados à realidade que vão enlouquecendo-o pouco a pouco.

Através da construção de um parágrafo repleto de períodos curtos que permitem a inferência de significados, o escritor “leva” o leitor a descobrir que o pai do protagonista já apresentava problemas mentais. Isso ocorre na cena em que Ulisses recorda passagens de sua infância ao se autoanalisar e percebe que a insanidade que o está dominando pouco a pouco também dominara seu pai tempos atrás:

Pensava em certos episódios da minha infância, e lançava os tentáculos da memória no fundo do passado. Sugava a significação remota de uma hora perdida na cinza do tempo morto. Também assim, em súbitas imobilidades de espanto – lucidez para o inexplicável ou mergulho na bruma da enfermidade? – também assim começara meu pai. Até que um dia, aquela vez, era um entardecer tranquilo, os gritos apavorados de Valentina... Eu estava *ouvindo*, de novo, no distante passado, as exclamações de minha mãe ao se dar conta do que ocorria: *Ah! Demônio!... Socorro!... Socorro...* Os empregados correndo. Depois a longa viagem de trem. Os enfermeiros. A *gare* de uma cidade. As ruas imensas (creio que muitas vezes, depois, as visitei em sonho). Aquele enorme edifício branco donde partiam gritos. A cela com paredes de almofadas. Meu pai (p. 71, grifo do autor).

A construção da narrativa, repleta de reticências e lacunas, exige do leitor atenção e envolvimento, a fim de compreender o texto. Se de certa forma essa característica torna a leitura um pouco difícil, não obstante permite que o leitor construa a significação e teça, mentalmente, as linhas que faltam para compreender a narrativa. Observe-se, por exemplo, a sequência de parágrafos a seguir, onde não há, em palavras, uma sequência lógica que una os trechos, ainda que surjam um após outro.

Passei a tarde fechado no gabinete.

Estive lendo as primeiras coisas que escrevi sem conseguir compreender nada. Isto me parece muito importante, porque, afinal, são alguns cadernos de notas que um tempo que...

Vou parar de escrever. Sinto um cansaço enorme. Tenho a impressão que minha memória está coberta de bruma. Parece-me que vou adoecer (p. 137).

Na construção dos parágrafos acima, em que a narrativa está sendo finalizada por Moura, pode-se perceber que Ulisses já não tem mais domínio de seus pensamentos e de sua memória. Relê o que escrevera num período anterior e não consegue mais compreender o que relatara. Assim, o protagonista vai se perdendo em confusões e devaneios. Até a antiga repulsa pelo cunhado vai se transformando em síndrome de perseguição e, em momentos de lucidez, o personagem-narrador consegue perceber o absurdo dessa desconfiança sem, contudo, poder dominar-se. Dessa forma, para o protagonista, Alex tem, disfarçada pela doença, outra personalidade que espiona Ulisses, analisa suas atitudes, procurando descobrir seus pensamentos. A partir dessas informações deixadas por Moura, é possível ao leitor perceber que o protagonista já não goza de suas plenas faculdades mentais.

O único alívio que é permitido ao protagonista advém da escrita. É a partir dela, da fixação dos acontecimentos, que Ulisses se liberta dos tormentos, colocando-os à plena luz da

consciência. Com o avançar de sua insanidade, esse recurso vai perdendo sua importância e o personagem-narrador vai se tornando prisioneiro da história dentro da qual sua vida passou a existir desde o momento do acidente. Esse momento do passado repercute em seu presente de forma destrutiva, trazendo sempre à tona a lembrança dolorosa que povoa seus sonhos e faz com que “um rosto noturno” lhe espreite, “oculto na espessura de seu enigma” (p. 43):

Minha memória volta repentinamente àquela localização no tempo. Os vidros em estilhaços no para-brisa. Sangue. A cabeça de Simone toda banhada de sangue. Eu mesmo erguendo-me atordoado no chão úmido. Folhas mortas da floresta coladas às minhas mãos, à roupa rasgada. Uma dor aguda no ombro. O sangue que me escorrida das mãos e que só então notei. A perna esquerda que parecia ter sido deslocada. E a visão do automóvel quase de borco, as rodas imobilizadas no ar. Quanto tempo estive desacordado? E quando vi Simone desfigurada pelo sangue, aquele momento de pânico! [...]. Às vezes ainda ouço, vindo de longe, a trovada metálica do desastre, quando atravesso uma fase de convívio com certos demônios (p. 33).

