UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

HENRIQUE BALBI

Fernando Sabino: entre fluido e fixo
– Leitura comparativa de “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade*

v. 1

São Paulo
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

Fernando Sabino: entre fluido e fixo
– Leitura comparativa de “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade*

HENRIQUE BALBI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Prof. Dr. Fernando Augusto Magalhães Paixão

v. 1

São Paulo
2017

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
© reprodução total

B172

Balbi, Henrique

Fernando Sabino : entre fluido e fixo - leitura comparativa de "O homem nu" e "A nudez da verdade" / Henrique Balbi -- São Paulo, 2017.

Orientador : Prof. Dr. Fernando Augusto Magalhães Paixão.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Versão do título para o inglês: Fernando Sabino : between fluid and fixed - comparative reading of "O homem nu" and "A nudez da verdade".

Descritores: 1. Sabino, Fernando, 1923-2004 2. Literatura brasileira 3. Crônica literária 4. Conto 5. Novela 6. Gêneros literários I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Título.

IEB/SBD53/2017
869.985

CDD

A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos. Só o venceremos a este preço. Atravessei três vezes o Aqueronte como vencedor. O filósofo, o cientista, o artista parecem retornar do país dos mortos.

Gilles Deleuze & Félix Guattari, *O que é a filosofia?*

Agradecimentos

Ao meu irmão Guilherme, que me guia.

Aos meus pais, pontos de partida e referência: ontem, hoje e tanto.

À Keryma, que, desenhando ou não, me ensina a fazer arte da vida, e vice-versa.

À Maura e ao Fernando, e também ao Seu João e à Dona Lygia, pela acolhida.

Ao Fillipe, ao Ruan e ao Victor, leitores revolucionários.

À Tainá, que ainda vai descobrir a força que tem.

À Mariana Rosa, que, depois de tantos apartamentos, tantas provas, já descobriu.

Ao Guilherme Frolini de Moraes, ao Guilherme Monteferrante e ao Gustavo Teixeira, os Leleskis paulistanos, intrépidos descobridores de uma cidade quatrocentona.

Aos outros Leleskis, esparramados geograficamente, mas reunidos aqui comigo, sempre.

Aos colegas Diogo, Alexandre, Guilherme e Luís, pelos diálogos instigantes.

Aos demais colegas do IEB, pelas contribuições insuspeitadas.

Ao meu orientador, Fernando Paixão, pelas lições de leitura, escrita, pesquisa e precisão, pela serenidade, pela confiança – por saber ver através e além.

Aos professores das bancas de qualificação e defesa, pela leitura cuidadosa, pela disponibilidade e pela generosidade dos apontamentos.

Às funcionárias e aos funcionários do IEB, pela paciência, pela solicitude e pelo apoio, imprescindíveis para a realização deste trabalho.

Resumo

A partir de uma comparação entre “O Homem Nu” (1960) e *A Nudez da Verdade* (1993), ambos de Fernando Sabino, este trabalho analisa e discute, em especial, três aspectos da obra do escritor mineiro: sua trajetória como artista, o trabalho com os mecanismos formais da literatura em cada texto e a relação deles com os gêneros literários a que se filiam. O primeiro aspecto é examinado por meio de um paralelo, na carreira de Sabino, entre os momentos da primeira publicação dos textos. O segundo examina as semelhanças e diferenças entre as obras, baseando-se numa leitura atenta. O terceiro, por fim, busca articular as características detectadas com a bibliografia teórica de gêneros como a crônica, o conto e a novela, além de referências mais gerais. Como síntese, três imagens conceituais são desenvolvidas: *o fluido*, *o fixo* e *o entre*. *O fluido*, no âmbito desta dissertação, condensa forças presentes na obra que tendem à instabilidade e à renovação, seja na forma literária, seja no trabalho com os gêneros. *O fixo*, por sua vez, se refere às forças contrárias, que tendem à estabilidade e à institucionalização. O *entre*, posição intermediária entre as forças, reuniria os recursos empregados por Sabino, em ambas as histórias, para manter-se equidistante d’*o fluido* e d’*o fixo*, e, assim, aproveitar o potencial de ambos.

Palavras-chave: Fernando Sabino. Literatura Brasileira. Crônica. Conto. Novela.

Abstract

This study is, at its core, a comparative reading of “O Homem Nu” (1960) and *A Nudez da Verdade* (1993), both penned by Fernando Sabino. It develops an analysis and a discussion of three main aspects of those texts: their dialogue with his career, the literary elements with which he made them and their connections to literary genres, such as the Brazilian “crônica”, the short story and the novella. In the first chapter of this dissertation, Sabino’s career is summarized in a parallel between the first publication date of both texts. Then, we proceed to a comparative analysis of the literary similarities and differences between them. In the third chapter, we mobilize essays discussing genre conventions, as well as broader theoretical works, to comprehend both texts. Finally, we develop three conceptual images: *the fluidity*, *the fixedness* and *between*. *The fluidity* is a set of forces that produce instability and renewal, whether in literary aspects or in genre conventions. *The fixedness* represents other forces, in the opposite direction, which produce stability and institutionalisation. *Between* is an image that references how Sabino manages to keep distance from *fluidity* and *fixedness* at the same time, to better take advantage of both of them.

Keywords: Fernando Sabino. Brazilian Literature. Chronicle. Short Story. Novella.

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1.....	16
1. Autonomia e consciência.....	16
Capítulo 2.....	43
2. A história autônoma.....	43
2.1. Linguagem.....	43
2.2. Narrador.....	50
2.3. Discurso indireto livre.....	56
2.4. Diálogos.....	58
2.5. Personagens.....	62
3. Divergências iniciais.....	69
3.1. Enredo.....	70
3.2. Temática.....	84
3.3. Títulos.....	88
Capítulo 3.....	94
4. Nó e fio.....	95
4.1. Nó.....	96
4.2. Fio.....	108
5. Gêneros em potencial.....	117
6. O fluido, o fixo, o mote.....	128
Considerações Finais.....	137
Referências.....	144

Introdução

No final do primeiro capítulo de *O Encontro Marcado*, quando Eduardo Marciano se encontra com Toledo, este – primeiro mentor do jovem protagonista – lhe diz:

Escrever é renunciar – eu não sei renunciar. Gide disse que o diabo desta vida é que entre cem caminhos, temos de escolher apenas um e viver com a nostalgia dos outros noventa e nove. Pois bem: a literatura é como se você tivesse de renunciar a todos os cem... (SABINO, 2011, p. 54)

Talvez se possa dizer algo parecido a respeito de estudar e pesquisar literatura. Escolher um objeto é renunciar, por ora, a todos os outros. E mesmo aí a renúncia vai se ramificando, pois, ao determinar um livro ou texto, renunciamos aos outros daquele autor.

É fato que o conjunto da obra e sua inserção num painel mais amplo – seja uma tradição nacional, seja a de outro país – são necessários, mas isso serviria antes de consolo. Afinal, no momento da leitura aprofundada, da pesquisa, da análise, nós invariavelmente nos concentraremos em um ponto específico – reafirmando, portanto, nossas renúncias.

E elas não se encerram depois de estabelecido o objeto: é preciso escolher uma abordagem, uma bibliografia, uma estruturação. É preciso, a partir do objeto, elencar argumentos pertinentes, mobilizar referências, incorporar ou descartar sugestões valiosas. É preciso comprometer-se com um processo de trabalho e uma agenda, o que implica também renunciar a outras atividades.

Ressalte-se, aliás, que nesses casos se trata do campo – minúsculo – da ação individual de um pesquisador. As escolhas e renúncias em cadeia aumentam exponencialmente ao lembrarmos que a pesquisa e o estudo são, de modo mais ou menos consciente, sempre um trabalho em equipe. Há, portanto, um circuito de escolhas e renúncias, das quais aquelas feitas por um pesquisador sozinho – eu, por exemplo – são a menor fração.

Apesar disso, é a fração que nos cabe. Convém compreendê-la o máximo possível, de modo que, quando chegar a hora de escolher/renunciar novamente, nós o façamos, senão com mais sabedoria, ao menos com mais experiência.

Este estudo também se baseia no par escolha/renúncia. Uma forma de compreendê-lo seria, por exemplo, apresentar a escolha fundamental e, em decorrência dela, algumas das renúncias.

Antes de tudo, esta dissertação é uma leitura comparativa de dois textos de Fernando Sabino: “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade*.

O primeiro é uma narrativa breve, a princípio publicada na revista *Manchete* e depois no livro *O Homem Nu*, de 1960, pela Editora do Autor. Ao longo dos anos, foi incluída em outras coletâneas, dentre as quais destacaremos duas: o volume quatro da coleção *Para Gostar de Ler*, da editora Ática, e o conjunto de melhores contos de Sabino, pela Record.

O segundo é uma narrativa mais longa, lançada inicialmente no livro *Aqui Estamos Todos Nus*, de 1993, pela Record, no qual era acompanhada por duas histórias de dimensões parecidas, *Um Corpo de Mulher* e *Os Restos Mortais*. Pouco tempo depois, ganhou um volume próprio, *A Nudez da Verdade*, em 1994, pela Ática, o que também ocorreu com os outros textos do volume original.

A análise das semelhanças e diferenças entre os textos constitui grande parte deste trabalho. Por ora, é preciso saber que ambos partem da mesma premissa, do mesmo mote: um homem, nu, fica preso para fora de um apartamento. A partir dessa situação, haverá uma série de complicações, com distintos graus de profundidade e detalhamento e com efeitos ora mais, ora menos próximos.

A premissa também deu origem a dois filmes, ambos intitulados *O Homem Nu*, e lançados com um intervalo entre si quase igual ao dos textos: o primeiro, de Roberto Santos, em 1968, e o segundo, de Hugo Carvana, em 1997. São estrelados, respectivamente, por Paulo José e Cláudio Marzo.

Foi a nossa primeira renúncia: optamos por nos ater à análise literária, deixando de lado o desdobramento narrativo em cinema. Não se veja nisso qualquer rebaixamento dos filmes enquanto obra de arte, muito menos do cinema em geral. Foi antes uma questão de afinidade com a análise cerrada dos procedimentos de construção de sentido, bem como uma limitação de ordem prática, que não possibilitou, em tempo hábil, que aprendêssemos de modo satisfatório as particularidades da linguagem cinematográfica. Sem dúvida, a comparação entre os textos e os filmes pode render trabalhos muito interessantes – fica em aberto essa escolha, e as renúncias dela decorrentes, para nós no futuro ou para outros pesquisadores.

O processo de escrita das narrativas do homem nu, durante cerca de três décadas, certamente se oferece como terreno propício para análises de crítica genética. O arquivo de Sabino, abrigado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, deve conter muito material interessante para o estabelecimento das alterações textuais feitas pelo autor, cujo modo de trabalho dependia, quase

sempre, da reescrita, da reelaboração, do constante retorno ao texto. Considerando a vocação do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) para a pesquisa em arquivos, a opção por estudar a gênese dos dois textos tinha muito potencial.

Também foi uma renúncia que fizemos. Não obstante o valor das descobertas que esse tipo de estudo certamente renderia, escolhemos concentrar a análise no texto já estabelecido, na forma mais finalizada que encontramos, deixando de lado as possíveis hesitações e outras opções de palavras e construções sintáticas ao longo dos manuscritos.

Para a forma mais acabada, optamos pela *Obra Reunida*, organizada pela Nova Aguilar e publicada em 1996, que contou com a participação do autor. Concebida como uma espécie de fecho para a trajetória de Sabino, ela nos pareceu uma versão privilegiada para a análise, a mais *definitiva*. Diga-se de passagem que, no decorrer dos estudos e discussões, mais de uma vez fomos lembrados de que só se pode falar em *edição definitiva* quando se acrescenta, em seguida, a expressão *por enquanto*.

A perspectiva interdisciplinar, outro elemento central na identidade do IEB, também ofereceu diversas possibilidades de estudos. Poderíamos, por exemplo, ter analisado a geografia urbana do Rio de Janeiro, dos espaços públicos e dos privados, e como isso se refletiria na elaboração das narrativas, em que a ambientação é tão importante elemento da construção de sentido.

Teria sido possível ainda desenvolver uma investigação dos textos focada nos episódios históricos que ocorreram entre as publicações de “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade*: o golpe de 1964, a radicalização da repressão em 1968, a crise do regime no final da década de 1970, a abertura política, a hiperinflação, a primeira eleição democrática, o primeiro *impeachment*. A pergunta de fundo seria como os eventos se insinuam (ou não) no interior dos textos, como preenchem o intervalo entre as narrativas.

Seria interessante, por outro lado, estudar em profundidade a história e a diagramação da publicação inicial de “O Homem Nu”, a revista *Manchete*. Nesse caso, articularíamos a especificidade dos estudos de comunicação focados no jornalismo e na editoração, a fim de compreender como as exigências do suporte moldaram, em maior ou menor grau, o texto mais antigo.

Da mesma forma, a dissertação poderia ter desenvolvido um viés sociológico. Ou um ponto de vista antropológico. Talvez uma leitura investida nos dilemas da lei e da convenção social, quase um protótipo de criminologia. Ou uma interpretação psicológica (psicanalítica ou não) das personagens, das subjetividades em conflito nos enredos.

Eis mais renúncias que fizemos. Por vezes, nos valemos de conceitos que vêm de algumas dessas disciplinas, mas no geral predominou a perspectiva dos estudos literários e de seu instrumental teórico. Queremos crer que, com a luz jogada por eles, pode-se enxergar, nas sombras produzidas, o contorno a ser elucidado por outras disciplinas – de modo que, mesmo nos atendo a um campo específico, ainda assim se alcançará uma perspectiva interdisciplinar.

É fato que a delimitação “estudos literários e seu instrumental teórico” também abriga uma multiplicidade de abordagens, posturas, correntes, afinidades. Uma espiada na bibliografia ao fim da dissertação dará ao leitor curioso uma noção geral dos estudos de referência.

Além deles, convém apontar outros, que, se não entraram explicitamente, foi antes por motivo de fluência do texto – nomes em excesso truncariam a dissertação, ou não seriam analisados com a merecida profundidade – ou por serem exemplos tão fundamentais, tão entranhados no nosso modo de olhar, que já se tornaram praticamente imperceptíveis, tamanha nossa dívida em relação a eles.

Destaque-se, desde já, o próprio Fernando Sabino. O autor nos serviu de exemplo, primeiro, pela sua dedicação inquestionável à literatura. Ora com maior grau de sacrifício, ora com menor, a dedicação o manteve produzindo constantemente, com um bom grau de qualidade e um mais alto grau de exigência. Na atividade de pesquisa, tentamos incorporar um pouco que fosse dessa lição.

O autor também participou, durante o desenvolvimento da dissertação, como contraexemplo, como referência negativa: não raro, teremos dado curso a certo tipo de análise justamente para contrariá-lo, e ver se isso não produzia um efeito interessante e pertinente à leitura da obra. O maior exemplo é o fato de que Sabino era avesso a análises que dissecavam os textos, buscando mostrar o grau de artifício presente em sua prática, cujo objetivo era o efeito de espontaneidade. O segundo capítulo deste trabalho opta justamente pela leitura cerrada, minuciosa, quase de dissecação, embora sempre com o ideal de observar o texto como organismo vivo, e não como objeto de autópsia.

O leitor encontrará, nas referências, nomes como os de Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, David Lodge – todos eles escritores que também teorizaram a respeito da literatura. Considerações críticas e teóricas, portanto, nascidas da prática. A eles, gostaríamos de acrescentar o nome de Ricardo Piglia, cujo trabalho, se não aparece explicitamente, se manifesta pelo efeito profundo que livros como *Formas Breves* (em especial o texto “Teses sobre o conto”), *Crítica y ficción* e *O Último Leitor* produziram em nós durante e antes da pesquisa.

Em *O Último Leitor*, aliás, há uma passagem que resume bem como tentamos abordar os textos de Sabino. Piglia comenta a forte impressão que os formalistas russos tiveram no seu modo de ver a literatura: uma ênfase mais nos problemas da construção do que na interpretação. Ressalta, evidentemente, que não há hierarquia entre elas, e que, a rigor, são posições intercambiáveis, a se iluminar e se combinar (PIGLIA, 2006, p. 157). Em seguida, esclarece:

Ler a partir do lugar em que se escreveu não define o leitor ideal como aquele que lê melhor, mas como aquele que lê a partir de uma posição próxima à composição em si. [...]

Quem lê a partir desse lugar segue um rastro no texto e, fiel a esse trajeto, considera as alternativas que a obra deixou de lado. (“Análise da obra de Herbert Quain”, de Borges, é o relato dessa aventura.) Mais que ler como se o texto tivesse um sentido oculto, tende-se a interpretar no sentido musical, a imaginar as possíveis variantes e modulações.

Ler a partir daí significa ler como se o livro nunca estivesse acabado. (PIGLIA, 2006, p. 158)

A reflexão de Piglia, quase uma profissão de fé, abre um ensaio a respeito de *Ulysses*, romance superlativo de Joyce. Parece-nos que, se faz sentido pensar dessa maneira a odisseia dublinense, servirá mais ainda para se refletir sobre os textos-irmãos de Sabino – cuja semelhança fundamental está no mote, na célula narrativa que dispara duas formas de composição próximas e ao mesmo tempo distintas.

Por último, convém apresentar um modo de navegação para este estudo, resumir brevemente o que esperar de cada capítulo e como se articula a reflexão aqui desenvolvida.

No primeiro capítulo, o mais explicitamente interdisciplinar do trabalho, aborda-se a trajetória artística de Fernando Sabino. A partir da justaposição dos momentos em que ele publicou “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade*, revisamos e revisitamos questões marcantes de sua obra e que transpareceram ao longo de sua atividade de escritor. Além da bibliografia específica a respeito de Sabino, também foi fundamental o conceito de “campo literário” (Bourdieu), de que nos valem para analisar a inserção do mineiro no seu meio profissional nas respectivas épocas.

Em seguida, a dissertação assume um viés mais ligado à análise literária propriamente dita. No segundo capítulo, isso se dará por meio de uma leitura atenta (*close reading*), que busca extrair da realização formal os princípios norteadores da dissertação. A comparação se torna mais cerrada, com discussão de passagens mais ou menos semelhantes em cada texto. Na primeira metade do capítulo, concentra-se a análise das afinidades entre as obras; na segunda, das divergências.

Ancorada nas particularidades dos objetos, a análise então parte para um estudo mais amplo no terceiro capítulo. A teoria literária se manifesta de modo pleno: categorias mais gerais são mobilizadas para compreender os textos de Sabino. O capítulo se divide em três partes. Na primeira, retomamos alguns gêneros literários que foram úteis para analisar cada obra, como a crônica, o conto e a novela. Na segunda, cuja discussão apresenta um cunho mais teórico, procuramos condensar em imagens (especialmente o *campo de forças*) certas tensões comuns aos textos e quiçá aos próprios gêneros literários. Na terceira, as discussões teóricas são amarradas pela discussão de dois conceitos: *o fluido* e *o fixo*, espécie de síntese geral do capítulo.

Como o percurso da análise e da interpretação estará razoavelmente completo, a dissertação parte para as considerações finais. Ela se compõe de uma breve síntese do trabalho e de uma espécie de *coda*, em que se retoma a análise mais específica a fim de amarrar as reflexões apresentadas.

No mais, acreditamos que a dissertação fala por si, tanto nos seus aspectos positivos quanto negativos. Senão, seria preciso retomar a citação a Gide em *O Encontro Marcado*, e a partir daí apresentar as outras dezenas de renúncias e escolhas feitas, o que, prudentemente, não faremos. Afinal, o risco maior de se apresentar um trabalho principalmente por suas renúncias (seriam pelo menos noventa e nove delas) é que nos alonguemos – evitemos o risco desde já.

Capítulo 1

1. Autonomia e consciência

Cada livro, por si só, seria um marco na história da crônica brasileira: *Ai de Ti, Copacabana*, de Rubem Braga, *O Cego de Ipanema*, de Paulo Mendes Campos, e *O Homem Nu*, de Fernando Sabino. Seu lançamento simultâneo, em dezembro de 1960, faz com que o marco se torne ainda mais significativo. E, especificamente na trajetória de Sabino, o momento é mesmo incontornável, visto que se trata da consolidação da Editora do Autor, fundada em parceria com Braga.

Amigos de longa data, os dois escritores passariam então a compartilhar muito mais que rodadas de chope e uísque nos bares mais elegantes do Rio de Janeiro. A empreitada editorial havia sido montada ao longo daquele ano de 1960, de maneira apressada. Sabino conta que o evento catalisador foi a Revolução Cubana, ou melhor, o conjunto de artigos escritos por Jean-Paul Sartre a respeito do movimento liderado por Fidel Castro e Che Guevara. Braga havia se encontrado com Sartre numa viagem à Bahia; cedida a autorização, mobilizou-se uma força-tarefa que desse conta da tradução para o português dos textos. Em questão de meses, publicava-se *Furacão sobre Cuba*, primeiro título da primeira editora montada em parceria entre Braga e Sabino, que também colaborou com um texto para o livro (SABINO, 2003, pp. 154-5). Pouco tempo depois, haveria o lançamento simultâneo¹ dos três títulos de crônicas, exemplo de uma vantagem da empreitada editorial para Braga e Sabino: tinham um maior controle sobre sua própria produção.

Esse critério era reforçado por um *insight* dos dois cronistas. Uma epifania de matemática financeira – não sem certo grau de ingenuidade. Conta Ruy Castro que,

intrigados com a estranha matemática que parecia reservar 10% dos direitos autorais para o escritor e 90% para o editor, [Braga e Sabino] acharam que, se eles fossem seus próprios editores, ficariam com a parte do leão. A ideia fazia sentido. Além disso, um editor pode não escrever os livros que edita, mas um escritor pode muito bem editar os livros que escreve. Os dele e dos amigos. (CASTRO, 1999, p. 112)

¹ A respeito do produto lançado, há um comentário interessante de Alcantara Silveira, que resume de modo sucinto a particularidade do estilo de cada cronista: “A reunião desses três cronistas numa caixa (não sei se o leitor está a par de que os livros a que me refiro são vendidos juntos, dentro duma espécie de caixa) serve, por outro lado, para mostrar três estilos diferentes. O de Sabino é ágil, rápido, vivíssimo, indo o autor diretamente ao assunto; o de Mendes Campos é mais narrativo, menos fluente; quanto a Rubem Braga, escreve devagar, lentamente, parecendo escolher as palavras que deve usar.” (SILVEIRA, 1961, p. 41)

E que amigos: o catálogo da Editora do Autor passou a ter antologias de nomes fundamentais da poesia brasileira, como Vinicius de Moraes, Mário Quintana, Manuel Bandeira e Cecília Meireles, além de romances de Autran Dourado e Otto Lara Resende. Esse rol de escritores ilustres serviu como base para a Sabiá, pela qual saíram mais autores incontornáveis da literatura do Brasil, entre eles Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Rachel de Queiroz e Clarice Lispector (BLOCH, 2000, p. 114). Atendo-se à Editora do Autor, pode-se apontar outra publicação importante: a de *O Apanhador no Campo de Centeio*, de J.D. Salinger, título que, hoje, responde por todo o catálogo da casa. Não seria exagerado dizer que, mesmo sem considerar a Sabiá, Braga e Sabino teriam alcançado os 90%, ao menos em termos de prestígio e importância na história do livro no Brasil.

No entanto, Braga e Sabino logo descobririam que sua epifania de matemática financeira não correspondia à realidade: os custos de distribuição, da gráfica e dos profissionais envolvidos na cadeia de produção do livro, como revisores e designers, reduziam a “parte do leão” a pouco mais que os mesmos 10% reservados ao escritor (SABINO, 2003, p. 154). Com o agravante do estresse relacionado a prazos, organização do fluxo de publicações e demais atribuições de editores. Em 1972, a dupla vendeu a Sabiá – já tinham se desfeito de sua parceria na Editora do Autor – à José Olympio por um milhão de dólares (BLOCH, 2000, p. 119) e não se aventuraram mais com editoras próprias.

De todo modo, a experiência valeu a pena: deu a Sabino o *know-how* do meio editorial brasileiro, no qual ele já circulava com desenvoltura². Na Editora do Autor e na Sabiá, o mineiro com frequência tomava para si algumas das responsabilidades de ordem prática³. Quem o atesta é Millôr Fernandes em carta a Otto Lara Resende, que trabalhava na embaixada do Brasil em Portugal: “Aqui a turma em geral vai bem. Vejo-os pouco, ou nada, mas sei deles. Fernando, agora, anda de avião para baixo e para cima, vendendo a si próprio e aos amigos na Editora do Autor (Sabiá)”⁴.

O comentário de Millôr sintetiza, com certa malícia, a porção que a face empresarial tomou na carreira de Sabino. A atenção para o aspecto prático, pragmático e de mercado da literatura, no entanto, não era apenas uma questão de interesse, mas também de subsistência. Desde

² Basta observar que ele é o responsável por intermediar a relação de Clarice Lispector e Ênio Silveira no final dos anos 1950, a fim de se publicar a autora pela Civilização Brasileira. Cf. *Cartas perto do coração*, 2011.

³ Faz sentido o papel de proativo ter ficado com Sabino quando se considera o desapego de Braga, segundo Arnaldo Bloch. Conta ele que, já na Sabiá, Braga e Sabino almoçavam. Ao chegar a conta, o mineiro se oferece para pagá-la e ouve do colega: “Não, não, Fernando, pode deixar que a editora paga”. “Ô, Rubem”, teria dito Sabino, “eu quero explicar uma coisa para você: a editora somos nós dois. Nós dois, entende?” (BLOCH, 2000, pp. 116-7).

⁴ Disponível em: <http://www.correioims.com.br/carta/carinho-e-bons-tratos-gerais/> (acesso 03 maio 2017)

1956, o escritor não trabalhava mais no cartório que lhe havia sido presenteado pelo ex-sogro, passando a viver apenas dos rendimentos de sua escrita. Esse gesto era, até então, praticamente inédito. Foi tema, por exemplo, de um artigo elogioso de Carlos Lacerda (BLOCH, 2000, pp. 101-2), em 1957, mesmo ano em que Sabino envia a Otto Lara Resende uma carta na qual expõe o lado ruim de sair do cartório: a instabilidade financeira.

As crônicas não dão para meu sustento [...]. Ando engatilhado para começar uma crônica diária, provavelmente no Jornal do Brasil, com reprodução em São Paulo e quejandos. Isso me desapertaria financeiramente (já estou vendo o fundo do saco na minha conta, é impressionante como treze anos de cartório me deixaram tão desprevenido – a ponto de já estar pensando em medidas econômicas imediatas, como a venda de meu carro).

Mas, como dizia, mesmo que seja compensador, escrever crônica diária é chatíssimo! Teoricamente eu poderia se quisesse cavar um pouco por aí e já estar ganhando um pouco mais do que ganho agora, conforme uma velha tese sua. Mas meu empenho atual é tirar o máximo de rendimento do mínimo esforço possível (por exemplo: dificilmente venderei por preço algum essa regaleza de não precisar sair de casa). Recusei diplomaticamente um convite-intimação do C. Lacerda de escrever na Tribuna, pois teria de ir lá todo dia. (SABINO, 2002, p. 194)

Um breve vislumbre da vida prática de Sabino, em meio ao cotidiano que precede a publicação de *O Homem Nu*. Seu comentário apresenta, de modo concentrado, aspectos bastante interessantes da rotina de Sabino após *O Encontro Marcado*: a queixa a respeito de dinheiro, comum entre seus pares (especialmente Braga); a disposição para o trabalho, mas também para o ócio (“o máximo de rendimento do mínimo esforço possível”); a dependência em relação à imprensa como fonte alternativa de sustento, mesmo para um escritor que lançava um romance de sucesso, com uma iminente segunda edição (SABINO, 2002, p. 195).

O romance inaugural de Sabino, aliás, desempenha um papel importante nessa trajetória do autor rumo à autonomia plena. O sucesso de vendas certamente terá colaborado para a decisão do escritor de finalmente livrar-se do cartório. Em *O Tabuleiro de Damas*, seu livro de reminiscências ou autobiografia intelectual, Sabino atribui a *O Encontro Marcado* um lugar privilegiado ao repassar sua obra. Via-o como um ponto de concentração de impasses na sua vida – chegou a pensar em “Apuração de Haveres” como título da obra, espécie de balanço: “Eu precisava saber com que contava, para finalmente começar”. A sensação de quem inicia uma carreira se justifica pelo que diz Sabino: “Eu pretendia ser, e ainda pretendo, é romancista” (SABINO, 2003, p. 131).

Essa intenção revela, a quem lê o autor hoje, uma tensão não resolvida. Conforme o próprio Sabino, na primeira versão de *O Tabuleiro de Damas*, nos romances ele pretendia “um pouco mais” (SABINO, 1996, v. 3, p. 213), ou seja, tomava-os como obras mais exigentes,

portanto com uma aposta mais alta; no entanto, eles não bastam para explicar a permanência de Sabino, pois grande parte de seu prestígio se deve também às crônicas.

Pode-se argumentar que o mineiro talvez visse nelas principalmente uma fonte de sustento e eventualmente de realização artística, enquanto os romances figurariam como obras ambiciosas, pelas quais Sabino gostaria de ser lembrado. A colaboração com a imprensa seria o preço a se pagar para se tornar um escritor, entendido por Sabino como quem vive de sua escrita e, simultaneamente, tenta explorar os limites da sua linguagem. As crônicas seriam ferramentas para alcançar a autonomia necessária aos romances. Nesse sentido, elas se encaixariam numa série de outras atividades de Sabino, a exemplo da editoração, que orbitam a atividade principal, escrever – à qual ele acrescentaria um parêntesis discreto, mas perceptível: (romances).

No entanto, o Sabino cronista, ou melhor, o Sabino dos textos curtos, precisos e despretensiosos, surge como alternativa, como outro modelo de escritor, alheio ao critério por demais estreito do romancista, que pode ser resumido na frase de Guimarães Rosa a Sabino: “Não faça biscoitos, faça pirâmides” (SABINO, 2003, p. 49). Mas o próprio autor de “A última crônica” ofereceu contra-exemplos, entre os quais se pode destacar “O Homem Nu”.

Para compreender a trajetória de Sabino, portanto, deve-se levar em conta mais que os livros, para além dos romances. Deve-se passar, também, pelas atividades à margem da obra dita principal, em que é possível rastrear traços importantes da formação do autor. Por isso optou-se por essa entrada em sua trajetória pela empreitada editorial: ela permite observar simultaneamente dois aspectos essenciais da formação do autor, a saber, sua busca por autonomia e sua consciência dos processos que envolvem a literatura. O domínio da segunda implica um ganho na primeira, conhecimentos que então se retroalimentam.

Isso se torna evidente, por exemplo, no aprendizado resultante da experiência com a Editora do Autor e a Sabiá. Escreve Arnaldo Bloch que o conhecimento da cadeia de produção do livro permitiu a Sabino propor um contrato bastante particular, no qual ele arcaria com os custos iniciais de produção e editaria em sociedade com a Record⁵. Isso lhe garantiu um rendimento maior que o décimo do preço de capa, referente a direitos autorais, e também um controle muito grande sobre sua obra:

passou a cuidar pessoalmente do projeto gráfico de cada título, sem qualquer interferência da editora nas várias etapas, nem mesmo na aprovação das capas, cujo estilo passaria a destoar do padrão adotado pela empresa em seus lançamentos regulares (BLOCH, 2000, p. 120).

⁵ O Grupo Editorial Record, até hoje, publica as obras de Sabino.

Ressalte-se que todo o esforço no sentido de se autonomizar cada vez mais parece ter como motivo, para Sabino, seu aprimoramento enquanto escritor. A busca pelos meandros da editoração e pela ocupação de espaços na imprensa não se vê dissociada de um zelo crescente pela qualidade de sua obra literária. Tanto é assim que *Zélia, uma paixão*, apressado e preenchido por chavões, surge como exceção algo incompreensível no conjunto de seus livros, que via de regra são elaborados ao longo de períodos largos de tempo, como *O Grande Mentecapto* e *O Bom Ladrão*.

A busca por aprimoramento, aliás, é vista por Silviano Santiago como traço fundamental de Sabino enquanto autor⁶. Santiago observa que Sabino teria o “perfil mais singular da literatura brasileira no século 20”, hipérbole provavelmente inexata. Mas o perfil de Sabino é de fato singular, ainda mais quando comparado por Santiago a Érico Veríssimo e Jorge Amado, de quem o cronista “se distancia por ter construído sua obra em cima de sólida, irremovível e única paixão pela literatura” (SANTIAGO, 2004).

Mais que a busca, a qual por si só não tornaria o perfil de Sabino tão singular quanto quer Santiago, parece-nos que o artigo acerta ao apontar outra característica do autor, destoante em relação ao meio:

O amor pelo cinema, pelos romances policiais (julgava Raymond Chandler "um dos maiores escritores do nosso tempo") e uma longa estada em Manhattan logo após o fim da Segunda Guerra, fizeram com que desse por encerrado o ciclo do modo francês de ser escritor para inaugurar, entre nós, o modo norte-americano. (SANTIAGO, 2004; grifos nossos)

Como convém a uma leitura feita de modo sucinto, pressionada pelo tempo compacto do veículo jornalístico, a de Silviano Santiago procede por sínteses, por apontamentos, por esboços de explicações que ficam no ar. O excerto acima é exemplo disso: sugere não só uma interpretação da vida de Sabino, mas também um possível painel em que ele estaria inserido. Convém destrinchar, ainda que insuficientemente, algumas dessas sugestões.

O amor pelo cinema, a princípio. Aqui se encontra uma face dupla de Sabino. De um lado, a de um escritor que, devido à sua época de nascimento, fez parte de uma das primeiras gerações a ter crescido e se formado literariamente com a presença, mais ou menos impactante, do cinema. Sabino era um espectador, fã de Chaplin e de Laurel e Hardy (*O Gordo e o Magro*), entre outros. Talvez se note algo dessa comédia física na construção de “O Homem Nu”.

⁶ As observações constam do obituário de Sabino escrito por Santiago, publicado na Folha de S.Paulo em 13 de outubro de 2004, dias após o falecimento do autor de *A Faca de Dois Gumes*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm> (acesso: 03 maio 2017)

Por outro lado, Sabino também se envolverá com o cinema de modo ativo, em participações diretas na cadeia de produção de filmes, especialmente como roteirista da primeira adaptação de “O Homem Nu”, feita em 1968 por Roberto Santos, e como co-diretor de uma série de documentários sobre escritores, com David Neves, pela Bem-Te-Vi Filmes. Escreveu roteiros de locução e demais textos de filmes de encomenda (SABINO, 2003, p. 179), além de ter visto obras suas adaptadas ao cinema, destacando-se duas: *O Grande Mentecapto* e *A Faca de Dois Gumes*, ambos no fim da década de 1980. Dez anos após a morte do escritor, outra obra seria adaptada: *O Menino no Espelho*, de 2014.

O cinema, portanto, constaria como mais uma das atividades paralelas do escritor, na órbita da literatura, assim como a empreitada editorial. Considerando-se a busca por autonomia e consciência, o universo cinematográfico dá a Sabino noção de outra parte fundamental da obra literária numa época multimidiática: a adaptação. O escritor percebe a possibilidade de um texto desdobrar-se em outras direções, transposto a diferentes linguagens para alcançar novas potencialidades. “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade*, nossos objetos, podem ser relacionados também desse modo, o segundo como adaptação do primeiro.

A consciência da posição do escritor enquanto produtor de possíveis adaptações fica evidente no artigo de Santiago ao mencionar o amor de Sabino por Raymond Chandler – autor de romances policiais inteiramente implicado nessa estrutura mercadológica do texto literário enquanto matéria-prima de outros produtos. Chandler produz sua obra inserindo-a numa tradição que não ignora o aspecto de mercadoria do texto literário, sem, por sua vez, descuidar do aspecto artístico da produção⁷. O autor de *The Long Goodbye* e *The Big Sleep* também viu quase toda sua obra adaptada ao cinema e, ainda por cima, encaixa-se numa linhagem de prosadores típica dos Estados Unidos, os *storytellers*, concentrados na elaboração de enredos e na sua exposição cristalina, cujo estilo privilegia a clareza e a concisão. Conforme escreveu Sabino, e com o que Chandler provavelmente concordaria: “Acredito que escrever seja, basicamente, cortar. Cortar o supérfluo. Eliminar repetições, ecos, rimas, cacófatos, redundâncias, lugares-comuns” (SABINO, 1996, v. 3, p. 214).

O terceiro fator, apontado por Santiago, seria a passagem por Manhattan, a partir de 1946, para onde Sabino se muda com a família. De acordo com vários depoimentos do escritor, o período em Nova Iorque foi marcado por um crescente sentimento de alienação dos amigos e um isolamento que lhe rendeu passagens pungentes em sua coletânea de crônicas *A Cidade Vazia*

⁷ Para uma análise mais detida das amplas camadas de sentido da obra de Raymond Chandler, bem como sua inserção na tradição do romance policial, consultar *O Último Leitor*, de Ricardo Piglia (Companhia das Letras, 2006), particularmente o ensaio “Leitores imaginários”.

(1950). Ainda nessa época complicada da vida de Sabino, há a consolidação de um novo modo de encarar a literatura, agora consciente da visão de mundo estadunidense, aliás bastante criticada pelo escritor brasileiro no livro. Além disso, a proximidade com o inglês estimulou uma maior aproximação a autores com quem Sabino já se identificava, destacando-se a *Lost Generation* (Scott Fitzgerald e Hemingway à frente) e a prosa de Henry James⁸.

Assim se resumiriam as causas apontadas por Santiago para delinear o perfil de Sabino, que ajuda a consolidar no Brasil um novo modo de ser escritor, mais próximo ao norte-americano do que ao francês. Essa mudança parece, na verdade, reflexo de uma tendência mais ampla, inserindo-se na presença cada vez maior dos EUA no mundo e em particular no Brasil, em vez de algo promovido especificamente por Sabino. O mineiro seria antes um caso ilustrativo do que um agente da mudança, percebida também no ensino básico (com a adoção do inglês como principal idioma estrangeiro a ser aprendido), no cinema e na música popular⁹.

Restaria ver, além das causas, o que Santiago compreende como características de Sabino que o aproximam desse modo norte-americano. E ele as expõe de modo claro, elencando vários traços:

Ostentava todas as qualidades, defeitos e cacoetes dos romancistas da chamada geração perdida, em particular os de Scott Fitzgerald. [...] Não é difícil decodificar hoje o receituário que Fernando Sabino e aqueles escritores puseram em prática para se tornarem celebridades. A antipatia pelos aparatos ideológicos de pensamento (leia-se o marxismo) no processo de construção dos personagens e da obra de arte. A crença de que se pode escrever a história duma sociedade com o instrumental frágil e estético da ficção. A classe média urbana como objeto exclusivo da escrita artística. O fastio pelos modismos formais de composição do romance, tão ao gosto das vanguardas históricas (em contraste, leiam-se os romances de Oswald de Andrade ou de Guimarães Rosa). A dedicação obsessiva a um estilo enxuto, gramaticalmente correto e bem-humorado, quase sem ironias, como arma de sedução do leitor moderno. O apoio popular que emprestam ao elitismo da literatura pela repercussão que conseguem na mídia graças a atividades paralelas, tidas como "hobby" (SANTIAGO, 2004)

A eles, modestamente acrescentaríamos os dois aspectos que chamamos de uma busca por autonomia e de uma tomada de consciência dos processos que envolvem a literatura. Essa dupla parece essencial a um escritor que queira inserir sua produção em um mercado, do qual viria sua subsistência. Sabino ilustra esse tipo de autor que procura conciliar as exigências estéticas da

⁸ Sabino sobre a ida a Manhattan: “Foi uma compensadora experiência. Para começar, aprendi inglês e pude me iniciar de verdade na literatura inglesa e americana. Adquiri uma visão nova do Brasil e do mundo, com mais perspectiva. E pus à prova a minha rebeldia, tendo de enfrentar de perto as contradições do regime capitalista, a vida mecanizada do americano, a industrialização em massa, o consumismo desvairado.” (SABINO, 2003, p. 111)

⁹ Um depoimento bem interessante a respeito disso é o de Caetano Veloso em seu livro de memórias *Verdade Tropical*, quando se lembra das várias nacionalidades de ritmos e filmes (franceses, italianos, norte-americanos) que penetravam até em Santo Amaro, longe dos centros culturais do país (VELOSO, 1997, pp. 29-34).

sua obra com as de um público nada homogêneo, composto, de um lado, pelos críticos e sua exigência de uma *literatura de proposta*, e, de outro, pelos leitores e sua exigência de uma *literatura de entretenimento* (os termos são de José Paulo Paes¹⁰). Um *working writer*, atravessado pelas contradições que apresenta a dupla condição da obra literária, enquanto objeto estético e mercadoria, simultaneamente.

Considerando a busca de Sabino pela autonomia como um dos eixos de leitura da sua trajetória, pode-se dividir sua carreira em três grandes movimentos. O primeiro consistiria numa curva ascendente da conquista de autonomia, que alcança seu ápice justamente no quinquênio 1956-1960, entre os livros *O Encontro Marcado* e *O Homem Nu*. Até então, Sabino parece afiar, cada vez com maior sucesso, seus instrumentos de trabalho, culminando nas duas obras, exemplos do escritor na sua melhor forma, seja com a narrativa longa, seja com a breve.

No segundo movimento, dos anos 1960 até o fim da década de 1980, Sabino desfruta de uma posição bem estabelecida na cena literária, com prestígio da crítica e sucesso de público. Às crônicas periódicas, praticamente ininterruptas, junta-se o ocasional romance ou coletânea de textos mais longos. Esse platô, porém, não é marcado por uma acomodação: Sabino se arrisca em reportagens, em textos de não-ficção, em romances, em memórias, em livros de viagem, etc.

Isso se encerra de modo abrupto com a publicação de *Zélia, uma paixão*, em 1991, marco de uma terceira fase, crepuscular. O golpe que a repercussão do trabalho representa, motivada pela qualidade duvidosa do texto de um escritor tão cuidadoso, não pode ser considerado a única explicação do retraimento do autor, conforme aponta a leitura de Ewerton Martins Ribeiro em sua dissertação “Retrato de um escritor bifurcado e de sua paixão pela literatura”, sobre esse momento em específico da vida de Sabino (RIBEIRO, 2015, p. 119). De todo modo, a biografia romanceada de Zélia Cardoso de Mello se mostra um instante crucial para compreender a trajetória de Sabino, servindo de marco divisor, para o bem ou para o mal, da carreira do autor. Nos anos 1990 e 2000, Sabino se volta para o trabalho de concluir sua obra, amarrá-la, encerrá-la: edita sua correspondência; reúne seus livros para a Nova Aguilar; revê livros fundamentais na sua trajetória.

Interessam-nos particularmente o primeiro e o terceiro movimento, em que o escritor lança respectivamente “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade*. A fim de compreender esses

¹⁰ José Paulo Paes trata mais longamente do assunto no ensaio “Por uma literatura brasileira de entretenimento”, em *A Aventura Literária* (1990). Há outra passagem, numa entrevista, em que dá uma definição bastante sucinta: “Existe uma literatura de proposta e uma literatura de entretenimento. [...] O que está em questão não é bem a quantidade de leitores, mas sim o tipo de entretenimento que se oferece a eles. [...] [A literatura de entretenimento] é uma literatura cujos objetivos são diferentes dos da literatura de proposta. Esta almeja, ao fim e ao cabo, se inscrever na história literária, enquanto a literatura de entretenimento, como o jornalismo, pertence ao momento, embora alguns autores de entretenimento possam eventualmente entrar para a história literária.” Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/12/mais!/27.html> (acesso: 15 maio 2017).

instantes-chave da trajetória de Sabino, convém percorrê-la, de modo antes sucinto que exaustivo. Sigamos o desenrolar cronológico. Tão válido quanto outras propostas de percurso, ele tem a vantagem adicional de dar mais clareza à exposição.