Através da construção do texto, Moura cria uma personagem cada vez mais angustiada. Página após página, a lucidez de Ulisses se esvai e a insanidade chega a tal ponto que o faz querer matar sua irmã. A impressão de que ela o vigia e o persegue desperta no protagonista a necessidade de livrar-se daquele ser que, assim como Alex, vive em seu encalço. Para Ulisses, a vontade de matar Arlete representa o escoamento do ódio que o domina e ele deseja fazê-lo do mesmo modo como matou Nora. Ao assassinar a amante, olhava-se no espelho e via em si a figura do “outro” refletida. A sua insanidade o impedia de raciocinar com clareza, de forma que mergulhava na emoção da ação sem conseguir parar a tempo. Por ciúme, Ulisses mata Nora de maneira cruel e impiedosa e o escritor, no ápice de seu poder ficcional, cria uma cena que envolve o leitor e o faz compreender, ainda que em meio a lacunas, a importância do ato para a definição da loucura do protagonista. Uma vez que a amante representa o motivo de sua existência, para a personagem, a morte de Nora é a perda total da razão e o mergulho sem regresso nas águas habitadas pelos seus demônios íntimos. Assim como se livrou da amante, o protagonista também quer eliminar a irmã e, para isso, na cena a seguir, o escritor expressa a vontade de Ulisses em ver-se livre de Arlete, ao abandonar a razão e pensar como um assassino. O protagonista quer a morte daquela que, para ele, vive para persegui-lo.

Agora ela vinha vindo em minha direção, vinha voltando e talvez penetrasse no corredor. Minhas mãos se crisparam, estavam como duas aranhas, enormes e nervosas, prontas para o salto certo. Estava decidido: ah! Apertar, apertar bem o pescoço de Arlete e me desfazer deste ódio. No corredor escuro enquanto todos dormem. Ela nem ficaria sabendo que mãos seriam essas na escuridão. [...]. Com certeza saiu para me espiar, foi até o fim do *hall* para ver se eu já estava lá em cima, mas não teve coragem de subir. Porque no fundo Arlete tem medo. Foi ela que andou revelando para os outros certas coisas de minha vida (p. 137, grifo do autor).

Atentando-se para a construção de Ulisses, pode-se afirmar que as marcas que o identificam e caracterizam estão relacionadas aos sentimentos de culpa, remorso, medo e insegurança e, fundamentada nessa confusão de sentimentos, se movimenta a narrativa de Moura. A “linha de coerência” (CANDIDO, 1976, p. 6) deixada pelo escritor, a fim de conduzir o leitor dentro dos limites do texto, advém do fato de a narrativa comunicar a impressão da pura realidade existencial, sendo, portanto, verossímil. Essa aceitação dos fatos como possível realidade, aliada à construção coerente da narrativa, torna Ulisses absolutamente verossímil dentro do universo para o qual foi criado e garante o êxito de *Um rosto noturno*.

Tendo em vista as considerações de Candido sobre a complexidade das personagens, pode-se afirmar que Ulisses é uma personagem esférica, dada a sua profundidade psicológica e a sua capacidade de surpreender, convincentemente, a cada cena. Por tratar-se de um ser fictício, é possível examiná-lo de dentro para fora, conhecer suas características e interpretá-lo da forma mais aproximada daquilo que a personagem realmente é. Ainda que seja difícil definir o protagonista de Moura, pode-se assegurar que se trata de um ser complexo, com poucos traços característicos, construído por meio de elementos circunstanciais em que o essencial é a invenção baseada na criatividade e na imaginação de quem escreve.

Conforme as ideias de Candido, é difícil precisar se uma personagem é a transposição de um ser real ou se ela é, em parte ou no todo, invenção do romancista. Essa dificuldade pode ser reduzida se houver pistas a partir das quais se possam observar os mecanismos de construção. Em *Um rosto noturno*, pelos poucos elementos de construção que se pode apreender, não é possível afirmar que Ulisses se encaixa em algum dos casos apresentados pelo teórico. Todavia, pode-se assegurar que Moura criou uma personagem envolvente e instigante, capaz de prender o leitor nas teias da narrativa. Supondo-se que o protagonista é um ser criado através das palavras, pode-se afirmar que Reynaldo Moura se valeu de grande imaginação, criatividade e organização para definir os elementos constitutivos de Ulisses e organizá-los de maneira aceitável diante dos olhos do leitor. Ao impor ao protagonista viver e

conviver com a perda do rosto da esposa, Moura faz com que Ulisses perca a si mesmo, bem como a noção de quem é enquanto homem e enquanto marido. Se não é possível recuperar o rosto de Simone, tampouco o protagonista consegue recuperar a sua face enquanto indivíduo.