Via de regra, estabelecer um marco inicial na carreira de um escritor soa arbitrário, ainda mais no caso de um autor tão precoce quanto Sabino. O perfil traçado por Arnaldo Bloch oferece diferentes fatos que caberiam perfeitamente como gênese do artista. Ela poderia ser, por exemplo, o primeiro conto publicado, aos doze anos, numa revista de polícia, “Um Misterioso Assassinato”, trazendo a grafia errada do nome do autor: “Fernando Tavares Sobrinho” (BLOCH, 2000, p. 50).

Por outro lado, se todo escritor é antes de tudo um leitor, então talvez se pudesse enxergar na descoberta da literatura um possível marco inicial. Na mesma página, Bloch oferece outro exemplo: Sabino aos dez anos trombando com postes por causa dos livros que o hipnotizam – provavelmente romances policiais, responsáveis por inspirar o conto publicado dois anos depois¹¹. Tomado esse parâmetro da leitura como origem do escritor, o recuo poderia ser ainda maior, e tanto mais arbitrário, indo até os sete anos, quando o garoto aprende a ler e gosta dessa atividade (BLOCH, 2000, p. 50).

Mas por que encerrar o recuo aí? Seria possível seguir voltando: ao nascimento de Sabino; ao instante em que seus pais se conheceram; à trajetória dos antepassados¹²; e por aí em diante. Regressão infinita, e nunca definitiva.

Portanto, em que pese a arbitrariedade, convém tomar um marco mais convencional, como a estreia em livro, em 1941. Os motivos para considerá-la um ponto de partida são razoavelmente óbvios, incluindo-se aí o fato de o próprio Sabino ter usado *Os Grilos Não Cantam Mais* como primeiro livro da *Obra Reunida*. Na estreia, Sabino ainda não havia consolidado sua escrita: tateava possibilidades, num estilo imaturo, mas com bastante potencial. A assinatura de Sabino serve como sinédoque da experimentação de caminhos, das várias possibilidades de formação: agora com a grafia correta, ainda não traz o nome que o tornaria célebre, mas “Fernando Tavares Sabino”, o que provocará um conselho bastante engraçado de Mário de Andrade¹³.

¹¹ “Quando eu era menino lia histórias em quadrinhos e, como já disse, livros de aventuras, romances policiais de Edgar Wallace, Sax Rohmer, S.S. Van Dine.” (SABINO, 1996, v. 3, p. 210)

¹² Na biografia de Rubem Braga, por exemplo, Marco Antonio de Carvalho adota essa técnica para narrar o início da trajetória do cronista. Mostra-o em ação, na cobertura das ações da FEB em 1945, e, no segundo capítulo, recupera a história dos antepassados mais imediatos de Braga, situando a família na região de Cachoeiro do Itapemirim (CARVALHO, 2007).

¹³ Está no primeiro parágrafo da carta inaugural do autor paulista a Sabino: “Si você quiser continuar sendo escritor, antes de mais nada tem que encurtar o nome. Tavares Sabino, Fernando Tavares, Fernando Sabino. O que é impossível é Fernando Tavares Sabino. Me desculpa esta sinceridade e entremos pelas outras” (ANDRADE, 2003, p. 13).

É o próprio Mário de Andrade, aliás, quem melhor resume a condição de *escritor-em-potencial* que se detecta, até hoje, no primeiro livro de Sabino. A leitura que faz de *Os Grilos Não Cantam Mais* parece prever, ou melhor, instaurar algumas tensões recorrentes na futura obra do jovem escritor: a mineiridade; a oscilação entre formas breves e longas; as “leves e delicadas transposições líricas [...] ou irônicas transposições realísticas da vida” (ANDRADE, 2003, p. 14). Na carta inaugural, há ressalvas que mesmo hoje são feitas em relação à obra de Sabino, como as “descaídas lastimáveis, principalmente para o lado anedótico” (ANDRADE, 2003, p. 15) ou a observação de que, para Mário, “não parece, pelo livro, que você tenha forte imaginação criadora, grande imaginativa, excepcional faculdade de invenção” (ANDRADE, 2003, p. 14)¹⁴. É preciso apontar que os juízos do paulista não são apenas negativos. Tornou-se quase um clichê da trajetória de Sabino o engano cometido pelo autor de *Macunaíma*, que conjectura se o jovem mineiro tinha em torno de trinta ou trinta e cinco anos (o que tornaria a obra “mediocre, sem o menor interesse”¹⁵) ou entre vinte e vinte e cinco, quando Sabino, na verdade, mal completara os dezoito.

Ao leitor de hoje, talvez a estreia em livro de Sabino interesse principalmente como gatilho para a correspondência entre o mineiro e Mário de Andrade, em detrimento da qualidade em si de *Os Grilos Não Cantam Mais*. Não se trata de um livro ruim, ao menos não de todo, mas nos parece especialmente datado. Há passagens um tanto piegas, que beiram o melodrama, como no conto “O Homem Perfeito”, e textos que não exploram de maneira satisfatória recursos literários razoavelmente básicos, como o foco narrativo, no caso de “Há um retalho de passado perdido na chuva” (título que, por si só, já mostra algumas limitações do livro). Por isso, não se estranha que hoje o livro chame atenção antes como pretexto para a correspondência entre os autores ou pelo que mostra de embrionário do estilo de Sabino – o que, de toda forma, Mário de Andrade também aponta em suas cartas.

É nelas, aliás, que se travará um diálogo intenso e fecundo, numa interação responsável por redefinir os caminhos tomados por Sabino na sua trajetória. A escrita da obra seguinte, a novela *A Marca*, por exemplo, evidenciará tensões entre os dois autores. Mário de Andrade, receoso, não deixará de enxergar elementos (inclusive ideológicos) reprováveis na novela, embora a considere muito bem escrita; Fernando Sabino, por sua vez, oscilará entre um tom autopunitivo¹⁶ e uma

¹⁴ Ressalte-se que o juízo de Mário de Andrade certamente atravessa o de Sérgio Rodrigues no artigo, relativamente recente, “Sabino, um mestre sem imaginação”, de 2006. Disponível em: <http://todoprosa.com.br/sabino-um-mestre-sem-imaginacao/> (acesso 12 abril 2017).

¹⁵(ANDRADE, 2003, p. 13)

¹⁶ “Bem, em que ficamos? Somente nisso: me refaço da ilusão de ter literariamente me revestido da importância de 35 anos. Para iludir os outros – inclusive você.” (SABINO, 2003, p. 205)

tentativa de afirmar-se¹⁷, mesmo que para isso tenha de renegar seu próprio trabalho. De fato, o estilo da novela será gradualmente deixado de lado pelo escritor, que preterirá passagens mais inexatas e nebulosas¹⁸ em favor da escrita precisa, luminosa e direta de seus livros mais famosos.

A novela e a morte de Mário de Andrade colocam o *escritor-em-potencial*, já quase *escritor-de-fato*, num impasse a respeito dos caminhos a tomar em seguida, e não apenas literariamente. A vida familiar e pessoal também reflete esse momento-chave na trajetória de Sabino, conforme escreve Arnaldo Bloch:

Quando os 20 anos batem à porta, Fernando se vê atado às responsabilidades de um homem de 30: casado, esperando o primeiro filho num Rio inebriante, com dois livros publicados e emprego de responsabilidade: titular de um cartório, presente de Getúlio, a quem acaba agradecendo pessoalmente o rentável afago oficial (BLOCH, 2000, p. 53).

Esboça-se uma alternativa: mudar-se, novamente, agora para Manhattan. Entre os motivos, talvez o maior seja a necessidade de novos ares, escapar à rotina carioca que o exigia a todo tempo. As crônicas enviadas por Sabino de Nova Iorque irão compor a publicação seguinte, *A Cidade Vazia*. Trata-se de um livro de transição, estilisticamente: há resquícios da prosa carregada e algo sentimental, por vezes imprecisa, que se percebia nos dois livros anteriores, assim como – provavelmente por exigência da imprensa – passagens em que se privilegia um estilo mais limpo, uma atenção maior à expressão cristalina e à agilidade, por exemplo em “Eficiência é nosso lema”. Nesse diálogo telefônico, uma versão ficcionalizada do autor se vê às voltas com a burocracia e a intrincada rede de funcionários que prometem tudo, menos resolver seus problemas (cena, aliás, tristemente atual).

Considerando a conquista de autonomia profissional e literária, esse período de 1941 a 1951 pode ser considerado como o de gestação do artista. Se, no decorrer da década, o autor não apresenta sempre o mesmo ritmo vertiginoso de amadurecimento ao se comparar a primeira metade (1941-1946) e a segunda (1947-1951), ainda assim ele apresenta uma tendência constante ao refinamento de seu texto. Destaque-se que seus três primeiros livros já delineiam os tipos de obra que ele lançará com maior frequência: volumes de textos curtos, para a imprensa ou não, e eventualmente uma história de maior fôlego.

¹⁷ “Quero, como escritor, apenas ser é fiel ao que existe de unicamente verdadeiro em mim. Sempre existiu – não foi uma revelação, não foi uma descoberta não: eu sempre fui assim. Você não percebeu e está negando. Que adianta a arte se faz a gente escrever ‘A Marca’, e se você, o artista, o crítico, o conhecedor supremo chama a isso de arte? Então isso é que é arte?” (SABINO, 2003, p. 203)

¹⁸ Um exemplo: “Depois de tanto tempo passado, muita coisa se apagou na minha memória. Essas recordações às vezes flutuam, esparsas, desconexas, sem que eu consiga associá-las. Me vejo então naquela noite e que encontrei Hebe sozinha na varanda quando cheguei da rua, sem me lembrar do que se passou nos dias anteriores”. (SABINO, 1996, v. 1, p. 222)

De volta ao Rio de Janeiro, em 1948, Sabino investe cada vez mais em colaborações para a imprensa, em veículos como o *Diário Carioca*, *O Jornal* e *Manchete*. A carreira parece deslanchar: lança em 1952 o conjunto de novelas *A Vida Real*. Composto por narrativas enigmáticas, que buscariam recuperar “emoções vividas durante o sono” (SABINO, 1996, v. 1, p. 113), a obra, no entanto, apresenta uma linguagem predominantemente clara. O que há de onírico se concentraria no implícito, nas elipses, nas imagens. A narrativa privilegia o correlato objetivo ou o conflito palpável entre dois personagens (em “O Túnel” e “O Último Ato”, respectivamente), em vez da vacilante tentativa de expressão da interioridade, como em *A Marca*. Além disso, apresenta-se uma elaboração maior de temas que serão caros a Sabino, como a infância perdida em “O Homem Feito”¹⁹ ou o mergulho literal/metafórico em “Pélagos”.

Lugares-Comuns (1954), a obra seguinte, é um livro curioso, que parece marginal na trajetória do mineiro. A uma tradução de Flaubert acoplou-se um ensaio de Sabino, que também vem acompanhado de uma versão brasileira da ideia do autor de *Madame Bovary*: reunir num só lugar o vasto repertório de clichês e frases feitas que uma língua e uma cultura proporcionam. Embora um livro menor, ele se encaixa de modo bastante contundente na concepção que o próprio Sabino desenvolveu de sua obra e na sua abordagem em relação à escrita. Se, na sua literatura, ele quer excluir ao máximo as expressões desgastadas, neste volume elas aparecem em todo o esplendor de sua estupidez, junto ao antídoto da ironia. Em sua insuficiência, revelam ao leitor de hoje a perenidade de certas construções, umas razoavelmente inofensivas – “CUSTAR. Os olhos da cara.” (SABINO, 1996, v. 1, p. 515) –, outras nem tanto – “RACIAL. Preconceito: no Brasil não existe” (SABINO, 1996, v. 1, p. 531).

Parece servir de prelúdio à “apuração de haveres” que Sabino fará mais ou menos nessa época – de certo modo, trata-se de uma apuração (e depuração) da linguagem. Chega-se, então, a *O Encontro Marcado*, ponto de articulação do projeto literário de Sabino. A contribuição prática, pragmática e financeira do romance inaugural na busca do escritor por autonomia já foi exposta; convém, portanto, explorar de modo breve outras facetas da obra que tenham colaborado com a “apuração” realizada por Sabino.

A princípio, destaca-se o domínio técnico do escritor, que alcança o mais alto grau de um estilo elaboradamente despojado. Em sua correspondência com Sabino, Clarice Lispector faz uma síntese bastante feliz dessa escrita de enganosa simplicidade:

¹⁹ Vale mencionar que o título remete ao conto “O Homem Perfeito”, de *Os Grilos Não Cantam Mais*, o que, se de fato é relevante, evidencia o avanço notável no domínio dos recursos literários conquistado por Sabino.

O livro todo parece filmado em luz de rua, sem maquilage. Por isso dá às vezes a impressão desconcertante de falta absoluta de “literatura” – e então se sente que este é o modo até sofisticado (sofisticado como contrário de “naïve”) de literatura. O estratagema é quase uma ausência de estratagema. Dá a impressão de que você não parou um instante para achar uma “solução literária”, que nem uma vez você se viu diante de um impasse, diante de uma pergunta assim: que jeito dou nisso? (LISPECTOR, 2011, p. 178)

Evidentemente, conforme o próprio Sabino testemunha, esse é um efeito de construção bastante difícil, elaborado à custa da exclusão e da reescrita de centenas de páginas, por um período de ao menos dois anos (SABINO, 1996, v. 3, p. 214). Mais adiante, exploraremos os aspectos constitutivos desse estilo do autor, tanto em “O Homem Nu” quanto em *A Nudez da Verdade*, pois se trata de um dos mais importantes traços de continuidade entre as obras de Sabino.

Outro aspecto de *O Encontro Marcado* se destaca em relação à trajetória de Sabino: sua incorporação consciente²⁰ da vida do autor na construção de uma narrativa assumidamente ficcional. Tornou-se outro lugar-comum enxergar na vida de Eduardo Marciano a de Fernando Sabino, convertendo-se inclusive em uma espécie de jogo informal a tentativa de adivinhar quais figuras reais inspiraram cada personagem. Das várias abordagens possíveis, essa, de tratá-lo como *roman à clef*, nos parece das menos produtivas. Soa muito mais interessante, por exemplo, a leitura histórica que propõe Lucilia de Almeida Neves Delgado em seu artigo “Cidade, memória e geração: a Belo Horizonte de Fernando Sabino” (2007).

Nele, Delgado aborda o espaço da capital mineira, típica cidade provinciana no início do século vinte, sendo atravessado por duas tensões muito particulares. A primeira seria a diferença entre ela e a capital, o Rio de Janeiro. Essa dicotomia se expressa na estrutura mesma do livro, cindido em metades: a primeira concentrada na vida provinciana belo-horizontina, a segunda, carioca, metropolitana, agitada. Diferentes afetos matizam cada metade: respectivamente, nostalgia e angústia.

A outra tensão explorada por Delgado perpassa toda a obra, mas se mostra especialmente relevante no caso do retrato de Belo Horizonte. Trata-se da modernização iminente da cidade, que, se na época retratada no livro ainda não alcançou seu auge, não tardaria a fazê-lo. Destaca-se o fato de que esse processo se dá em meados da década de 1940, com Juscelino Kubitschek como prefeito. De certa maneira, ele já parecia ensaiar o desenvolvimentismo que implementaria no país a partir de 1956 – coincidentemente, ano da publicação do romance. Um emaranhado de história e literatura, ou, como escreve Delgado,

²⁰ “Em *O Encontro Marcado* pretendi deliberadamente usar minha vida como tema.” (SABINO, 2003, p. 131). Há um trabalho bastante interessante que lê três obras-chave do autor sob o viés da escrita de si. Chama-se “A vida como produto de invenção: o caráter autobiográfico da escrita de Fernando Sabino”, de Vivian Bezerra da Silva, uma análise desse romance, de *O Menino no Espelho* e de *O Tabuleiro de Damas*. Cf. SILVA, 2015.

a memória se faz literatura e ficção, busca de reencontro do que, inexoravelmente, flui e se perde na dinâmica do tempo. Em *O Encontro Marcado* acompanha-se o crescimento de Marciano e, com ele, o da cidade de Belo Horizonte. No entanto, só quando retorna à capital para se reencontrar com os amigos, o personagem se dá conta de que a cidade se transformara. Seus olhos do passado se espantam com a realidade do presente. [...] A realidade desencontra-se, descola-se da memória. (DELGADO, 2007, p. 47)

Aliada a essa leitura histórica, surge outra, que diz respeito à maneira de Sabino encarar a própria trajetória. Ela partiria de um comentário de Ewerton Martins Ribeiro, que, em sua dissertação, propõe: “Fernando Sabino constrói Eduardo Marciano como o ‘Fernando Sabino’ no qual Mário acreditava que ele iria se tornar: um sujeito que fracassaria em sua missão de se resolver entre o homem e [o] esteta” (RIBEIRO, 2015, p. 149). *O Encontro Marcado*, nesse sentido, seria o modo de Sabino reelaborar literariamente sua trajetória pessoal até então, o que, se por um lado inclui a crítica feita por Mário de Andrade, por outro não se resume a isso: incorporam-se ao romance as tensões vividas pelo artista em formação, transfiguradas elas mesmas em arte. Em vez da leitura simplista, que vê na “biografia” de Fernando Sabino a causa do romance (como quer quem o lê à *clef*), ter-se-ia então uma relação dialética, de mútua invenção, cujos sinais nos sugeririam a importância desse material, desde que lido *através* da ficção²¹. O romance, portanto, como cartografia das questões que o escritor pôs a si: entre elas, com especial destaque, a dificuldade de se tornar romancista, e o risco do fracasso dessa iniciativa.

Nele se observa, além disso, a prática “anfíbia” da literatura nos jornais, que parece ao protagonista uma disputa de atenção e concentração, paralela à que Humberto Werneck detalha em *O Desatino da Rapaziada*, livro-reportagem sobre os escritores e jornalistas (comumente escritores/jornalistas) mineiros:

[Fernando Sabino] procurou desde o início manter distância das redações, como forma de preservar sua literatura. Aceitaria ser, dizia, um escritor fazendo jornalismo, jamais um jornalista militante. Mesmo assim, em Minas como no Rio, percorreu uma fieira de jornais e revistas, como cronista [...] mas também, eventualmente, como repórter. Em todas essas redações, afirmava, sentiu-se “um estranho no ninho” (WERNECK, 2012, p. 116)

Seria possível, aliás, enumerar outros conflitos vividos pelo autor que foram inscritos em sua obra: a relação tensa entre o *escritor-em-potencial* e os mentores escolhidos por ele, conforme se observa na comparação de Eduardo Marciano e Toledo, Veiga ou Germano com Sabino e algumas figuras de sua admiração na vida real, entre eles Mário de Andrade, Jayme Ovalle ou

²¹ Cf. Vivian Bezerra da Silva, a respeito de outro romance de Sabino: “não encontramos, nas páginas de *O menino no espelho*, as experiências de um sujeito real, mas a verdade do imaginário infantil. [...] Sabino [...] declara: ‘usei todas as minhas fantasias infantis como se tivesse vivido aquilo realmente’” (SILVA, 2015, p. 42).

mesmo João Etienne Filho²², que lhe emprestava livros e o aproximou de Paulo Mendes Campos e Otto Lara Resende (WERNECK, 2012, p. 108); a tensão entre literatura e vida, uma traduzida na outra, uma lida através da outra, como na cena em que se sugere a Marciano que ele é o protagonista de um romance (SABINO, 1996, v. 1, p. 758), evocando, ao leitor contemporâneo, o constante recurso de Sabino a tornar-se personagem de sua obra²³; a relação com o catolicismo, trabalhada especialmente no fim do livro e tema recorrente de Sabino em entrevistas e crônicas; etc.

Por essas e outras abordagens²⁴, levando-se em conta também o constante sucesso de vendas, pode-se afirmar que o primeiro romance de Sabino é quase unanimidade. Não à toa, Werneck disse que “Se todo romancista fizesse um romance da envergadura de *O encontro marcado*, o Brasil teria a maior literatura do mundo” (WERNECK *apud* BLOCH, 2000, p. 87). O livro serve como uma espécie de ponto de observação privilegiado da trajetória de Sabino, o instante em que teria alcançado o seu ápice, a autonomia mais plena possível, a desdobrar-se na iniciativa da Editora do Autor e do livro *O Homem Nu*.

No entanto, deve-se relembrar que essa fração da carreira de Sabino compreende apenas um dos movimentos da sua trajetória, o primeiro e mais promissor. Convém voltarmos nossa atenção ao seu simétrico oposto, o terceiro, crepuscular, em que se destaca outro livro de prosa longa de Sabino: *Zélia, uma paixão*.

Estabelecer o marco do fim de uma carreira não parece gerar um dilema análogo ao de estabelecer o início. Por vezes o próprio escritor o define, declarando, igual a Raduan Nassar ou Philip Roth, que não produzirá mais literatura. Em outros casos, os mais comuns, a morte se encarrega da tarefa ao interromper a produção – embora haja autores como Kafka e Pessoa, cuja maior parte da obra vem a público postumamente e continua a gerar interrogações, a intervir na literatura, a nos ler.

²² Note-se, inclusive, que João Etienne Filho interpretaria Germano na adaptação teatral de *O Encontro Marcado* de 1982 (cf. WERNECK, 2012).

²³ Gabriela Kvacek Betella aponta um recurso interessante usado por Sabino na construção de seus perfis: uma oscilação entre o distanciamento e a proximidade, quase que entre a terceira e a primeira pessoa. Algo que já está patente no título do artigo: “A lealdade da busca: Fernando Sabino fala sobre os outros e encontra ele mesmo, ou vice-versa” (BETELLA, 2005). Nele, Betella aponta que Sabino, ao optar por construir o perfil de alguém na terceira pessoa, frequentemente se insere na narrativa também, empregando a primeira. Quando, ao contrário, trata de um episódio da sua vida, é comum que surjam outras personagens, iluminadas pela presença da figuração do autor. A busca do outro seria a busca de si, e vice-versa.

²⁴ É preciso mencionar mais duas leituras bem interessantes desse romance. Em “Encontro marcado com a crônica”, de Suzana Barbosa Costa (2007), analisa-se uma possível conexão entre a elaboração do narrador em terceira pessoa e a típica narração da crônica, em primeira pessoa. Já em “Os caminhos existenciais em *O Encontro Marcado*”, de Marcelo Antunes Neves (2011), compara-se a narrativa aos preceitos da filosofia existencialista ou correlata a ela, particularmente a de Kierkegaard.

É preciso apontar que Sabino se mostra um caso bastante peculiar entre as possibilidades de final de carreira. Principalmente porque foi o autor quem, em vida, deu início ao processo. Isso já se mostra perceptível com a publicação em 1988 de *O Tabuleiro de Damas* e se tornará mais intenso conforme se desenrolam os anos 1990: Sabino prepara na Nova Aguilar a sua *Obra Reunida*, em 1996, definindo os textos pelos quais gostaria de ser lembrado e a versão supostamente definitiva deles; edita os volumes de cartas com Mário de Andrade, com Clarice Lispector e com os colegas de Minas (Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos, Hélio Pellegrino); revisa originais de um romance nunca publicado, *Os Movimentos Simulados*, lançando-o; e, por fim, organiza *Livro Aberto*²⁵, reunião oficial de seus textos para a imprensa, contendo aqueles dos quais se orgulhava e julgava dignos da perenidade associada à publicação em livro. Ações estas que se ligam diretamente à administração de seu espólio e talvez a uma tentativa de assegurar seu legado.

Outras iniciativas de Sabino poderiam ser incluídas nessa disposição de rever-se, algumas relacionadas à criação literária. A produção tardia de Sabino, por exemplo, apresenta uma tendência a rever seus próprios textos ou obras que o marcaram profundamente. Destaca-se *A Nudez da Verdade*, reescritura de “O Homem Nu”, mas há outras, como a recriação de *Dom Casmurro* em terceira pessoa, *Amor de Capitu*, ou a releitura do Evangelho sob a ótica do humor de Jesus Cristo, *Com a Graça de Deus*.

Esse olhar para trás, feito pelo próprio autor ainda em vida, instiga a questão: quando acaba a carreira de Fernando Sabino? Da mesma forma que definir o início, estabelecer um fim, nesse caso, soa razoavelmente arbitrário. Se o critério for a publicação de inéditos, a carreira de Sabino não terminaria antes de 2004, com *Os Movimentos Simulados* – no entanto, este livro, em sua maior parte, foi escrito no final da década de 1940. Se o critério envolver intervenções estéticas que ampliem a compreensão da nossa história, literária ou não, como a iniciativa de Sabino de reunir sua correspondência com autores tão marcantes quanto Lispector ou Otto Lara Resende, a carreira de Sabino seguiria pelo menos até 2003, quiçá até depois, visto que há volumes de suas cartas ainda inéditos²⁶. Se, por fim, o critério é a constante releitura de seus textos, sua reinserção no mercado e sua apropriação por novos leitores e pela academia (outro tipo de leitores), a carreira, mais especificamente a trajetória, persiste. São as interpretações que privilegiam os traços de continuidade na presença de Sabino na literatura brasileira.

²⁵ A observação de Sabino a respeito deste livro, no perfil escrito por Arnaldo Bloch, é reveladora: “É minha obra póstuma em vida” (SABINO *apud* BLOCH, 2000, p. 150).

²⁶ Destaque-se aqui o trabalho de Cleber Araújo Cabral, que fez uma proposta de edição da correspondência de Sabino com Murilo Rubião, entre outras, em “Aos leitores, as cartas” (CABRAL, 2016).

Há uma alternativa: as que se concentram nas interrupções. De acordo com uma delas, sua carreira teria acabado em 1991, com *Zélia, uma paixão*, sucesso de público eclipsado pelo fiasco da crítica e do livro em si. Segundo esse ponto de vista, a carreira de Sabino é marcada quase que por um suicídio literário, representado pela biografia romanceada da ex-ministra da Fazenda Zélia Cardoso de Mello. Afim a este, outro ponto de vista localizará o encerramento na tendência de Sabino à reclusão, já detectada em meados dos anos 1980, quando, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade lhe escreve uma carta em que pede que Fernando Sabino “volte” (DRUMMOND *apud* BLOCH, 2000, p. 13). Um terceiro, ainda, quiçá o mais cruel, enxergaria na frase de Werneck sobre *O encontro marcado* um juízo implícito: ninguém precisa fazer outro livro da envergadura desse romance, e Sabino não o fez, portanto sua carreira, sob a ótica da literatura brasileira num sentido mais vasto, se resumiria a essa obra apenas, para todos os efeitos estaria encerrada ali. As crônicas seriam algo marginal, assim como os contos, as memórias, os livros de viagem, etc. Essa leitura radical poderia se respaldar (talvez injustamente) na escassez de observações sobre Sabino em *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, em que se cita o mineiro muito lateralmente, principalmente como “autor de um vivo depoimento da geração que amadureceu durante a Segunda Guerra (*O Encontro Marcado*, 1956)” (BOSI, 2006, p. 414).²⁷

Nem um, nem outro, provavelmente. A esta análise pouco interessa estabelecer marcos inquestionáveis, emitir juízos cujos argumentos contrários a própria dissertação procurou incluir também. Parece-nos muito mais produtivo investigar esse processo de encerramento da carreira de Sabino, essa crescente tendência ao que Bloch chama de “obsessão pela ideia de que a morte é iminente” (BLOCH, 2000, p. 150). Nesse sentido, sugere-se que os momentos discutidos adiante sirvam como pistas, índices desse processo, não como suas causas. Vale rever a imagem que se escolheu para representar o último movimento na trajetória de Sabino: o crepúsculo – um apagamento gradual, um fim se avizinando lentamente, até predominar a escuridão.

Nesse terceiro movimento, a autonomia conquistada por Sabino desempenhará um papel diverso daquele entre as décadas de 1960 e 1980. Nestas décadas, o prestígio de Sabino lhe serviu para alçar vãos mais amplos, experimentando novas formas literárias, embora dentro de um trabalho razoavelmente inalterado com a linguagem. Depois disso, o autor se valerá do prestígio e

²⁷ Esta a citação específica a Sabino. Bosi também o inclui num rol de “Escritores de invulgar penetração psicológica”, que “têm escavado os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances-de-personagem a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa” (BOSI, 2006, p. 414). Se, por um lado, é verdade que o juízo demonstra uma leitura mais profunda que a de um mero depoimento geracional, por outro esse traço específico se perde em meio à diversidade de autores que acompanham Sabino nessa enumeração: Aníbal Machado, Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan, Josué Montelo, Autran Dourado, Carlos Heitor Cony e Dionélio Machado, entre outros.

da autonomia para consolidar uma reflexão a respeito da própria escrita e para fixar seu legado, espólio e obra. A condução desta análise, portanto, terá de fugir à simetria (a conquista da autonomia dando lugar à sua perda) para se ater aos fatos: o deslocamento de função da autonomia.

Um dos primeiros momentos a se destacar nessa terceira fase da trajetória de Sabino é a elaboração de *O Tabuleiro de Damas*. O livro por vezes lembra uma espécie de acerto de contas, de entrevista definitiva do autor, não à toa conduzida por ele próprio: pode falar do que quiser da maneira que preferir, pode consolidar a autonomia sobre seu jeito de narrar-se. Falará da sua concepção de participação política do escritor; emitirá juízos a respeito de fases recentes da vida pública brasileira; elencará os autores que admirava; comentará o que acha do álcool e de drogas como cocaína ou maconha; pontuará suas vivências com diversos episódios anedóticos, estrelando Guimarães Rosa, Jânio Quadros, seu pai; incluirá até mesmo observações como: “Se fosse possível, gostaria de tomar uma pílula para me alimentar, em vez de comer” (SABINO, 1996, v. 3, p. 221).

Não é mera inferência nossa apontar *O Tabuleiro de Damas* como ferramenta pela qual Sabino quer assumir o maior controle possível sobre a construção de sua imagem. Basta observar um episódio descrito por Arnaldo Bloch no perfil do mineiro. Depois de sucessivos fracassos em agendar uma entrevista com Sabino, o jornalista se encontra com o escritor num café dentro de uma livraria em Ipanema. Em meio a conversas sobre jazz e sobre o trabalho que Sabino então desenvolvia (*Livro Aberto*), em dado momento fica evidente a desconfiança do autor em relação a jornalistas. Não quer entrevistas regulares, com horário fixo, nem gravador. “Às vezes digo uma coisa e, quando vejo, já estou pensando outra”, afirma. Bloch recebe um presente: a versão atualizada de *O Tabuleiro de Damas*, de 1999, autografada. “Está tudo aí, se você quiser, pode até fazer o livro reaproveitando o que está aí, e dando um toque ficcional”, diz o perfilado (SABINO *apud* BLOCH, 2000, p. 151).

Note-se que esta observação nega o argumento contra o gravador. Se, de fato, Sabino costuma pensar algo diferente do que acabou de afirmar, invalidando portanto a entrevista, não se observaria o mesmo em relação a um livro? Com uma desvantagem: a veiculação de uma entrevista é muito mais rápida que a de um livro, é muito mais fácil corrigir algo que se disse na imprensa (por exemplo, numa errata ou numa réplica, geralmente publicadas na edição imediatamente posterior) do que num livro. Logo se observa, realmente, que o comentário de Sabino representa uma estratégia do autor para se esquivar da atenção do jornalista²⁸: Bloch nunca mais o viu. A essa

²⁸ Restringir o acesso da imprensa, aliás, sugere a autonomia em pleno funcionamento. Não é qualquer escritor que pode se permitir a recusa ao holofote das entrevistas e à promoção de suas obras. Sabino havia conquistado isso. Sua aversão a conversas com jornalistas só vem à tona porque eles o requisitam frequentemente (verdade

presença fugidia, corresponde a permanência do livro enquanto fonte principal. *O Tabuleiro de Damas*, portanto, seria a palavra final de Sabino, o que ele teria a dizer, a entrevista derradeira: “está tudo aí”²⁹.

Outro momento a se destacar nessa terceira fase é a perda de diversas pessoas queridas e próximas: Hélio Pellegrino em 1988, Paulo Mendes Campos em 1991, Otto Lara Resende em 1992, além do rompimento da relação com Lygia Marina. De fato, conforme aponta Ewerton Martins Ribeiro (RIBEIRO, 2015, p. 119), constitui um lugar-comum apontar essas perdas como causas do retraimento da fase final da vida de Sabino – o que seria um problema menor se isso fosse toda a verdade. Ribeiro cita a carta de Drummond e uma entrevista coletiva feita por José Castello com Sabino e os amigos em 1986, em que a tendência ao retraimento já se mostra patente. Nesses momentos, inclusive, Sabino e Lygia ainda não haviam terminado seu relacionamento, contradizendo, portanto, o que quer o lugar-comum.

Não obstante, tais perdas – e acrescentaríamos a de Rubem Braga, em 1990 – sem dúvida afetam Sabino, talvez intensificando um processo que provavelmente já lhe ocorria. Se não por outras razões, ao menos pelo fato de lembrar ao escritor, então beirando os setenta anos, “que a morte é iminente”, como anotou Bloch. Isso ajudaria a explicar a tendência de Sabino à revisão de sua trajetória e de suas obras, crescente desde meados dos anos 1980 e intensificando-se no final dos anos 1990 e início dos 2000.

A escrita de *O Tabuleiro de Damas* parece nos fornecer um exemplo da tendência, reforçada pela perda de relações afetivas bastante próximas. É preciso, também, encarar *Zélia, uma paixão*, o grande enigma que, espécie de oposto simétrico de *O Encontro Marcado*, tornou-se pedra fundamental na discussão da última fase da vida de Sabino.

Gastou-se pouca tinta na tentativa de compreender o que significa esse livro na trajetória de Sabino, visto que, na maior parte das vezes, o juízo já está dado no instante de enunciação, ou até antes dela. E isso é inteiramente compreensível, consideradas as circunstâncias: tinha-se um autor consagrado, com uma atuação sólida na vida literária e cultural brasileira havia décadas, publicando um livro esteticamente fraco; este mesmo autor, cujo comportamento havia sido na melhor das hipóteses ambíguo em instantes cruciais da vida política brasileira, comete um gesto claramente chapa-branca para o governo catastrófico de Collor, que já havia sido criticado pelo

que nem sempre por uma razão que agrade ao escritor). Sabino construíra para si um público que recebia suas obras, independentemente da repercussão na imprensa – o que o fiasco de crítica, mas o sucesso de público de *Zélia, uma paixão* corroboram.

²⁹ É preciso destacar, no entanto, que mesmo essa entrevista derradeira não escapou a uma revisão e uma ampliação do autor, que publicou uma segunda versão em 1999.

próprio escritor numa entrevista ao programa *Roda Viva* ³⁰. O livro teve um sucesso de público proporcional à veemência da crítica, rendendo uma soma substancial em vendas; o assunto da história, a vida pessoal de uma ex-ministra, tinha os atrativos de um factóide, de uma fofoca, de um olhar voyeurista sobre os bastidores do poder; publicava-se a obra em um dos piores momentos possíveis, um erro evidente de *timing*, visto que a tragédia do confisco e do congelamento das poupanças ainda era recente. Tem-se a impressão de que os envolvidos no projeto (por si só duvidoso) teriam tido diversas escolhas a fazer, optando exclusivamente pelas piores.

Não faltam, portanto, motivos para se considerar que foi uma escolha errada; com isso, a recepção negativa se concentrou em imaginar por que ela foi feita. Conjecturou-se se não havia sido mera ingenuidade do escritor. Bloch registra uma hipótese corrente, relacionada ao interesse amoroso: Sabino teria se apaixonado por Zélia, ou por sua figura (BLOCH, 2000, p. 30). Outro interesse, consideravelmente mais mesquinho, foi apontado como a razão principal da existência do livro: faturar. A charge de Millôr Fernandes em que Fernando Sabino aparece carregando uma mala cheia de dinheiro, conforme conta Bloch (BLOCH, 2000, pp. 28-9), é o exemplo mais eloquente da leitura que vê oportunismo na atitude do escritor. Outra explicação possível coletada por Bloch também é relacionada ao dinheiro. Tendo em vista que Sabino era autor de vários sucessos de venda, a perspectiva de um livro apenas pelo dinheiro não teria sentido (e, além do mais, conforme se revelou posteriormente, o autor doou os rendimentos do livro a uma instituição de caridade). Mas haveria outro motivo financeiro:

O impacto do plano Collor na economia doméstica [...] pode ter contribuído para acender a chama da admiração pelo personagem. O artista gráfico Luís Morais, filho de Lygia Marina, na época com 20 anos, tem lembranças pungentes:

“O escritor recebe a cada trimestre. Naqueles tempos de inflação de mais de 40% ao mês, sem correção monetária, o dinheiro encurtava rapidamente. Vieram Collor e Zélia com a mágica da inflação zero.” (BLOCH, 2000, pp. 31-2)

Quaisquer que fossem os motivos, o estrago estava feito. A tal ponto que ainda se comenta o caso, mesmo que de maneira predominantemente lateral, como nesta dissertação, aliás.

O episódio por vezes é usado para ilustrar certas interpretações condenatórias, como a do posicionamento político de Sabino: o gesto chapa-branca de biografar Zélia Cardoso de Mello seria uma comprovação de uma índole ambígua do escritor em momentos cruciais da história do Brasil. Nesse sentido, estaria ao lado da cerimônia do casamento com Helena Valladares, por exemplo, para a qual fora convidado Getúlio Vargas, de quem o sogro de Sabino era representante no governo de Minas Gerais e quem, afinal, providenciara ao então jovem escritor o cartório.

³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-0YwkdS2igE> (acesso: 15 maio 2017)

Estaria ao lado, também, do posicionamento pouco incisivo de Sabino contra a ditadura, em contraste com a de seu amigo Hélio Pellegrino. Publicar *Zélia, uma paixão* consistiria num flagrante da pior face da “proximidade afastada”, conforme sintetiza Ewerton Martins Ribeiro, num feliz oxímoro³¹ sobre a oscilação de Sabino entre o envolvimento direto com as questões políticas de seu tempo (de resto, um mandamento transmitido por Mário de Andrade) e um distanciamento ora prudente, ora conveniente.

Trata-se de uma estratégia de sobrevivência, embora não isenta de contradições, para um escritor que se vê atravessado, como já se disse, pela dupla condição de sua literatura na modernidade: arte e mercadoria, simultaneamente. Em relação ao posicionamento de Sabino num quadro social mais amplo, que torna essa ambivalência ainda mais expressiva, convém relacioná-lo à noção de “campo literário”, conforme Pierre Bourdieu.

A imbricação entre poder político-econômico e seu equivalente numa dada dinâmica específica à cena literária se traduziria, segundo Bourdieu em *As Regras da Arte*, na configuração de dois campos: primeiro, o do “poder”, e, subordinado a este, por vezes interseccionando-o, o “literário”. Escreve o sociólogo francês que

Muitas das práticas e das representações dos artistas e dos escritores [...] não se deixam explicar senão por referência ao campo do poder, no interior do qual o próprio campo literário (etc.) ocupa uma posição dominada. O campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente). (BOURDIEU, 1996, p. 244).

A “proximidade afastada” de Sabino, portanto, consistiria num modo de o escritor se manter num equilíbrio dinâmico entre os dois campos, como se fosse atraído simultaneamente por ambos – embora com uma evidente preferência pelo “campo literário”, pela realização artística. Sabino está ciente da dicotomia, e deixa claro em diferentes momentos que se vê antes como artista: desde as cartas trocadas com Mário de Andrade até a entrevista presente na *Obra Reunida*.

Isso evidencia outro aspecto mencionado por Bourdieu, a respeito da especificidade do “campo literário” – um com que Sabino, escritor e editor, sem dúvida trabalhou, mesmo de modo inconsciente. Trata-se, conforme o sociólogo francês, de uma lógica econômica às avessas: “a

³¹ Por “proximidade afastada”, Ribeiro compreende: “em sua trajetória, Sabino perseguirá o objetivo de constituir sua obra e sua persona artística com total isenção política, com total autonomia ideológica (em certo alheamento mesmo face às forças do poder que atuam no tecido social), isso ao tempo em que ele, o escritor, simultaneamente não recusará transitar e ora assentar no íntimo desse mesmo poder; no seio dessa mesma política; no âmago da ideologia burguesa; no cerne de um comprometedor espírito mineiro; posteriormente, no bojo da efervescência político-cultural carioca do fim da primeira metade do século 20, que, fora a mineiridade, unificava tudo isso: poder, política, ideologia burguesa.” (RIBEIRO, 2015, p. 137)

ordem literária (etc.) que progressivamente se instituiu ao fim de um longo e lento processo de autonomização apresenta-se como um mundo econômico invertido: aqueles que nele entram têm interesse no desinteresse” (BOURDIEU, 1996, p. 245). Sublinhe-se aqui, como o faz Bourdieu, que isso resulta numa lógica econômica diferente, mas ainda assim implica uma lógica econômica.

No “campo literário”, a busca por autonomia passa pela recusa à ordem burguesa, com seus valores de lucro, de prosperidade material, de sucesso. Afronta à ordem burguesa do século XIX, que resultará na lógica da “arte pela arte”, isto é, critérios a princípio definidos pelo próprio campo da arte. Principalmente, uma recusa do sucesso mercadológico como critério principal para se medir a literatura (BOURDIEU, 1996, pp. 125-9).

Ora, esse modelo simplesmente não cabe a Sabino. Ainda mais após 1956, quando o escritor decide viver apenas de seus escritos³². Até então, com o cartório, ele era um “autor-funcionário público”, inseria-se na conciliação possível entre vida artística e vida cotidiana, a exemplo de outros célebres escritores brasileiros, como Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. Depois disso, abraça a contradição entre arte e mercadoria, um equilíbrio, se alcançado, sempre precário, e aliás comum ao “campo literário” norte-americano, cujo mercado editorial fortíssimo exhibe essa contradição em alto grau e cujo “modo de ser escritor” Sabino tentava praticar, segundo Silviano Santiago.

Nesse sentido, *Zélia, uma paixão* é um tensionamento, via “campo literário”, do cruzamento desses três campos, trazendo para o interior daquele o “campo político” e o “econômico”. O livro retrata a classe política, dá caráter de protagonista justamente à ex-ministra da Fazenda, cuja ação desastrosa prejudicou economicamente milhões de brasileiros, e – pecado grave para certa porção da classe artística – a obra converteu-se em *best-seller*. Com isso, Sabino teria contrariado a regra do “interesse pelo desinteresse”. Novamente, a caricatura de Millôr Fernandes, retratando o escritor com uma mala cheia de dinheiro, serve como síntese maior dessas críticas.

O gesto de Sabino faz com que sua posição no “campo literário”, sua trajetória no interior dele, sofra uma mudança radical de rumo. A autonomia e o prestígio conquistados durante décadas, consolidados com *O Encontro Marcado*, com as crônicas e prosas curtas na imprensa e as editoras do Autor e Sabiá, subitamente não bastaram para blindar o escritor de críticas. Sabino não chegaria a ocupar uma posição no topo da hierarquia interna ao campo literário (como o faria um Guimarães Rosa, por exemplo, com sua prosa de vanguarda, de difícil leitura por um público mais amplo, o

³² Convém, no entanto, fazer um contraponto a essa leitura: mesmo privilegiando o sustento a partir do que lhe rende a literatura, Sabino ainda assim ocupou cargos públicos, como na temporada londrina em meados da década de 1960 e no trabalho de redação para filmes, que lhe valeu inclusive a aposentadoria (SABINO, 2003, p. 179).

que serviria como signo do “interesse pelo desinteresse” – da arte acima de tudo), mas se encontrava num lugar razoavelmente prestigioso, que foi ameaçado pela publicação de *Zélia, uma paixão*. A trajetória no interior do “campo literário”, portanto, seria descendente, o que possivelmente terá servido de estímulo ou catalisador para que Sabino se recolhesse e intensificasse seu processo de revisão da sua obra e de seu legado.