CONCLUSÃO

Ao concluir as análises de *Noite* e *Um rosto noturno*, pode-se afirmar que, se por um lado os romances de Verissimo e de Moura se diferenciam em determinados pontos, por outro, se sobressai a semelhança na construção das narrativas. Mesmo se tratando de novelas que apresentam situações distintas, é possível encontrar vários pontos em que as narrativas convergem, principalmente no que diz respeito à construção dos protagonistas.

Tanto em *Noite* quanto em *Um rosto noturno*, a força antagônica, responsável pela criação do conflito impulsionador da narrativa, está nas situações vividas pelo Desconhecido e por Ulisses, respectivamente. O primeiro, com a perda da memória, perde também sua identidade e, com isso, não consegue mais reconhecer-se enquanto indivíduo inserido na sociedade que o rodeia. Tal privação o faz, como visto, vagar sem destino pelas ruas de uma cidade que, aos seus olhos, passa a ser estranha, orientado pela dupla de cidadãos – corcunda e mestre – responsável pela maior parte do sofrimento do Desconhecido. O segundo, protagonista de Moura, após ser o causador do acidente que deformou o rosto da esposa, vê sua vida transformada pelos sentimentos da culpa, do medo, do remorso, da repulsa e da solidão. Junto à perda do semblante da esposa, vai-se também a face de Ulisses, visto que ele já não se reconhece diante do espelho, tão grandes são as modificações, causadas pelo sofrimento, refletidas no seu corpo físico. O acidente divide a vida do protagonista em dois momentos: antes, pleno de saúde, de alegria de viver, de compreensão, amor e beleza ao lado de Simone, a esposa, e depois em um período marcado pela doença, angústia e medo, pelo sentido da fugacidade da vida e pela necessidade de incorporar a morte.

Ambas as novelas apresentam os protagonistas como destinatários da narrativa, porém, em *Noite*, o Desconhecido alcança o objeto almejado – a recuperação da memória e, por conseguinte, a identidade, visto que um indivíduo desmemoriado não consegue reconhecer-se enquanto sujeito. Já em *Um rosto noturno*, Ulisses não tem a mesma sorte, até porque a situação vivenciada pelas personagens é completamente distinta. Para o protagonista de Moura, é impossível atingir o objeto, visto que as circunstâncias criadas pelo escritor não permitem à personagem alcançar a paz interior, por conta de que esta dependeria de uma reviravolta capaz de comprometer a narrativa.

Ainda como ponto comum às novelas, pode-se citar o fato de ambas não apresentarem adjuvante e contrastarem com as ideias de Forster. O ponto de divergência se dá quanto à afirmação do teórico sobre o laço entre leitor e a personagem, pois, para Forster, como visto, a

ligação acontece pela possibilidade que o primeiro tem de saber mais sobre o segundo do que sobre outro ser que conheça. Foi verificado nas obras analisadas que ao leitor é dado saber muito pouco sobre os protagonistas e, ainda assim, as características expostas permitem que a relação entre leitor e personagem se mantenha forte do início ao final das narrativas. Outra semelhança entre os romances diz respeito exatamente às características constitutivas de *Ulisses* e do *Desconhecido*. Verissimo e Moura criam marcas comuns que identificam e caracterizam as personagens a partir de sentimentos sombrios: o medo, a culpa, a insegurança, a angústia, o desnorteio emocional, a solidão. Apesar de serem motivados por situações diferentes, tais sentimentos podem ser verificados nos dois protagonistas e marcam, fortemente, esses seres ficcionais.

A principal diferença encontrada nas narrativas, baseada nos estudos teóricos realizados a fim de sustentar as análises, refere-se à apresentação dos protagonistas. Em *Noite*, o *Desconhecido* é apresentado por um narrador heterodiegético, enquanto que, em *Um rosto noturno*, *Ulisses* é apresentado por si próprio, já que se trata de um personagem-narrador.

As duas obras dão preferência ao fundamentalmente humano e enfatizam a essência, o fim, o destino do homem. As personagens criadas pelos escritores, representativas do homem, dizem respeito ao ser humano lançado no universo, problemático, considerado em suas relações com o outro, com a sociedade, com a história e com o transcendente. Os textos de Erico Verissimo e Reynaldo Moura caracterizam-se pela reflexividade, ou seja, pela capacidade dos protagonistas de voltarem os pensamentos sobre si mesmos.