Portanto, a colaborar para que não se procurasse compreender o lugar de *Zélia, uma paixão*, havia: o interesse noticioso do gesto de Sabino; a sondagem de motivos pessoais do escritor; a ânsia por polêmicas que tornem a venda de revistas e jornais mais substancial, e, além disso tudo, havia também a dinâmica sociológica, a “regra da arte”. Muitas forças, um mesmo sentido. Há, no entanto, uma exceção: o trabalho “Retrato de um escritor bifurcado e de sua paixão pela literatura: um biografema de Fernando Sabino com foco no livro *Zélia, uma paixão*”, de Ewerton Martins Ribeiro.

Nessa dissertação, Ribeiro toma o livro sobre a ex-ministra da Fazenda como ponto privilegiado para compreender a trajetória de Fernando Sabino, valendo-se do conceito de “biografema”, de Roland Barthes. Em vez de percorrer a vida do escritor de ponta a ponta, a análise se concentra num instante, que revela a multiplicidade de tensões na trajetória de Sabino, como a paixão pela literatura, a exigência de participação social, a reclusão final. *Zélia, uma paixão* será lido por Ribeiro à maneira de Otto Lara Resende na época de publicação do livro: “Otto é o único a defender o livro pelo seu real mérito, e exclusivamente por ele: aquilo que o livro significaria no contexto amplo da trajetória de Sabino”³³ (RIBEIRO, 2015, p. 201).

Assim, o livro malfadado se despe um tanto de sua condição enigmática, representada pela pergunta de por que um escritor tão consciente de sua arte cometeria um erro de tamanha magnitude. Ribeiro encara o enigma e arrisca algumas respostas, que ficam em aberto, mas entre as quais se destaca a de uma “fratura”:

Fernando Sabino parece ter escrito *Zélia, uma paixão* também como desfecho de um processo de desenvolvimento pessoal que perpassa toda a sua obra; como um passo na sua resolução de fazer unir, em si, aspectos paradoxais de sua personalidade, como a sua extroversão e o seu ensimesmamento; a sua mineiridade e o seu cosmopolitismo; o seu eu menino e o seu eu maduro; o seu apreço pela secularidade (e o hedonismo que em alguma medida lhe é inerente) e a sua devoção à ideia de transcendência (com toda a abnegação que lhe é própria); como a circunscrição do seu talento à prosa de menor fôlego e a sua vocação para a produção de alta literatura. Nesse sentido, Fernando Sabino teria escrito *Zélia, uma paixão* como tentativa de se completar consigo mesmo: reintegrar, no homem

³³ Como destaca Ribeiro em seu trabalho, o artigo de Otto Lara Resende, “Um escritor, uma paixão”, curiosamente não menciona explicitamente o livro, mas busca produzir, por meio de uma recuperação da trajetória de Sabino, de uma menção à estreia do amigo, um desvio na polêmica, rumo ao que lhe parece mais interessante: o conjunto das obras. A “paixão”, portanto, se desloca do objeto “*Zélia*” rumo ao objeto “literatura”: “Ninguém foi mais fiel à sua vocação do que Fernando Sabino. E à sua paixão realizada: a literatura” (RESENDE, 1991).

pleno, as suas contraditórias frações; e assim fazer restar à posteridade um homem pleno, e não fraturado. (RIBEIRO, 2015, p. 232)

Lê-se o livro malfadado, segundo Ribeiro, como a aposta final de Sabino na transcendência da literatura, mesmo que ao custo de desintegrar a carreira tão cuidadosamente construída. A crença no projeto e na intenção de estar levando a literatura a um território razoavelmente inexplorado até então³⁴ fez Sabino sequer duvidar, sequer pensar duas vezes, sequer se dar conta de que, afinal, o livro é fraco. Afirma Ribeiro: “Para Sabino, concluir *Zélia, uma paixão* fora finalmente completar-se, cumprindo (no sacrifício inesperado do próprio escritor) a sua missão literária. Uma convicção” (RIBEIRO, 2015, p. 215). A convicção: a literatura acima de tudo, inclusive de si, de sua carreira.

A leitura de Ribeiro, portanto, dessa última fase da vida de Sabino: trata-se de um “voltar-se a si” de “realização, não de frustração” (RIBEIRO, 2015, p. 127). Esse sacrifício representado pelo livro confirmaria, para Ribeiro, a “sólida, irremovível e única paixão pela literatura” que Silviano Santiago vê no autor. O que torna a trajetória de Sabino, como o próprio autor do trabalho afirma³⁵, algo trágico, visto que *Zélia, uma paixão*, enquanto obra literária, enquanto realização estética, é indefensável³⁶. Não obstante, é o que permite a Sabino concluir seu ciclo: “é o livro – [...] a despeito de sua (falta de) sofisticação estética ou do cenário sócio-político com o qual ele dialoga – que lhe permite fazer o movimento definitivo no tabuleiro de sua vida: curar suas feridas, assumir as cicatrizes” (RIBEIRO, 2015, p. 126). Sabino pode então seguir em frente, voltar-se a si, saber o próprio tamanho, como é apontado recorrentemente na dissertação de Ribeiro a partir de um comentário do próprio escritor.

É preciso ressaltar que a leitura de Ribeiro se encontra entre as mais abrangentes feitas da trajetória de Sabino, talvez até hoje. Munida de documentos, entrevistas e uma leitura atenta do vasto material autobiográfico que o mineiro produziu ao longo da vida, a dissertação lança um olhar renovado sobre a personagem, encarando um desafio que não é menor por se concentrar na *anti-obra-prima* do autor. Escapa à tentação do juízo fácil, o deletério, que, aliás, a própria

³⁴ Esse lugar,, conforme aponta Ribeiro, consistiria nas biografias, nos livros de encomenda, cuja qualidade é substancial, e que se popularizariam posteriormente, a exemplo de *Chatô – O Rei do Brasil*, de Fernando Morais ou os trabalhos de Ruy Castro (RIBEIRO, 2015, p. 83).

³⁵ “Com *Zélia, uma paixão*, homem e menino finalmente poderiam ajustar as suas trágicas contas, e pagar seus elevados preços: quadrados pretos e quadrados brancos se mostrariam finalmente dissolutos, a fazer ver, através de si, ao espectador experto e prudente, a outra cor” (RIBEIRO, 2015, p. 125; grifos nossos). Além disso, a respeito da marca de Mário de Andrade na obra de Fernando Sabino, Ribeiro aponta outro paralelo trágico: a história de Ícaro e seu pai, Dédalus.

³⁶ “Em que se pese o risco de se fazer uma colocação assim tão crua e despida da tradicional formalidade erudita, a maioria das questões pertinentes à análise de *Zélia, uma paixão* precisam ser observadas à luz de um apontamento central: o de que o livro é ruim; muito ruim” (RIBEIRO, 2015, p. 187)

imprensa à época já se encarregou de apontar. Da mesma maneira, escapa à falta de rigor de quem quer transformar um livro ruim em algo que ele não é, como se poderia depreender de alguns comentários³⁷, que atribuem a uma campanha persecutória de jornalistas as críticas feitas ao livro; escapa, por fim, à sedução de emitir um juízo definitivo, seja um positivo, seja um negativo, preferindo se concentrar na relação dialética, na tensão que a obra, mesmo no pior livro, não deixa de conter. O fato de alcançar esse resultado a partir de objeto tão ingrato está entre os grandes méritos da dissertação de Ribeiro.

Ela, ao optar por *Zélia, uma paixão*, busca engendrar uma leitura mais compreensiva do gesto desatinado de Fernando Sabino, entre cujos efeitos estaria o de participar do sentimento quase que trágico do escritor. Compartilhamos dessa dor ao contemplar o retrato de Sabino; a escolha de Barthes, do “biografema” e do conceito de “*punctum*” não é por acaso: “O *punctum* é algo que parte da cena, do *studium*, e vem transpassar, como uma flecha, o espectador – no nosso caso, o leitor. O *punctum* é algo que fere, mortifica” (RIBEIRO, 2015, p. 233), escreve Ribeiro, parafraseando Barthes em *A Câmara Clara*. Outro título possível para o trabalho de Ribeiro: *Sabino, uma compaixão*.

Se é verdade que o trabalho de Ribeiro, justamente por meio do livro mais execrado, recupera a figura de Sabino e nos faz compreendê-la de modo mais amplo, também se pode afirmar que esse procedimento tem um custo. Ele estaria, salvo engano, precisamente na leitura trágica. A trajetória de Sabino, sob esse ponto de vista, remonta à trajetória de Ícaro (RIBEIRO, 2015, p. 71): o voo às alturas e a necessária queda, sem a qual a narrativa (a leitura biográfica, a interpretação) não encerra seu sentido, não o completa. *Zélia, uma paixão*, nesse caso, é um fato, é fatal: fatalismo, fatalidade.

Corre subjacente outra opção, que prefere priorizar outros aspectos da obra de Sabino. Que pode até recusar a dimensão trágica em favor de uma mais luminosa, talvez menos dramática e com certeza menos atraente como narrativa. É uma questão de deslocamento do ponto de vista, partindo mesmo da obra do mineiro.

O próprio Sabino priorizava nela um aspecto muito restrito: “Eu pretendia ser, e ainda pretendo, é romancista” (SABINO, 2003, p. 131). A leitura trágica do escritor feita por Ribeiro pressupõe uma leitura parecida: Sabino enquanto romancista. O ponto de vista está concentrado

³⁷ Um exemplo seria o de Carlos Heitor Cony, tratando da repercussão à morte de Sabino na imprensa: “O livro de Sabino tem como ponto de partida e chegada a história da moça solteira e bonita que se apaixona por um homem mais idoso e casado. E paga um preço bem alto pela sua paixão. Paixão que pode ser vivida por uma comerciária, uma secretária, uma recepcionista e, por que não?, por uma ministra de Estado.

Sabino trairia a sua condição de romancista se, ao captar a matéria que a vida nacional lhe oferecia, deixasse de escrever o que sentia e queria. E o fez, como sempre, com alta qualidade literária.” Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz2010200405.htm> (acesso: 18 abril 2017)

na prosa longa e estabelece seus marcos a partir delas – *O Encontro Marcado*, *O Grande Mentecapto*, *O Menino no Espelho*, *Zélia, uma paixão*, as principais. Como essa breve enumeração mostra, trata-se de um jogo de soma zero, no qual as obras acima da média (por exemplo, *O Encontro Marcado* e *O Menino no Espelho*) compensam as abaixo (*O Grande Mentecapto* e *Zélia*), uma simetria completa que, no fim, se anula.

E se, à revelia do autor, na contramão de uma tendência inclusive da própria crítica e dos escritores, tomarmos a via da prosa curta? Abandonado o parâmetro do romance, tendo escolhido a rota das crônicas e dos contos (e até das novelas), o deslocamento do ponto de vista nos obriga a uma reavaliação. Empurra-se o Sabino eventualmente romancista para o fundo do cenário, a fim de se perceber melhor o Sabino de textos precisos, certos, tão breves quanto bem realizados³⁸. À intermitência dos romances corresponde a prática frequente, quando não cotidiana, de prosas curtas publicadas regularmente na imprensa. Manifesta-se, então, a face mais luminosa da presença de Sabino na literatura brasileira: um mestre da contenção, da agilidade. Deixa-se a tragédia de lado, abrindo espaço para que se delineie outro perfil seu.

Trata-se de um espaço ainda em construção, evidentemente. Ele segue na trilha que se abriu recentemente na crítica literária brasileira após a inserção de Rubem Braga no cânone. Uma mudança de parâmetro que não quer substituir o modelo anterior, de inspiração europeia e calcado no romance, mas torná-lo mais inclusivo, com maior atenção a gêneros ditos laterais na tradição literária – uma lateralidade talvez análoga à do Brasil nessa mesma tradição e até num contexto mais amplo, geopolítico, econômico.

Esta a opção deste trabalho: a prosa curta de Sabino, a prosa que trabalha com limites mais perceptíveis, que corre contra o tempo escasso de uma leitura rápida. Esse posicionamento, claro desde a escolha do objeto de estudo, fundamenta também a opção pelo ponto de entrada na trajetória de Sabino: a fundação da Editora do Autor, em detrimento, por exemplo, da publicação de *O Encontro Marcado*. É quando o mineiro lança em livro o seu segundo conjunto de textos publicados na imprensa, um dos melhores títulos de sua obra; é quando a maturidade de seu estilo está posta a serviço do gênero com que ele melhor trabalha; é quando toma para si o controle de diversas etapas na sua produção literária, consolidando sua autonomia; é quando, após a “Apuração de Haveres” que seria seu primeiro romance, o escritor sabe finalmente com o que pode contar: com sua prosa curta. Tanto que demorará ainda cerca de vinte anos para publicar outra narrativa longa.

³⁸ É algo que o próprio Ribeiro parece afirmar num apontamento: “Sabino tendia a entender literatura, no auge do termo, por romance, especificamente; tomava, na ocasião, sua produção crônica como algo aquém da literatura. Isso quando suas crônicas seriam justamente o que faria da sua literatura grande” (RIBEIRO, 2015, p. 142).

Esta dissertação vê aí um direcionamento talvez inconsciente, mas nem por isso menos significativo, de Sabino rumo a si mesmo: um dos grandes cronistas (mas não só) da literatura brasileira, ao lado de Rubem Braga e Paulo Mendes Campos, seus parceiros de lançamento em dezembro de 1960.

Capítulo 2

2. A história autônoma

Entre as soluções formais de “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade*, talvez o maior grau de semelhança esteja num conjunto de procedimentos que se poderia reunir sob o nome de *história autônoma*. Não se trata de uma classificação ou rótulo, mas de um resumo, um modo de enfeixar características intimamente relacionadas, que buscam transmitir ao leitor uma impressão de objetividade, de ausência da intervenção de um narrador, como se a história se contasse por si.

Sem dúvida, não passa de uma impressão criada e reforçada pelo texto, típica de certa prosa de ficção com intenção realista³⁹. Para alcançá-la, articulam-se cinco elementos constitutivos: *a.* uma linguagem direta; *b.* um narrador-câmera; *c.* o discurso indireto livre; *d.* destaque aos diálogos; *e.* um modo particular de construir personagens.

Esses elementos se relacionam de maneira interdependente, formando um todo coeso: a técnica de discurso indireto livre se coaduna com a elaboração do narrador, cujo papel privilegia uma função específica dos diálogos, encarregados, por sua vez, de apresentar traços da narrativa, como as características das personagens. Ligando esses elementos, a dar-lhes coerência, está a linguagem das obras, que os articula e através da qual os acessamos. Por isso, comecemos por ela.

2.1. Linguagem

Tanto “O Homem Nu” quanto *A Nudez da Verdade* apresentam uma linguagem que privilegia a comunicação mais direta possível com o leitor. Não se busca romper com as convenções da verossimilhança e nem a linguagem chama atenção para si; pelo contrário, ambas as narrativas apresentam uma prosa que se diria cristalina, transparente, quase referencial. Uma

³⁹ Destaque-se a polissemia da palavra “realismo”, conforme se pode perceber em textos como *A ascensão do romance*, de Ian Watt (no qual “realismo” designa certa abordagem epistemológica associada à consolidação do romance na Inglaterra do séc. XVIII) e *Realismo afetivo: evocar realismo além da representação*, de Karl Erik Schollhammer (em que se traça uma cronologia das diversas acepções de “realismo” na literatura contemporânea, com termos como “realismo histórico”, “realismo do choque” e o “realismo afetivo”). No decorrer desse capítulo, “realismo” aponta certa herança por parte de Sabino em relação à escola literária do século XIX, inspirada por Gustave Flaubert.

“linguagem direta, enxuta e solar, de sintaxe ‘natural’ e vocabulário ao alcance de qualquer criança. Uma língua sob cuja simplicidade se esconde toda a sofisticação do mundo”, como escreve Sérgio Rodrigues em seu texto “Sabino, um mestre sem imaginação”⁴⁰. Nele, Rodrigues argumenta que a maior contribuição do autor de *O Encontro Marcado* à literatura brasileira seria justamente a elaboração de uma linguagem na qual as “palavras, mais do que nomear, parecem *ser* as próprias coisas, tamanha sua precisão”.

Mais que o juízo superlativo de Rodrigues, interessa-nos compreender as principais características dessa prosa, como funciona essa linguagem “direta”, que, além disso, também se quer concisa e ágil. O leitor certamente identificará nessas características uma marca da obra de Ernest Hemingway, autor que Sabino admirava e cujo estilo breve tem um de seus exemplos mais ilustrativos em *O Velho e o Mar*.

Esses conceitos (direto, ágil, conciso) servem como balizas para analisarmos trechos de “O Homem Nu” e de *A Nudez da Verdade*; convém, portanto, determo-nos neles por um instante.

Ao se referir a um texto “direto”, esta análise não tem a ingenuidade de acreditar na pura objetividade, como se pudéssemos transmitir de maneira fiel a realidade extraverbal traduzindo-a com a elaboração da linguagem e das palavras. Não se procura uma possível forma objetiva e isenta de tratar literariamente da realidade, que, por oposição, afastaria as outras soluções como indiretas, subjetivas, parciais. Se aqui se emprega o termo “direto”, é porque o texto se propõe a manter a simplicidade e privilegiar a comunicação.

Num sentido parecido, quando se diz “conciso”, entende-se uma preferência pela expressão com o menor número de palavras e o maior efeito de clareza possível. A prosa de Sabino quer comunicar uma determinada ação, fala ou pensamento de maneira que o leitor compreenda sem maiores dificuldades. Busca-se, assim, reduzir a variedade das palavras e a complexidade do arranjo das frases, priorizando parágrafos curtos, orações na ordem direta e uma tendência geral aos dois sentidos de “concisão”, conforme o dicionário Michaelis: “brevidade” e “precisão, exatidão” (MICHAELIS, 2008, p. 205).

⁴⁰ Disponível em: <<http://todoprosa.com.br/sabino-um-mestre-sem-imaginacao/>> (acesso: 03 jun. 2016)

“Ágil”, por sua vez, está associado à experiência de leitura da prosa de Sabino. Priorizando a comunicação com o leitor, a obra do mineiro não exige uma apreensão densa ou demorada, não demanda, por exemplo, consultas frequentes ao dicionário. O encadeamento das frases, sua extensão razoavelmente curta, a alternância de registros (diálogos e voz do narrador) e a tendência geral ao andamento rápido e dinâmico fazem com que a leitura não sofra sobressaltos e que, não raro, seja prazerosa. Em “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade*, isso contribui para criar certa atmosfera de agitação dentro da narrativa, que está constantemente em movimento e em perigo, dando-lhe um aspecto de urgência.

A fim de observar algumas dessas características, começemos por um excerto de “O Homem Nu”:

Agarrou-se à porta do elevador e abriu-a com força entre os andares, obrigando-o a parar. Respirou fundo, fechando os olhos, para ter a momentânea ilusão de que sonhava. Depois experimentou apertar o botão do seu andar. Lá embaixo continuavam a chamar o elevador. Antes de mais nada: “Emergência: parar”. Muito bem. E agora? Iria subir ou descer? Com cautela desligou a parada de emergência, largou a porta, enquanto insistia em fazer o elevador subir. O elevador subiu.

– Maria! Abre esta porta! – gritava, desta vez esmurrando a porta, já sem nenhuma cautela. Ouviu que outra porta se abria atrás de si. (SABINO, 1996, v. 1, p. 796)

Essa passagem razoavelmente breve do texto curto demonstra as particularidades de Sabino quanto à escolha lexical, que, recuperando as palavras de Sérgio Rodrigues, privilegia um “vocabulário ao alcance de qualquer criança”. Logo se nota a preferência por palavras curtas. A mais longa delas, “experimentou”, tem cinco sílabas; todas as outras apresentam quatro ou menos. Além disso, chama a atenção a absoluta falta de termos raros. Predominam não só palavras curtas, como também as corriqueiras. Há uma opção tão evidente pelo termo mais comum que não se evita, por exemplo, a repetição.

Basta ver o uso da palavra “porta”. Considerando apenas este excerto, ela aparece cinco vezes, um número alto para um trecho tão breve. Entre as vantagens dessa opção pelo termo mais simples e mais corriqueiro, destaca-se o que se ganha em agilidade de leitura: não se imagina alguém deixando a revista ou o livro de lado para encontrar um dicionário que lhe explicasse o

significado de “porta”. A recorrência da palavra, porém, traz o risco de tornar o texto enfadonho pela repetição insistente.

Evita-se esse risco por um uso inteligente das repetições. Cada aparição de “porta”, por exemplo, tem um significado diferente, que adiciona informação: na primeira, designa a entrada do elevador, assim como na segunda, aparições complementares por se tratar de duas ações referentes ao mesmo objeto; na terceira, vem na fala do protagonista, carregada de desespero; na quarta, é objeto de outra ação, desta vez reforçando o desespero e salientando a pressa; na última frase do excerto, a palavra se refere a outra porta, a da vizinha que denunciará a presença do homem nu. Com isso, em cinco usos, apresentam-se cinco funções diferentes e três objetos distintos, nenhum deles exclusivamente repetitivo ou enfático.

Já em *A Nudez da Verdade*, pela sua extensão, a tensão vocabular fica reduzida. Continua valendo, porém, a preferência pelo termo mais comum. Tome-se um excerto semelhante, também a descoberta de um homem nu na área comum do prédio:

Quando ia bater de novo, ouviu a porta do apartamento vizinho se abrindo para dar saída a um casal. Voltou-se, e não tendo como se esconder, ficou a olhar, siderado, tapando o sexo com o embrulho do pão. Era uma mulher alta e ainda moça, seguida de um senhor calvo, baixo e corpulento. Dando com um homem nu e de óculos diante de si, ela arregalou os olhos, estarrecida, cutucando a ilharga do companheiro, ocupado em correr a chave na porta. Ao vê-lo, o outro não vacilou: abriu de novo a porta, pôs a mulher para dentro, tornou a fechar e o encarou, truculento:

– Qual é a sua, companheiro, nu aí desse jeito? (SABINO, 1996, v. 3, p. 784)

Predominam novamente as palavras corriqueiras. Mesmo a ocorrência de termos menos comuns não interrompe a leitura ou a agilidade do texto: a precisão de “ilharga”, se perdida, não prejudica a compreensão da ação, do parágrafo, do desenvolvimento da intriga ou da história. Embora, ao contrário de “O Homem Nu”, *A Nudez da Verdade* se permita o risco da leitura interrompida, devido à dinâmica mais tensa da história longa para que se consulte o dicionário, ainda assim persiste a opção pelas palavras mais corriqueiras – “siderado”, “ilharga” ou “arregalou”, em relação ao trecho, são as exceções.

A simplicidade lexical se estende também a uma simplicidade sintática. Assim como prefere os termos mais comuns, o texto de Sabino também privilegia as orações em ordem direta,

evitando fugir à sequência sujeito, verbo e complementos. Seus períodos se compõem, muitas vezes, por coordenação, e, frequentemente, de maneira assindética. Veja-se a abertura do texto curto:

Ao acordar, disse para a mulher:

– Escuta, minha filha: hoje é dia de pagar a prestação da televisão, vem aí o sujeito com a conta, na certa. Mas acontece que ontem eu não trouxe dinheiro da cidade, estou a nenhum. (SABINO, 1996, v. 1, p. 795)

Nota-se apenas uma conjunção adversativa, “mas”, estabelecendo o elo sintático entre os períodos, e uma integrante “que”, introduzindo a subordinada substantiva subjetiva na penúltima oração. No mais, os períodos se formam pela mera justaposição: “Ao acordar, disse para a mulher”, “hoje é dia de pagar a prestação da televisão, vem aí o sujeito com a conta” e, por fim, “estou a nenhum”. Clara predominância da ordem direta.

Na fala do protagonista, as frases se acumulam como ideias que vão lhe ocorrendo e se ajuntando: “Escuta, minha filha: hoje é dia de pagar a prestação da televisão, vem aí o sujeito com a conta, na certa”. Logo em seguida, uma conjunção adversativa, cujo valor de oposição instaura o conflito que se estenderá por toda a trama. As ligações não poderiam ser mais simples, não poderiam ser mais ágeis. Num rápido movimento, já se estabelecem as principais informações a respeito da trama: o homem nu, do título, o período do dia em que se passa a história, o conflito central. Percebe-se o encadeamento na maneira pela qual se vai do título para a narração (implicando que o sujeito de “disse” é o homem nu) e, por meio dos dois-pontos, da narração para o diálogo, que também inaugura a tensão na narrativa. Em segundos, a intriga está armada, e o leitor, capturado. Agilidade notável.

Que também se pode apreender no encadeamento das partes do texto, de seus blocos, capítulos e cenas, algo especialmente importante no caso de *A Nudez da Verdade*, narrativa mais longa.

Nela, a agilidade se dá pelo ritmo: alternância entre retomada e intervalo. Há momentos em que prevalece a primeira, quando, por exemplo, um capítulo resgata imediatamente o anterior, às vezes repetindo a palavra; em outros, privilegia-se o intervalo, oferecendo um espaço em branco

que serve como respiro. Assim, o ritmo da prosa se torna uma força que instiga o leitor a não largar o livro.

Note-se a transição do primeiro capítulo para o segundo:

Amontoados em dois táxis, às gargalhadas, entre malas e caixas de instrumentos, seguiram para o que chamavam de Sovaco de Cobra – um pequeno bar da Lapa que nem nome tinha. De lá, a convite de Marialva, foram encerrar a noite em seu apartamento.

2

Um apartamento modesto mas confortável, no Bairro de Fátima. A turma, acrescida de um casal e mais dois amigos arrebanhados no Sovaco de Cobra, espalhava-se por todo lado, alguns sentados no chão, tocando, cantando e bebendo. (SABINO, 1996, v. 3, p. 781)

“Apartamento” serve de ligação entre os dois capítulos, estímulo à leitura contínua. Os parágrafos mantêm uma curiosa relação: em seu início, o segundo capítulo rapidamente retoma diversas informações dadas no trecho anterior, referindo-se, por exemplo, ao mesmo bar, e desdobrando a ação de carregar os instrumentos, que permitirão à turma tocar, cantar e beber.

O encadeamento, portanto, fica visível naquilo que efetivamente se diz no texto, nas palavras usadas para retomar, ressignificar, incluir. O intervalo, por sua vez, pode ser notado por aquilo que se omite, pelas situações e ações não ditas, mas pressupostas, dando agilidade ao texto: o convite de Marialva para encerrarem a noite em sua casa, as quatro outras pessoas que se juntam ao grupo, a chegada ao apartamento da moça, etc.

No caso de “O Homem Nu”, as exigências de narrativa curta, com maior tensão, resultam num efeito concentrado dessa mesma alternância entre intervalo e encadeamento. Tome-se, por exemplo, o seguinte excerto:

Foi o tempo de abrir a porta e entrar, e a empregada passava, vagarosa, encetando a subida de mais um lance de escada. Ele respirou aliviado, enxugando o suor da testa com o embrulho do pão. Mas eis que a porta interna do elevador se fecha e ele começa a descer.

– Ah, isso é que não! – fez o homem nu, sobressaltado.

E agora? Alguém lá embaixo abriria a porta do elevador e daria com ele ali, em pelo, podia mesmo ser algum vizinho conhecido... (SABINO, 1996, v. 1, p. 796)

Percebe-se como o ritmo depende tanto de um impulso para seguir adiante quanto de um movimento contrário, de intervalo. Uma dinâmica comprida num espaço curto. Há frases que revelam *plotpoints*, instantes de tensão na narrativa, de suspense: “Mas eis que a porta interna do elevador se fecha”. Ao mesmo tempo, outras passagens buscam um respiro, reduzindo a velocidade do andamento da história: “Alguém lá embaixo abriria a porta do elevador e daria com ele ali, em pelo, podia mesmo ser algum vizinho conhecido...” Nessa frase, a nova referência à porta do elevador, o uso do futuro do pretérito e as reticências contrastam com a menção anterior à porta, que vinha marcada por um “Mas”, o presente do indicativo (“se fecha”) e o ponto final.

Outra característica essencial na elaboração do ritmo da prosa é a pontuação. Dois-pontos, vírgula e ponto final modulam o ritmo do texto, tanto em *A Nudez da Verdade* quanto em “O Homem Nu” – pontuação mais corriqueira, análoga às escolhas lexicais comuns. Percebe-se também um uso frequente das reticências, dos pontos de interrogação e de exclamação, que em geral aparecem ou como marcas do discurso indireto livre, ou na própria fala das personagens, criando assim uma gradação na objetividade. Típico dela é o travessão, ora diferenciando o discurso direto, ora colocado no próprio corpo do texto para criar um intervalo maior, outra cadência da fase, assim como os dois-pontos. Particularidades na pontuação que ficam claras na seguinte passagem de *A Nudez da Verdade*:

Caiu o atropelado e caiu o ciclista, um menino de seus doze anos. Nem um nem outro sofreu mais que alguns arranhões, mas a trapalhada que se seguiu foi tamanha que ele acabou montando na bicicleta e fugiu a pedalar. Desajeitado, não chegou a ir muito longe: era uma bicicleta pequena, mal podia com ele – teve de abandoná-la logo adiante antes que fosse apanhado. (SABINO, 1996, v. 3, p. 791)

Em especial em seu último período, o excerto mostra como os sinais gráficos criam o efeito de agilidade da prosa, reforçado pelo vocabulário simples e pela sintaxe direta. A princípio, uso predominante do ponto e da vírgula para dar cadência ao texto. A primeira vírgula introduz o aposto “um menino de seus doze anos”, e o período se encerra. Logo depois, a segunda vírgula introduz a adversativa “mas”, que apresenta um período composto narrando o que fez Telmo Proença depois da trombada. Então, no último período, uma profusão de sinais gráficos se amontoa para criar o efeito das ações desajustadas. A terceira vírgula isola “Desajeitado”; os dois-pontos

introduzem por que ele “não chegou a ir muito longe”: o tamanho reduzido da bicicleta. Também criam suspense com uma pausa entre as duas orações. Então outra vírgula, explicativa, antes de “mal podia com ele”, comentário em discurso indireto livre. Depois, o travessão, cuja função de suspense está tão clara quanto a de encerramento da sequência de ações declaradas nesse período, amarrando o conflito criado no parágrafo anterior.

Ou seja, nesse excerto, pode-se perceber como a pontuação no estilo de Sabino facilita a leitura para que se ganhe agilidade e não se perca clareza. Por isso, os sinais gráficos contribuem para o entendimento; já para o ritmo, contribuem com a criação de diferentes durações da frase, instalando pausas curtas ou longas (em ordem crescente: vírgula, dois-pontos, travessão e pontos).

Essas características de escolha lexical, sintaxe e pontuação colaboram para o efeito de uma prosa “direta”, que, como aponta Sérgio Rodrigues, dá a impressão de que as palavras seriam as coisas, em vez de representá-las. Subordinado a essa busca pela clareza, critério para a comunicação com o leitor, o trabalho com a linguagem não quer chamar a atenção para si, preferindo, ao invés disso, trazer ao primeiro plano a história, as ações das personagens, seus pensamentos, suas falas.

Essa concepção de linguagem aponta para um objetivo que também orienta a construção do narrador. De fato, grande parte dos excertos se concentrou na voz dele, cujas características estão intimamente relacionadas à concepção de linguagem direta.

2.2. Narrador

O narrador de Sabino também se orienta pela clareza e pela objetividade. Tampouco chama atenção a si. Construído em terceira pessoa com onisciência seletiva, modula sua proximidade aos personagens e à história, ora com sua perspectiva colada aos pensamentos e sensações, ora se distanciando, concentrado nas ações e objetos das cenas. Pelos trechos apresentados, nota-se que predomina esta última postura, reservando-se a outra aos momentos de maior intensidade dramática.

Ao se concentrar nas ações e nos objetos da cena, o narrador de Sabino quer reconstruir aos nossos olhos por meio de apontamentos concisos e da menção a certos detalhes de forte apelo

visual. De forma pontual, ele indica um gesto, um objeto, um modo de agir das personagens; com isso, destaca-os em meio a uma prosa concisa, centrada nas ações e reações, no movimento intenso da intriga. No ritmo vertiginoso do enredo, esses destaques do narrador adquirem importância por darem concretude à cena.

Combinando a atenção ao detalhe visual e a oscilação entre uma postura distanciada e outra próxima, o narrador de Sabino parece nos convidar a uma analogia com o cinema: um *narrador-câmera*.

Não se trata de uma analogia inédita, tampouco aplicável apenas a Sabino. Em seu livro *A mecânica da ficção*, por exemplo, James Wood compara o narrador de Flaubert a uma câmera, ao comentar uma passagem de *A Educação Sentimental* (WOOD, 2010, p. 57). Nesse mesmo capítulo, o crítico britânico se refere a diversas características do narrador de Flaubert que também podem ser encontradas em Sabino:

Flaubert estabeleceu decisivamente aquilo que grande parte dos leitores e escritores veem como a moderna narração realista, e a sua influência é quase demasiado familiar para ser visível. Quase nunca elogiamos a boa prosa quando esta favorece o detalhe brilhante e revelador; quando privilegia um alto nível de registo⁴¹ visual; quando mantém uma pose não sentimental e sabe quando se abster, como um bom valete, de fazer comentários supérfluos; e quando as impressões digitais do autor sobre tudo isto são, paradoxalmente, identificáveis, mas invisíveis. (WOOD, 2010, pp. 55-6)

A concepção flaubertiana talvez tenha marcado o narrador de Sabino de maneira indireta, antes por sua larga influência na prosa de tendência realista (brasileira, mas não só) nas décadas posteriores do que por uma leitura mais detida da obra do francês por parte de Sabino⁴². Mas, de fato, encontram-se na prosa do mineiro algumas das características apontadas por Wood, especialmente a ênfase no “registro visual” e na “pose não sentimental”, que “sabe quando se abster”. É a elas que se refere o termo *narrador-câmera*.

⁴¹ As citações ao livro de James Wood vêm da edição portuguesa, publicada pela Quetzal Editores em 2010. Optou-se por manter a grafia adotada nessa versão.

⁴² Flaubert, inclusive, é um dos nomes na lista de autores por quem Sabino tinha antipatia na juventude (SABINO, 2003, p. 44). De todo modo, isso não implica menos influência – a versão brasileira do dicionário de clichês do autor francês que o diga.

Começamos pela atenção ao detalhe visual. Ela se manifesta em ambas as narrativas logo no início do conflito central, o homem nu preso para fora de casa. Tanto na história curta quanto no texto mais longo, há uma recorrente referência ao embrulho de pão que, tomado pelos protagonistas, motivou a saída do ambiente doméstico. Leia-se, por exemplo, o seguinte excerto de “O Homem Nu”:

Refugiado no lanço de escada entre os andares, esperou que o elevador passasse, e voltou para a porta de seu apartamento, sempre a segurar nas mãos nervosas o embrulho do pão:

– Maria, por favor! Sou eu!

Desta vez não teve tempo de insistir: ouviu passos na escada, lentos, regulares, vindo lá de baixo... Tomado de pânico, olhou ao redor, fazendo uma pirueta, e assim despido, embrulho na mão, parecia executar um *ballet* grotesco e mal ensaiado. Os passos na escada se aproximavam, e ele sem onde se esconder. Correu para o elevador, apertou o botão. Foi o tempo de abrir a porta e entrar, e a empregada passava, vagarosa, encetando a subida de mais um lanço de escada. Ele respirou aliviado, enxugando o suor da testa com o embrulho do pão. Mas eis que a porta interna do elevador se fecha e ele começa a descer. (SABINO, 1996, v. 1, pp. 795-6; grifos nossos)

Na voz do narrador, o texto ressalta a presença incômoda e algo cômica do embrulho. Nessa passagem, há três menções: uma associada ao ato de bater à porta da própria casa, no início; outra, no terceiro parágrafo, destaca o embrulho como parte do tal “*ballet* grotesco e mal ensaiado”; por último, o objeto serve para enxugar o suor, resultado tanto do nervosismo quanto do esforço físico de se esconder. Desenha-se, inclusive, uma curva de tensão associada ao objeto: suspense, clímax, desenlace. Tudo isso concentrado no detalhe visual focalizado pelo narrador.

Retomando a ideia de câmera, é como se o narrador nos fornecesse um *close-up* do detalhe visual significativo. A referência ao embrulho do pão, por exemplo, destaca-o em meio à sucessão de ações e sentimentos da personagem, que se alternam de modo análogo aos cortes cinematográficos. Assim como o embrulho, também os gestos vêm ao primeiro plano, como a pirueta, a subida “vagarosa” da empregada, ou o fechamento da porta interna do elevador. Com isso, chama-se a atenção ao que se narra, não a quem o narra, que se dissolve no fundo da cena, difuso em relação ao detalhe visual privilegiado.

Em *A Nudez da Verdade*, o embrulho do pão também motiva o protagonista a sair do espaço doméstico. Além disso, cumpre outra função: desacelerar o ritmo da narrativa por um

instante, quando, escondido num caminhão de mudança, Telmo Proença come o pão enquanto pensa na enrascada em que se meteu. Curta, a cena também privilegia o detalhe visual:

E lá foi Dona Marieta à frente do caminhão, levando a sua mudança (e um homem nu) para o lugar de onde nunca devia ter saído.

Escondido entre os móveis, nas entranhas do caminhão, ele mal podia respirar. Conseguiu um pouco de ar, ao descobrir um orifício na lona, no qual chegou o nariz. Naquela correria toda, não havia largado o embrulho do pão, que segurava ainda entre os dedos crispados. Com a fome que sentia, só lhe restava comê-lo. Foi o que se pôs a fazer, enquanto tentava organizar as ideias, ainda tonto com a bebedeira da véspera, sem entender o que estava lhe acontecendo. (SABINO, 1996, v. 3, pp. 787-8; grifo nosso)

Trecho exemplar da concisão de Sabino, a passagem estabelece a cena com precisão notável. Os detalhes se somam paulatinamente, de maneira imagética: Telmo se escondeu “entre os móveis”. Não se descreve quais móveis, sua localização, seu acabamento, já que basta apenas indicar o local (“entre”) para que possamos compreender o essencial. Então, a personagem descobre “um orifício na lona” e lá coloca o nariz. Assim, sugere-se uma dimensão aproximada do buraco e fica implícita a condição material do caminhão, com sua lona furada. Pontuais, as observações indicam uma situação vívida, ancorada em um detalhe particular e significativo. Depois, há o adjetivo “crispados”, qualificando como segura o pão, gesto que sugere o estado psicológico de Telmo. Poucos apontamentos, que, no entanto, bastam para o leitor preencher com sua imaginação todas as informações subentendidas. Com a exceção, talvez, da última passagem, que desacelera a narrativa (criando o intervalo necessário para que se retome o ritmo acelerado logo sem seguida), o excerto parece seguir quase à risca o preceito de Hemingway da narrativa como um *iceberg*, cuja parte visível se resume à superfície, permanecendo submersa (implícita) a maior parte do significado⁴³.

Destaca-se outra característica, a “pose não sentimental” do narrador, que “sabe quando se abster, como um bom valete, de fazer comentários supérfluos”. No caso de Sabino, e de “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade* em particular, também se percebe um distanciamento por parte

⁴³ “If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water.” (HEMINGWAY, 2002, pp. 153-4)

do narrador, que oscila conforme a necessidade de se deter mais demoradamente na psicologia da personagem, predominando, porém, o afastamento. Ao narrador de Sabino, reserva-se o papel de relatar ações e gestos; mesmo as descrições não aparecem com frequência e, quando o fazem, mostram-se bastante curtas, concisas e pontuais. Um trecho do início de “O Homem Nu” ilustra bem isso:

Pouco depois, tendo despido o pijama, dirigiu-se ao banheiro para tomar um banho, mas a mulher já se trancara lá dentro. Enquanto esperava, resolveu fazer um café. Pôs a água a ferver e abriu a porta de serviço para apanhar o pão. Como estivesse completamente nu, olhou com cautela para um lado e para outro antes de arriscar-se a dar dois passos até o embrulhinho deixado pelo padeiro sobre o mármore do parapeito. Ainda era muito cedo, não poderia aparecer ninguém. Mal seus dedos, porém, tocavam o pão, a porta atrás de si fechou-se com estrondo, impulsionada pelo vento. (SABINO, 1996, v. 1, p. 795)

Quase todo o excerto apresenta o tom distanciado. Contribui para isso a opção pela terceira pessoa; contribuem ainda mais as frases quase referenciais, ancoradas em verbos de ação e em substantivos concretos. Além do mais, as ações tomadas pela personagem, em geral, não ocorrem dentro da mente do protagonista, mas se projetam no mundo: “tendo despido o pijama”, “dirigiu-se ao banheiro”, “pôs a água a ferver”, “abriu a porta”. A exceção seria o “resolveu fazer um café”, que, no entanto, também produz um gesto exterior, o de preparar a bebida. Também se nota a escassez de descrição, restrita ao detalhe significativo, como “o mármore do parapeito”.

Em *A Nudez da Verdade*, há um distanciamento semelhante. Basta ler a abertura da história para identificar esse traço comum:

Telmo Proença despiu o pijama e, ainda meio sonolento, a caminho do banheiro, olhou-se desnudo ao espelho do armário. Não se achou mal, para os seus 38 anos, embora um pouco magro.

O jato forte do chuveiro acabou de despertá-lo. Banho tomado, foi de roupão apanhar os óculos na mesinha-de-cabeceira para se barbear.

De novo em frente ao espelho, já vestido. Enquanto dava o laço na gravata, podia ver ao fundo parte da cama de casal: entre lençóis amarfanhados, Carla dormia de bruços, só de calcinha, uma perna dobrada sobre a outra, cabelos espalhados no travesseiro, boca entreaberta. Mesmo dormindo ela era atraente – pensou se não seria o caso de acordá-la para se despedir. (SABINO, 1996, v. 3, p. 778)

Assim como no excerto de “O Homem Nu”, há duas breves incursões na mente da personagem (dessa vez com maior detalhamento): na última frase do primeiro parágrafo e na

última do terceiro. Mas predominam as mesmas opções pela narração de gestos (“despiu o pijama”, “olhou-se desnudo”, “foi de roupão”, “dava o laço na gravata”) que se projetam no mundo. Nesse excerto, também se nota a descrição breve, feita antes de apontamentos do que de pormenores. Apresenta-se Carla pelos seus traços exteriores: como está vestida, como dorme, como ocupa o espaço da cama, entre outros. Aqui, há espaço para detalhes, mas, como se trata de uma narrativa mais longa, sua importância tende a se diluir na progressão da história. Assim, os efeitos das descrições, tanto em “O Homem Nu” quanto em *A Nudez da Verdade*, se assemelham. O de “jato forte do chuveiro”, por exemplo, é análogo ao de “mármore do parapeito”, que se aproxima do efeito de “lençóis amarfanhados”: por sua concretude, os três constroem a verossimilhança da cena, dando ao leitor um elemento bastante particular para que se imagine o resto do cenário. Exemplos que enfatizam o caráter visual da prosa de Sabino.

Recuperando a analogia da câmera, o narrador estaria aqui privilegiando o enquadramento dos gestos e a aparência das personagens, mas à distância: parece testemunhar a cena que nos conta. Aproxima-se da mente da personagem por instantes, como nas partes em que se emprega o discurso indireto livre, mas logo se afasta novamente. Não se destacam quaisquer marcas de subjetividade do narrador, pois as que efetivamente aparecem podem ser facilmente atribuídas às personagens. Por isso o narrador nos surge através de um distanciamento: é uma voz que privilegia a impessoalidade, que cria o efeito de uma história objetiva a se contar por si. Assim como a linguagem se queria transparente, também o narrador se quer cristalino, ou, quando muito, discreto.