Ao terem criado personagens tão complexos sem, contudo, perderem a capacidade de envolver o leitor, Verissimo e Moura destacam-se, indubitavelmente, pelo poder criador característico dos grandes romancistas. Ao dosarem, sabiamente, as características que compõem a construção de *Ulisses* e do *Desconhecido*, foi possível culminar na existência, ainda que ficcional, de dois seres com tal aprofundamento psicológico que é impossível que o leitor não se identifique com as criações, seja por afinidades ou diferenças. Ao manusearem eficientemente a linha entre realidade e ficcionalidade, os escritores construíram narrativas coerentes e verossímeis capazes de prender o leitor. Mesmo que repleto de lacunas, os textos permitem a inferência de significados e, com isso, a construção da interpretação e da compreensão das personagens, tornando o leitor parte imprescindível do romance. Dessa forma, conclui-se que, seja com mais ficção ou mais realidade, o que de fato importa é o poder do romancista, responsável por utilizar os elementos na medida certa, a fim de criar a verossimilhança. Por fim, de nada serviria a realidade se não houvesse, por parte do escritor, imaginação e criatividade para transformá-la, convincentemente, em ficção.

REFERÊNCIAS

APPEL, Carlos Jorge. Depoimentos sobre Reynaldo Moura e sua geração. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 205-208, abr./jun. 2012. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/11318/7723>>. Acesso em: 29 jan. 2013.

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. Ação dos editores e dos críticos. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre: PUCRS, v. 1, n. 4, p. 60-66, set. 1995.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM; EDIPUCRS, 1995.

CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CHAVES, Flávio Loureiro. *A narrativa da solidão*. In: VERISSIMO, Erico. *Noite*. 15. ed. Porto Alegre: Globo, 1982. p. IX-XVII.

_____. *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.

CRUZ, Claudio. Noite e Os ratos. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre: PUCRS, v. 1, n. 4, p. 55-59, set. 1995.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução de Sergio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

MOURA, Reynaldo. *Um rosto noturno*. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 2006.

MOREIRA, Maria Eunice. “Noite”: uma sociedade oculta. *Letras de Hoje*, n. 1, v. 27, p. 87-98, mar. 1992.

OFICINA LITERÁRIA CHARLES KIEFER (Blog). 2009. Disponível em: <<http://charleskiefer.blogspot.com.br/2009/05/reynaldo-moura-um-rosto-sombra.html>>. Acesso em: 28 jan. 2013.

PAPALÉO, Maria Beatriz. Título do texto. In: MASINA, Léa et al. (Orgs.). *A geração de 30 no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade; UFRGS, 2000. p. 207-225.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *Reynaldo Moura*. Porto Alegre: IEL, 1989. (Coleção “Letras Rio-Grandenses”).

_____. As crônicas de Reynaldo Moura. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Anais do 2º Encontro Nacional de Acervos Literários Brasileiros (ENALB)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. p. 80-84.

VERISSIMO, Erico. *Noite*. 15. ed. Porto Alegre: Globo, 1982.

ZILBERMAN, Regina. Roteiro de leitura. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre: PUCRS, v. 1, n. 4, p. 7-13, set. 1995.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética : a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1998.
- BORDINI, Maria da Glória. *Erico Verissimo: o escritor no tempo*. Porto Alegre: Sulina; Secretaria Municipal da Cultura; Acervo Literário de Erico Verissimo; CPL; EDIPUCRS, 1990.
- _____. *Acervo literário Erico Verissimo: 10 anos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1992.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1968.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: Realismo e sociedade*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- GONZAGA, Sergius. *Erico Verissimo*. Porto Alegre: IEL, 1986.
- PONTIFÍCIA Universidade Católica do Rio Grande do Sul. *Espaço de documentação e memória cultural: Reynaldo Moura*. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/delfos/?p=moura>>. Acesso em: 29 jan. 2013.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- SCHNEIDER, Elenor J. *As vozes inquietas de Reynaldo Moura*. Santa Cruz do Sul, RS: Edunisc, 1996. v. 1.
- SILVA, Maria das Graças Gomes Villa da. *O horror antigo e o horror moderno em “O Tempo e o Vento” e “Noite” de Erico Verissimo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. (Orgs.). *Análise estrutural da narrativa*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.
- VELLINHO, Moysés. Uma aventura noturna. *Província de São Pedro*, Porto Alegre, n. 20, p. 141-145, 1955.
- VERISSIMO, Erico. *Solos de Clarineta I*. Porto Alegre: Globo, 1958.
- ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice; BRASIL, Luiz Antonio de Assis (Coord.). *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.