Aí se tem uma das marcas flaubertianas na narração de tendência realista, em que Sabino se insere. Escreve Wood que o desejo de Flaubert “era que o leitor encontrasse uma parede regular de prosa aparentemente impessoal, em que os detalhes se acumulariam, como a vida” (WOOD, 2010, pp. 57-8). Escrevendo no século seguinte, Sabino emprega diversas das técnicas consolidadas pelo autor francês, entre elas, a do *narrador-câmera*, simultaneamente dentro da cena, por perceber e recriar literariamente os detalhes vívidos e altamente imagéticos, e fora dela, por apresentar marcas de uma suposta objetividade em sua narração.

2.3. Discurso indireto livre

No caso de Sabino, assim como com os prosadores de tendência realista, o discurso indireto livre compensa o distanciamento do narrador em terceira pessoa, pois, se por um lado preserva a transparência, por outro permite explorar a psicologia das personagens e, no caso desses dois textos, permite criar empatia com as personagens – condição fundamental para um texto que não só privilegia a comunicação como também se quer imersivo. Conjugação impessoalidade e análise psicológica: o procedimento responsável por essa conciliação foi exposto por Norman Friedman em seu texto “O ponto de vista na ficção”, no qual atribui a Henry James a formulação e o desenvolvimento dessa técnica, cujo propósito seria

fazer com que a história seja contada como que por um dos personagens dela mesma, mas na terceira pessoa. Dessa forma, o leitor percebe a ação à medida que ela é filtrada pela consciência de um dos personagens envolvidos, e contudo a percebe *diretamente*, à medida que ela vibra sobre essa consciência (FRIEDMAN, 2002, p. 170)

Nota-se, com isso, que a ilusão de objetividade não se dá por uma eliminação da subjetividade, mas por seu deslocamento, atribuindo-a antes aos personagens que ao narrador. Em *A mecânica da ficção*, por exemplo, Wood discorre longamente sobre uma passagem do romance *What Maisie Knew*, de Henry James, na qual aponta um uso muito sofisticado do discurso indireto livre. No trecho, em que o narrador descreve os sentimentos de Maisie a respeito de uma governanta, Mrs. Wix, Wood argumenta que ao leitor é dado ocupar três perspectivas simultâneas: a do “julgamento adulto oficial sobre Mrs. Wix; a interpretação de Maisie sobre essa mesma opinião oficial; e a opinião da própria Maisie” (WOOD, 2010, p. 31). A análise culmina no emprego de um advérbio (“embaraçosamente”) que sintetiza toda a estranheza causada pelo choque entre a visão dos adultos e a que se pode atribuir a Maisie. O narrador parece se dissolver na mente das personagens, cuja subjetividade prevalece.

Leitor e tradutor de Henry James, Sabino adotou essa técnica para a construção de sua obra, como se pode observar em algumas passagens de “O Homem Nu” e, sobretudo, em *A Nudez da Verdade*. Basta ver um excerto desta para perceber o uso do discurso indireto livre:

Um cigarrinho, agora, não iria nada mal, pensou, desconsolado, na sua completa nudez. A nudez da verdade – de quem era mesmo isso? A nudez forte da verdade. “Sob o manto diáfano da fantasia...” E o que é a verdade? – Pilatos havia perguntado ao próprio Cristo. Mas isso era lugar para pensar em Cristo? Exausto, deixou pender a cabeça, chegou a cochilar. Ao fim de alguns minutos despertou assustado – não sabia quanto tempo ficara ali dentro. (SABINO, 1996, v. 3, p. 793)

A passagem retrata um dos momentos em que o protagonista consegue se esconder de seus perseguidores: no caso, num vestiário masculino. Ele repassa a confusão que o levou até aquele instante, tentando compreender o que, afinal, está acontecendo com ele. Trata-se, portanto, de um momento mais reflexivo numa história predominantemente marcada por cenas de fuga e suspense. A cena culmina, apropriadamente, no excerto selecionado.

Nele, a partir de “A nudez da verdade” e até “pensar em Cristo?”, o narrador incorpora à sua voz os pensamentos de Telmo Proença, que, apesar de marcados por um discurso indireto no início (“pensou”), logo assumem o primeiro plano. Aproximando-se do monólogo interior, o excerto permite a Sabino construir literariamente a cadeia de pensamentos do protagonista, sem, para isso, recorrer à narração em primeira pessoa. Por meio de onisciência seletiva, penetra-se a consciência de Telmo, que parece acessível ao leitor, mas ainda assim se mantém um distanciamento em relação ao narrador. Note-se que se pode atribuir a frase “Mas isso era lugar para pensar em Cristo?” ao protagonista, que estaria, assim, interrompendo o desenrolar de seu próprio monólogo interior. Mas ela vem em meio a uma série de afirmações do narrador em terceira pessoa, constituindo, assim, a zona fronteira do discurso indireto livre. Daí resulta a impressão de transparência da história, como se Telmo, suas ações e seus sentimentos nos chegassem sem qualquer mediação, nem a de um narrador, apagado em favor da subjetividade da personagem.

Da mesma maneira, “O Homem Nu”, um texto tão curto e também cheio de ações e reviravoltas, também se permite momentos de discurso indireto livre para expor a subjetividade de seu protagonista. Observa-se um breve exemplo do procedimento quando o homem nu se refugia no elevador, escondendo-se da empregada, e começa a descer os andares:

E agora? Alguém lá embaixo abriria a porta do elevador e daria com ele ali, em pelo, podia mesmo ser algum vizinho conhecido... Percebeu, desorientado, que estava sendo levado cada vez para mais longe de seu apartamento, começava a viver um verdadeiro pesadelo de Kafka, instaurava-se naquele momento o mais autêntico e desvairado Regime do Terror! (SABINO, 1996, v. 1, p. 796)

No trecho, a voz do narrador em terceira pessoa se mostra mais demarcada; no entanto, assim como em *A Nudez da Verdade*, tem-se a impressão de que se acessa a interioridade do protagonista, em especial no último período, quando aparecem Kafka e o Regime do Terror. Ao mesmo tempo, mantém-se o distanciamento do narrador, que, transmitindo o que a personagem pensa, fica em segundo plano.

Outra semelhança chama a atenção em ambos os excertos: o uso da pontuação para marcar o discurso indireto livre. Sabino tende a privilegiar pontos e vírgulas para construir seu narrador (ocasionalmente, travessões e dois-pontos), mas, quando entra em cena a exploração psicológica das personagens, surgem outros sinais gráficos para evidenciar a mudança de registro. No excerto de “O Homem Nu”, por exemplo, empregam-se o ponto de interrogação e o de exclamação; em *A Nudez da Verdade*, além do ponto de interrogação, há aspas e travessões. Com isso, ficam mais evidentes as transições entre o narrador em terceira pessoa e o pensamento das personagens, o que, se por um lado facilita a compreensão do leitor, por outro também prejudica a fusão sutil de exploração psicológica e narração de ações. Neste caso, Sabino faz prevalecer a comunicação a mais direta possível, evitando ao máximo o ruído, mas perdendo a sutileza do efeito.

É preciso, porém, fazer uma ressalva quanto ao uso do discurso indireto livre pelo narrador de Sabino: não se trata do principal recurso para caracterizar as personagens. Ele parece colaborar mais para o apagamento do narrador, cujas marcas de subjetividade quase desaparecem por meio desse procedimento, do que para dar vivacidade ao protagonista e aos coadjuvantes – isso se consegue, sobretudo, com os diálogos, abundantes, rápidos e bastante elaborados.

2.4. Diálogos

De certo modo, o recurso frequente aos diálogos complementa o distanciamento a que se propõe o narrador de Sabino. Quando ele dá lugar ao discurso direto, recriando na prosa o que

dizem as personagens, reforça-se seu distanciamento. Convém acrescentar que as falas intensificam a sensação imersiva buscada pelas histórias, dando ao leitor a impressão de que assiste às cenas, como se estivesse no teatro ou no cinema e pudesse ouvir as personagens se manifestarem por si.

Isso remonta a uma observação de David Lodge, que, em seu livro *A Arte da Ficção*, destaca duas operações típicas da prosa de ficção ao contar a história: “dizer” e “mostrar”. Consagradas pela crítica literária como “sumário” e “cena”, respectivamente, as operações apresentam variados graus de interferência do narrador. No caso da primeira, segundo Lodge, tem-se um resumo de certas informações essenciais para a progressão da história, oferecido na voz do narrador de maneira sucinta. Com isso, apaga-se a particularidade das personagens e de suas ações em favor da agilidade da narrativa. Isso se mostra fundamental para organizar a história e hierarquizar a atenção a cada passagem do texto: brevidade na apresentação indica em qual informação o leitor não precisa se deter demasiadamente. Tem-se o inverso no caso da “cena”, ou, empregando os termos de Lodge, quando o narrador nos “mostra”.

Esta operação consiste em reduzir a interferência do narrador, que nos apresentaria de maneira quase direta o acontecimento. Se no “dizer” apagam-se as particularidades das personagens, no “mostrar” elas vêm à tona, seja por meio de apontamentos do narrador (descrevendo gestos, por exemplo), seja por meio dos diálogos, em especial. De acordo com Lodge, “a forma mais pura de se mostrar são as falas dos personagens, em que a linguagem espelha com precisão o acontecimento (uma vez que o acontecimento é linguístico)” (LODGE, 2011, p. 130).

Considerando-se a prosa de Sabino, nota-se uma profusão de diálogos: basta folhear *A Nudez da Verdade* para encontrá-los em todos os capítulos, substancialmente. Em “O Homem Nu” também: tão curta, a narrativa ainda assim dá espaço a dois diálogos rápidos, um no início, outro no final. De fato, na prosa de Sabino, as falas são tão importantes quanto o narrador para conduzir a história e, em especial, para caracterizar as personagens – se não forem mais importantes. Afinal, no diálogo, na maneira como é escrito, condensam-se traços vívidos inclusive de figurantes, como no excerto a seguir, de “O Homem Nu”:

Ouviu que outra porta se abria atrás de si. Voltou-se, acuado, apoiando o traseiro no batente e tentando inutilmente cobrir-se com o embrulho de pão. Era a velha do apartamento vizinho:

– Bom dia, minha senhora – disse ele, confuso – Imagine que eu...

A velha, estarecida, atirou os braços para cima, soltou um grito:

– Valha-me Deus! O padeiro está nu!

E correu ao telefone para chamar a radiopatrulha:

– Tem um homem pelado aqui na porta!

Outros vizinhos, ouvindo a gritaria, vieram ver o que se passava:

– É um tarado!

– Olha, que horror!

– Não olha não! Já pra dentro, minha filha! (SABINO, 1996, v. 1, p. 794)

Logo se observam três efeitos dos diálogos neste excerto: gerar humor, avançar a narrativa e caracterizar os vizinhos. O primeiro deriva principalmente da confusão da idosa, tomando o protagonista pelo padeiro, e beneficia-se pelo contraste com a passagem anterior: tenso, o homem nu estava no auge de seu desespero, tendo escapado por pouco de ser visto no elevador. O suspense se encerra quando alguém efetivamente o descobre – a vizinha idosa.

Daí se depreende o segundo efeito. Ao descobrir o homem nu, a idosa alerta a polícia e todos os vizinhos da presença estranha ali no corredor. Essa ação leva a narrativa a seu próximo ponto de conflito, quando a situação do protagonista se torna insustentável a tal ponto que até sua esposa, orientada a não abrir a porta de maneira nenhuma, resolve contrariar o pedido do protagonista e conferir o que está acontecendo. Acrescenta-se a isso o fato de que se trata, sem dúvida, do ápice da tensão na narrativa, com a ameaça de polícia.

Esses vizinhos, precisamente os diálogos os caracterizam, em sua terceira função. Suas particularidades estão condensadas nas breves falas apresentadas ao leitor. A idosa, por exemplo, demonstra bastante energia (suas três frases se encerram com pontos de exclamação) e ainda mais confusão. O primeiro dos moradores se precipita o quanto antes a definir o protagonista como “um tarado”. Há uma troca de falas (“Olha, que horror!” e “Não olha não! Já pra dentro, minha filha!”) que sugere uma relação familiar. Isso tudo se concentra em poucas frases e concorre para caracterizar o condomínio como um todo, sugerindo de maneira bem humorada a intolerância e o gosto pelo escândalo dos moradores.

Essas caracterizações coletivas por meio do diálogo se mostram ainda mais frequentes em *A Nudez da Verdade*. Um exemplo disso está no sétimo capítulo, logo após Telmo Proença escapar do vestiário. Novamente num espaço público, a nudez do protagonista desperta diversas reações, como espanto, curiosidade e suspeita. Além de retratar fragmentos dos estados psicológicos suscitados na multidão pelo protagonista, o conjunto das falas compõe uma espécie de mosaico das vozes da cidade, demarcando inclusive os jargões utilizados por certas camadas sociais e certas profissões. Assim, ouve-se o discurso dos policiais⁴⁴ e da imprensa⁴⁵, passando até mesmo pelo próprio escritor, que faz uma figuração numa entrevista de rádio e que aproveita sua breve aparição para apresentar uma espécie de moral da história, breve frase na qual se condensam vários temas da narrativa⁴⁶.

Vale recuperar as definições de Lodge para se compreender esse constante emprego dos diálogos por Sabino. Na composição deles, a narrativa alterna entre o puro “dizer”, quando o narrador dá alguns dados rápidos sobre quem fala, e o puro “mostrar”, quando se registra a própria fala. Com isso, evidencia-se uma complementaridade dos dois modos, como na passagem a seguir:

Alheia a tudo, uma equipe de filmagem sob o comando do cineasta David Neves⁴⁷ rodava nas imediações algumas cenas de sua próxima produção. Foi o bastante para aumentar a confusão entre os perseguidores:

– Tudo figuração, minha gente! É artista de cinema! (SABINO, 1996, v. 3, p. 797)

O rápido “sumário” do narrador, que condensa em sua voz diversas informações necessárias para a devida compreensão da fala, é sucedido pela incorporação do discurso direto, em outra voz, no caso a de alguém da equipe do cineasta, talvez ele próprio: “É artista de cinema!”. Sem o que o narrador “diz”, não se compreende de quem vem este discurso, quais suas marcas,

⁴⁴ “Tem mesmo um elemento com a genitália exposta em plena rua, cometendo atentados ao pudor aqui em Ipanema, visto?” (SABINO, 1996, v. 3, p. 795).

⁴⁵ “Mais um flagrante deprimente entre tantos desta cidade que já foi chamada de maravilhosa! Fique conosco! Podemos voltar a qualquer momento. Alô, estúdio!” (SABINO, 1996, v. 3, p. 796).

⁴⁶ “Só que debaixo das roupas estamos todos nus. Inclusive eu e você.” (SABINO, 1996, v. 3, p. 796).

⁴⁷ Tendo em vista que David Neves era amigo de Sabino, essa passagem funciona também como uma espécie de piada interna e, ao mesmo tempo, de homenagem ao cineasta.

qual sua relação com a intriga; sem a “cena”, que materializa os traços mais ou menos genéricos apontados pelo narrador, perde-se a vivacidade da passagem.

Além do mais, no diálogo subentendem-se características que, trazidas à tona, talvez não fossem tão eficazes: por exemplo, a informalidade da equipe de cinema, sugerida pela frase “Tudo figuração, minha gente!”. A essa característica, soma-se a confusão de que nos fala o narrador; dessa interação, resulta um retrato da equipe de filmagem (e talvez, por extensão, do próprio meio cinematográfico da época) como mais tolerante do que os outros grupos sociais com quem Telmo Proença entra em contato. Leitura que nos chega por meio da conjunção harmoniosa de “dizer” e “mostrar”, segundo as definições de David Lodge.

Os diálogos, portanto, condensam em si diversas funções essenciais à narrativa: avançam a trama, reforçam a objetividade do texto, compensam o distanciamento do narrador. Peça fundamental no efeito de *história autônoma*, ainda mais importante porque estão associados ao desenvolvimento das personagens – outra semelhança entre “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade*.

2.5. Personagens

A caracterização das personagens assume um papel central nas duas narrativas, o que fica evidente ao se notar quanto espaço “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade* reservam, proporcionalmente, à sondagem dos traços psicológicos dos protagonistas que se veem presos nus para fora de suas casas, em especial o tremendo impacto que este conflito central implica, pela exposição deles ao juízo severo da opinião pública. Convém, portanto, analisar de que maneira Sabino desenvolve suas personagens.

Para isso, deve-se observar atentamente o jogo formal com os limites de extensão das narrativas, que balizam a exploração psicológica possível. “O Homem Nu” é brevíssimo, mal chega a três páginas; *A Nudez da Verdade*, por sua vez, apresenta uma extensão de curta para média. Trata-se, portanto, de dois espaços razoavelmente pequenos para aprofundar-se nas nuances de caracterização de personagem, no desenvolvimento paulatino de contradições e motivos interiores, na variedade de conflitos e inter-relações, entre outros.

Nesse sentido, o clássico modelo de personagens de E.M. Forster não contribui muito para uma compreensão mais ampla dessas narrativas de Sabino. O escritor britânico divide, em seu *Aspectos do Romance*, as personagens entre “planas” e “esféricas”, atribuindo às primeiras certa simplicidade na composição, com uma característica marcante e pouco ou nenhum desenvolvimento dela, e às segundas maior complexidade, o que acentua sua imprevisibilidade e as transformações por que passa (FORSTER, 1969, pp. 54-8). Se, como parece sugerir Forster, a personagem é tanto mais desenvolvida quanto mais “lados” forem mostrados, então, no caso de Sabino, elas mal seriam elaboradas. Afinal, em ambas as histórias, predomina um grande conflito, num curto espaço de tempo e com pouca variedade de personagens, condições que, comuns aos gêneros mais breves como o conto ou a novela, restringiriam a investigação psicológica dos protagonistas de acordo com o modelo de Forster; no caso das coadjuvantes, então, isso se evidencia mais ainda.

Mas é preciso lembrar uma ressalva ao modelo de Forster, feita por James Wood, em *A mecânica da ficção*. Wood aponta que o modelo de personagem “plana” e “esférica” tende a privilegiar o romance, gênero mais extenso que, naturalmente, requer e propicia uma maior amplitude de situações, conflitos e personagens. Mas e no caso de contos?, pergunta-se Wood. Um dos exemplos que oferece é a narrativa “O beijo”, de Anton Tchêkhov, na qual, em poucas páginas, o autor russo compõe um retrato vívido do protagonista, com seus anseios e motivos, mais elaboradas até que diversos personagens principais de romances. Em lugar da complexidade, como advoga Forster, o que Wood busca privilegiar é a sutileza de construção, “de análise, de investigação, de atenção, de pressão sentida – e para garantir sutileza basta uma pequena abertura” (WOOD, 2010, p. 147).

Se a ressalva de Wood ganha em acuidade de análise, parece-nos que, comparada a Forster, perde em clareza: “sutileza” soa muito mais vago que a divisão entre “planas” e “esféricas”, metáfora que tem entre seus méritos o de fornecer um exemplo figurativo bastante visual, quase palpável, e didático. Para as personagens de Sabino (mas não nos restringindo a elas), propõe-se aqui uma imagem nova, a meio caminho de Forster e Wood: a *personagem-prisma*.

De maneira análoga a um prisma – objeto que decompõe em cores a luz branca recebida –, a personagem também seria iluminada, seja por meio de seus gestos, seja pelas suas falas, seja pelas suas ações, pelo foco de luz que o narrador lança. Esse enfoque poderia ser refratado, refletido ou inteiramente absorvido, dividindo as personagens em, grosso modo, dois grupos: os mais *opacos* e os mais *translúcidos*. O segundo, que parece ao leitor facilmente decifrável, como se pudesse ser visto em sua integralidade, sem nada a esconder, corresponde ao personagem “plano” de Forster. O primeiro corresponde ao personagem “esférico”, mas aqui sua constituição parece fugidia, como se, por mais análises que se faça, algo ainda se mantivesse oculto, seja uma sugestão de complexidade, seja um enigma permanente. Com essas imagens, busca-se transformar o modelo claro e didático de Forster, sem esquecer a ressalva de Wood, cuja ênfase na sutileza estaria presente na ideia de um foco luminoso dado pelo narrador, pelo qual se tem acesso à composição das personagens.

Considerando, então, esse modelo de personagens *opacas* e *translúcidas*, observa-se que em “O Homem Nu” e em *A Nudez da Verdade* os protagonistas se encaixariam entre as primeiras, enquanto o resto das personagens, entre as segundas. Nesse segundo grupo, porém, é preciso ressaltar que se notam gradações, em especial a respeito de *A Nudez da Verdade*, que tem uma maior galeria de personagens: Marialva, por exemplo, interesse amoroso do protagonista, quase se constitui como personagem opaca, mas ainda assim, pelo pouco desenvolvimento que a narrativa oferece dela, mantém-se predominantemente *translúcida*.

Ambas as histórias apresentam uma grande quantidade de personagens *translúcidos* e secundários, como os vizinhos, em “O Homem Nu”, e as diversas camadas sociais da cidade, em *A Nudez da Verdade*. Nos dois casos, tem-se a impressão de que a narrativa trata essas personagens como um recorte de um grupo mais amplo, e suas falas, por isso, funcionariam como a manifestação exemplar ou a voz desse coletivo. Em resumo, personagens que servem como sinédoque de setores sociais, quando não da sociedade como um todo.

Basta reler a passagem em que a vizinha idosa do protagonista de “O Homem Nu” o toma pelo padeiro ou então este excerto de *A Nudez da Verdade*:

Um PM apareceu correndo e passou a interpelar os circunstantes, que lhe davam informações disparatadas:

- Nu da cabeça aos pés.
- Só de óculos, seu guarda: mais nada.
- Saiu pela janela daquela casa ali.
- O marido apanhou a mulher com ele. (SABINO, 1996, v. 3, p. 790)

Pode-se classificar essas personagens como *translúcidas* pelo tratamento que o texto lhes dá: brevíssimo e superficial. Nos dois excertos, elas aparecem ao leitor através de uma única fala, associadas no máximo a uma descrição genérica (“Outros vizinhos” e “circunstantes”). O retrato possível delas vem da soma das falas, de uma personagem a outra, resultando assim não a imagem de uma pessoa, mas de uma multidão. Prevalece um mesmo direcionamento na caracterização: ressaltar a tendência a boatos e à malícia numa situação que, aos olhos do protagonista, é um mal-entendido.

Nos dois casos, por sua variedade e pelo agrupamento em torno de uma mesma leitura, o conjunto das falas sugere a perspectiva de um grupo social mais amplo, o que, em *A Nudez da Verdade*, por exemplo, se vê confirmado com a escalada da perseguição a Telmo Proença – o protagonista tem a impressão de que toda a sociedade o persegue. No caso de “O Homem Nu”, as falas dos vizinhos são as únicas de um coletivo, o que permite inferir que se trata, talvez, da sociedade como um todo; de qualquer maneira, servem como metonímia da comunidade de vizinhos do edifício, pelo menos. Além do mais, percebe-se que em ambas as passagens fica evidenciado o conflito entre indivíduo e coletivo, a base das duas narrativas, construído pela oposição entre a perspectiva do protagonista e as vozes dessas personagens *translúcidas*. A estas, caberia uma característica apenas: a má-fé, por exemplo. Com este enfoque oferecido pelo narrador, a multidão estaria explicada, poderia ser vista em sua integralidade.

Há, porém, outras personagens algo translúcidas, mas a caminho de se tornarem opacas, cuja situação se mostra parecida e ao mesmo tempo distinta. A mulher do protagonista de “O Homem Nu”, Marialva, Carla e Jefferson, por exemplo, também apresentam uma característica predominante, que resume tanto sua função na narrativa quanto uma personalidade sugerida pelo texto, o que as aproximaria da *translucidez*. A esposa de “O Homem Nu”, por exemplo, poderia ser definida por sua lealdade: ouve o que o marido diz, concorda e não abre a porta de maneira

alguma, a não ser quando a situação externa se torna insustentável. Carla, esposa de Telmo Proença, por sua vez, poderia ser definida por sua deslealdade, assim como Jefferson, o editor com quem Carla trai o marido. Marialva poderia ser resumida à sua paixão por Telmo, ou melhor, à sua firmeza de decisão.

No entanto, essas personagens não se resumem inteiramente a essas características, como era o caso da multidão. A esposa de “O Homem Nu” contradiz o que o protagonista lhe pede, ao ver que a situação é insustentável; Carla desaba emocionalmente quando Telmo descobre o caso extraconjugal; Jefferson toma o lugar de homem nu ao fugir de Proença; Marialva, por sua vez, segue o protagonista – praticamente um estranho – pelo Rio de Janeiro, tentando ajudá-lo. Lembrando os termos de Wood, essas atitudes oferecem uma pequena abertura à psicologia dessas personagens, dando ao leitor a possibilidade de imaginar seus motivos. Essas ações não chegam a contradizer o *status* de personagem *translúcida*, mas fornecem elementos para supor algo além dessa definição. Não por acaso, elas se sobressaem em relação à multidão.

Por fim, os protagonistas, os mais *opacos* da galeria de personagens das histórias de Sabino. É seu retrato psicológico que o narrador busca construir pelo discurso indireto livre e também pelos diálogos, considerando que, colocados no centro da história, eles acabam se contrapondo a todos os outros personagens, como se estes sempre se referissem indiretamente aos protagonistas. Convém, portanto, uma análise mais detida. Em sua elaboração, inclusive, está um primeiro sinal das diferenças entre cada narrativa.

Guardadas as devidas proporções, o desenvolvimento dos protagonistas se assemelha em cada história. Percebe-se uma penetração psicológica predominantemente contida e um foco antes nas ações e nos gestos do que nos pensamentos. Esse enfoque, porém, não consegue – nem se propõe a – reduzir o protagonista a uma personagem explicada em sua totalidade, ou seja, algo ainda fica por decifrar. Resguarda-se a opacidade, em suma.

O protagonista de “O Homem Nu”, por exemplo. A narrativa esboça um retrato dele logo na primeira fala, quando avisa sua esposa sobre o homem da televisão. Pede que não atendam a porta, pois não há dinheiro para pagá-lo; a esposa sugere que diga ao homem a verdade, ao que o protagonista responde que assim pareceria mau-caráter, que gosta de “cumprir rigorosamente as

[suas] obrigações” (SABINO, 1996, v. 1, p. 795). Aí já se nota uma particularidade na construção da personagem, dividida entre como ela acredita ser e como ela aparece aos olhos de outros, conflito a ser acentuado quando o homem nu ficar preso para fora de sua casa.

Essa intriga, por sua vez, permite ao leitor ter acesso a outras características psicológicas do protagonista, ligadas ao esforço para que não o descubram. Testam-se sua velocidade de raciocínio, sua frieza e sua capacidade de improvisação. Esses aspectos de sua personalidade aparecem de modo mais evidente, visto que conduzem a intriga, mas há um que, subentendido, parece ter tanta importância quanto aqueles. Trata-se da consciência de que sua situação de homem nu preso para fora de casa ocorreu, em larga medida, por sua própria iniciativa, ao orientar a esposa a não abrir a porta.

Essa consciência, que o texto não explicita, estaria no núcleo da opacidade da personagem: afinal, que pensa o homem nu de ser o possível causador do próprio infortúnio? De modo análogo à teoria do *iceberg*, de Hemingway, a narrativa de Sabino não deixa à vista esse sentimento, que poderia talvez decifrar – ou explicar demais – a personagem. Não se pode dizer que se suprime essa consciência, pois ela irrompe no final da história, quando, pensando que a polícia bate à porta do apartamento, o homem nu (agora vestido) dá de cara com o homem da televisão. Nesse momento, encerra-se a narrativa, elidindo ao leitor a reação do protagonista, outro momento em que possivelmente se poderia decifrar a personagem e, principalmente, as transformações por que passou (ou não) após essa desventura.

Assim, o arco dramático está concluído, mas não o desenvolvimento psicológico do protagonista. Há uma série de traços explorados pela narrativa, constituindo uma figura bastante coerente, que surge ao leitor como personagem palpável. No entanto, algo se recusa a mostrar-se plenamente: notam-se zonas de sombra que a narrativa prefere manter assim, e nem seria necessário que fossem mostradas.

A Nudez da Verdade, por sua vez, reduz a extensão das zonas de sombra ao fornecer um número e uma variedade maiores de elementos para compreender seu protagonista. Ainda assim, porém, também se nota *opacidade*.

Ao contrário do protagonista de “O Homem Nu”, Telmo Proença é descrito de modo mais detalhado, tanto em seus aspectos físicos quanto em seus dilemas psicológicos. Isso se observa logo no primeiro capítulo: Telmo se olha no espelho, julga-se magro; depois, o diálogo com a esposa esboça uma relação definida sobretudo pelos ruídos de comunicação, que estabelecem um clima algo hostil. Mas logo se apontam outras faces de Telmo: seu carinho com a turma de músicos que encontra no aeroporto, sua abertura ao caso extraconjugal com Marialva e, finalmente, suas reações à série de peripécias quando se vê nu, fugindo pela cidade.

Se os principais momentos de revelação da personagem não eram explicitados em “O Homem Nu”, *A Nudez da Verdade* os evidenciará ao desenvolver seu protagonista. Ao leitor, exhibe-se Telmo Proença nas mais diversas situações, para que se tenha uma ideia de quem é este homem e como ele se comporta, seja frente à miséria, seja frente ao luxo, seja de frente com a polícia ou com a violência da turba. Esses instantes se acumulam paulatinamente, até culminarem nos momentos de discurso indireto livre, quando se tem acesso aos dilemas que atormentam Telmo em sua fuga e, principalmente, ao seu modo de formulá-los. Chama a atenção uma passagem em que ele conjectura que “talvez aquilo fosse uma provação a que não poderia escapar, para se redimir de alguma culpa que deixara de assumir” (SABINO, 1996, v. 3, p. 800).

A partir daí, a narrativa se encaminha para seu desenlace, com a revelação a Telmo de que sua esposa o traía com seu editor, de que foi Marialva quem se manteve ao seu lado durante esta provação, de que, talvez, ele não estivesse enxergando “a nudez forte da verdade”. Revelação, aliás, é um bom termo para se empregar aqui: caído o “manto diáfano da fantasia” e das convenções sociais a que Telmo se prendia, ele tem a impressão de ver claramente sua vida, tomando, por fim, a decisão de ficar com Marialva.

Com isso, pode-se delinear um retrato psicológico de Telmo como um homem que, tendo passado por um processo de desvelamento da sua identidade e da dos outros, acaba transformado. Ele vai da pessoa algo insensível do primeiro capítulo à pessoa decidida do décimo, assume o controle de sua vida, agora que pensa conhecer todos os elementos dela. Ao contrário de “O Homem Nu”, a experiência por que passa Telmo tem seu sentido razoavelmente claro para nós: libertação.

Nota-se, portanto, que a *opacidade* da personagem se apresenta de modo diverso. Em vez de fim, como na história curta, aqui ela é ponto de partida: que culpa deixada de assumir seria essa, que segundo Telmo teria motivado seu infortúnio? Como ele e Carla se conheceram e, mais importante, como chegaram ao estado do relacionamento em que estavam (afinal, poderia ocorrer o mesmo entre ele e Marialva)? Como era Telmo antes de Carla (o que nos fica sugerido por uma fala de um músico encontrado no aeroporto)?⁴⁸ Todas elas são questões que se ligam indiretamente ao desenvolvimento do conflito, dizendo respeito à história pregressa de Telmo.

Talvez já esteja claro que, apesar de as narrativas terem em comum certos procedimentos (como a concepção de linguagem, o narrador, os diálogos, o discurso indireto livre), quando se parte para a análise mais detida do seu significado, destacam-se as diferenças. As considerações sobre as personagens apontam para essa dupla condição: como resultado da *história autônoma*, tem-se a impressão de certa autonomia das personagens. Além disso, elas compartilham um conflito que as define (ficar preso nu para fora de casa). Duas grandes semelhanças, portanto; mas, a partir daí, os textos tomam rumos distintos.

3. Divergências iniciais

Conjunto de técnicas e procedimentos que dão impressão de objetividade, o recurso formal de *história autônoma* constitui a maior semelhança entre “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade*. No entanto, há outros elementos formais das histórias em que, mesmo havendo semelhanças, predominam as diferenças. Destacam-se dois: a elaboração do enredo e o tratamento de alguns temas.

⁴⁸ “Conformado, entregara-se completamente, deixando que renovassem o seu copo, depois de afrouxar a gravata: – E então, Eliseu? Como vão as coisas? Como vai a patroa? O garçom acabava de comparecer com uma garrafa de cachaça e distribuía os cálices. – Vamos levando... E você? Ouvi dizer que se casou. Você, que era solteiro de profissão... Como foi que aconteceu? – Conheci a moça, namorei e casei – e ele experimentou a cachaça. – Que tal? – Coisa fina – falou, estalando a língua. – Eu falo a moça, professor, não a cachaça. Como vai indo com ela? Proença sorriu, constrangido: – Vamos levando...” (SABINO, 1996, v. 3, p. 781).

No caso do primeiro, percebe-se que a narrativa de Sabino adota um mecanismo comum de desenvolvimento da intriga, baseado na acumulação de suspense até um ponto culminante da tensão, seguido por um desenlace. Porém, tendo-se em vista as particularidades de cada história, resulta uma extensão bastante distinta e, por conseguinte, uma dinâmica própria às narrativas para manter o interesse do leitor. Disso decorre um modo específico de lidar com o conflito: no caso de “O Homem Nu”, restringindo-o a um único núcleo; no caso de *A Nudez da Verdade*, expandindo-o, agregando núcleos, cenários, pontos de tensão.

Essas alterações se refletem na seleção e no arranjo dos temas a serem discutidos em cada história. Apesar de haver ainda temas comuns a ambas as narrativas, a mudança de prioridade e de tratamento faz com que certas passagens, certas ações e certos diálogos ganhem preponderância, enfatizando determinadas questões. Assim, a discussão, por exemplo, do conflito entre indivíduo e coletivo se mantém nas duas histórias, mas se desdobra em direções diferentes. Isso implica possibilidades de interpretação bastante distintas, ainda mais quando comparamos as histórias.

Ressalte-se que, se separamos esses elementos para a análise, é porque se busca a clareza da exposição. Assim como no caso da *história autônoma*, também aqui eles demonstram ser um todo coeso e coerente, pois estabelecem entre si uma relação de interdependência: a progressão do enredo hierarquiza os temas, que, por sua vez, comentam e orientam o enredo. Também não se pode esquecer a relação entre os elementos da história autônoma e estas divergências iniciais, todos eles integrados nos textos de Sabino de modo a obter um efeito de coerência. Afinal, como se observa pela leitura das duas obras, trata-se de elementos que se harmonizam na própria constituição do texto, que não devem ser separados de maneira estanque, mas dinâmica.

3.1. Enredo

Trazida à tona pela tentativa de distanciamento do narrador, pela linguagem quase cristalina e pela ênfase nos diálogos, entre outros, a construção do enredo em “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade* se destaca aos olhos do leitor. É ela, com sua dinâmica de tensão e seu encadeamento de ações e reações das personagens, que muitas vezes mantém o interesse da leitura,

não raro instigando a um ritmo rápido, motivado pela curiosidade em ver os desdobramentos do conflito – característica que parece se manifestar explicitamente na incorporação, pelo narrador de Sabino, da interrogação “E agora?” no corpo do texto de “O Homem Nu” (SABINO, 1996, v. 1, p. 796). Os enredos de ambas as narrativas nos prometem a resposta a essa pergunta, e a entregam, elaborando-a numa progressão que privilegia a relação causal entre as etapas. Observam-se aí, portanto, dois elementos centrais no desenvolvimento do enredo: o suspense e o princípio de causalidade.

O primeiro deriva de um acúmulo gradual de tensão em pontos específicos do desenvolvimento da narrativa, desenhando uma curva ascendente com um ápice claramente demarcado. Essa tensão começa a se acumular logo na introdução do conflito, quando se estabelece a primeira ruptura com uma ordem aparentemente estável. A partir daí, cada ação das personagens aprofundará esse rompimento da normalidade, até que se alcance a situação insustentável, o tal ponto culminante. Trata-se de uma dinâmica de tensão e suspense na construção da narrativa que hoje está bastante difundida, especialmente em obras dirigidas a roteiristas de cinema e televisão, como os livros *Manual do roteiro*, de Syd Field⁴⁹, e *Story*, de Robert McKee⁵⁰.

Neste caso, o suspense serve para instigar o leitor, que continua acompanhando a história a fim de obter as informações retidas pela narrativa. No caso de “O Homem Nu”, observa-se esse funcionamento do suspense na construção de cada parágrafo, que geralmente introduz algo novo e termina num estado de suspensão, logo dissipado pelo parágrafo seguinte. Veja-se, por exemplo, o seguinte excerto:

Quanto mais batia, mais silêncio fazia lá dentro. Enquanto isso, ouvia lá embaixo a porta do elevador fechar-se, viu o ponteiro subir lentamente os andares... Desta vez, era o homem da televisão!

Não era. Refugiado no lanço de escadas entre os andares, esperou que o elevador passasse, e voltou para a porta de seu apartamento, sempre a segurar nas mãos nervosas o embrulho de pão:

– Maria, por favor! Sou eu!

⁴⁹ FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Trad. de Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

⁵⁰ MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Trad. de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

Desta vez não teve tempo de insistir: ouviu passos na escada, lentos, regulares, vindo lá de baixo... (SABINO, 1996, v. 1, pp. 795-6)

Abre-se o parágrafo retomando a informação anterior, das tentativas do protagonista de se fazer ouvir pela esposa, dentro de casa. Introduz-se, então, algo novo: o barulho da porta do elevador, indicando a vinda de alguém, o que implica um aumento da tensão. O leitor inconscientemente se prepara para que o protagonista seja descoberto, adianta-se às consequências disso para a personagem, situação agravada pela certeza de que não se trata de qualquer pessoa, mas justamente do homem da televisão, de quem o protagonista tenta fugir. O primeiro parágrafo se encerra precisamente nesse estado de suspense. A abertura de outro parágrafo dá ao leitor um breve momento de respiro, que se alarga em função da frase “Não era”. Com isso, alivia-se um pouco o suspense, que, no entanto, ainda permanece. Neste excerto, a narrativa alcançou seu terceiro grande ponto de tensão, logo após introduzir-se a intriga (a vinda do homem da televisão) e estabelecer-se o conflito central (a nudez num ambiente coletivo). É evidente o aumento gradual de tensão próprio a cada ponto do enredo.

No caso de *A Nudez da Verdade*, o mecanismo é o mesmo, mas em uma escala maior: ele funciona, principalmente, na interação entre os capítulos. Isso se justifica pelo arranjo geral do enredo, que apresenta uma maior variedade de situações e pontos de conflito, implicando uma tensão menor em cada parágrafo, em comparação aos de “O Homem Nu”. Nesse sentido, o que se adota em *A Nudez da Verdade* se aproxima de uma longa tradição na prosa de ficção ocidental, cujo grande exemplo são as narrativas folhetinescas, como as de Charles Dickens ou de Alexandre Dumas. Cada capítulo se encerra introduzindo uma nova situação, a ser desenvolvida no início do capítulo seguinte. Leia-se o excerto a seguir, quando Telmo Proença está numa cabine do vestiário, escondendo-se de um guarda que o persegue:

– Tem gente – foi tudo que ocorreu a ele responder.

O PM foi chamar o diretor e, a uma ordem sua, meteu o coturno na porta, arrombando-a.

Lá dentro não havia ninguém.

Por pouco ele não ficou entalado na janela, ao escapar do toalete. O fato de estar nu lhe dera pelo menos esta vantagem: vestido, jamais passaria pelo basculante de vidro. (SABINO, 1996, v. 3, p. 794)

Fica evidente como se assemelham as funções da transição de capítulo, neste excerto, e da transição de parágrafos, no de “O Homem Nu”. Aqui, chega-se ao desfecho do desenvolvimento de toda a cena dramática da fuga de Telmo Proença ao vestiário, quando ele reflete sobre o que lhe está acontecendo e quando ele se vê sozinho, isolado na cabine do banheiro, esperando a visita iminente do policial a persegui-lo desde o capítulo anterior. A situação está no seu limite: o protagonista está encurralado, até mesmo mentalmente (“foi tudo que ocorreu a ele responder”). A descoberta pelo guarda logo dá sequência à ação de arrombar a porta, gerando uma expectativa que vem se acumulando há três capítulos: Telmo será capturado e levado à delegacia? “E agora?” Tensão que se instaura nas frases curtas e rápidas da narrativa. Numa delas, brevíssima, inverte-se a expectativa, recolocando o suspense e instigando novamente o leitor: “Lá dentro não havia ninguém.” No mínimo, é desconcertante. Mas é uma técnica altamente difundida, que aumenta o suspense em relação à próxima cena, quando, numa elipse, Sabino resgata a passagem do parágrafo anterior e inicia *in media res*, dando acesso a uma consideração de Telmo posterior à sua fuga pela janela, narrando-a no pretérito. Então, fornecem-se ao leitor as informações que faltavam, do lugar por onde havia escapado e de que modo. Com a narrativa de volta à progressão linear, o suspense volta a se desenvolver.

Outro elemento fundamental no desenvolvimento do enredo é o princípio de causalidade, ou seja: cada ação da narrativa produz outra ação, numa sequência que aponta para a unidade da trama. No caso do último excerto, por exemplo, a perseguição do policial faz com que Telmo se esconda no vestiário, encurralando-se. Nesse desespero, busca uma solução extraordinária, fugindo pela janela. Com isso, está de volta à rua, recomeçando a perseguição. Assim funciona o encadeamento em *A Nudez da Verdade* e também em “O Homem Nu”.

Não apenas nessas histórias, é claro. Pode-se remeter o princípio da causalidade à *Poética*, de Aristóteles, que, ao estabelecer certos parâmetros e orientações para a construção de uma tragédia bem sucedida, serviu como guia para toda uma série de narrativas da tradição ocidental

moderna e contemporânea. Não à toa, os manuais de Syd Field e Robert McKee, por exemplo, devem muito às observações do pensador grego, muitas vezes adaptando-as à nova realidade das narrativas, aplicando-as à elaboração de roteiros de filmes e séries de televisão. No caso de Sabino, é plausível que o escritor tenha lido a *Poética*, pois, como conta em *O Tabuleiro de Damas*, entrou em contato quando jovem com a obra do filósofo (SABINO, 1996, v. 3, p. 220). De qualquer modo, se os parâmetros aristotélicos não o marcaram diretamente, fizeram-no indiretamente, por meio da sua grande importância para a literatura ocidental, seja ela inglesa, francesa, americana ou brasileira.

O paradigma que Aristóteles estabelece (para a tragédia, mas ampliada na modernidade para outras formas de ficção) destaca a importância da “verossimilhança” e da “necessidade”. A primeira, o filósofo a entende como a narração daquilo que não necessariamente ocorreu (como no caso da “História”), mas daquilo que poderia ter ocorrido (o caso da “Poesia”, entendida como criação artística). E, dando coerência a essa construção, está o princípio da “necessidade”, segundo o qual o “mito” (no entendimento de Aristóteles, o conjunto de fatos narrados),

porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo (ARISTÓTELES, 1973, p. 450)

A isso se acrescenta outra passagem, quando, comentando a função do “reconhecimento” e da “peripécia” (duas partes do “mito”), Aristóteles afirma ser necessário que elas “surjam da própria estrutura interna do mito, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verossimilmente” (ARISTÓTELES, 1973, p. 452). Decorre daí o que se chamou de princípio da causalidade, que seria uma das maneiras “necessárias” e “verossímeis” de encadear as partes da narrativa.

Tendo isso em vista, convém considerar de que modo se aplicam esses parâmetros nas histórias de Sabino. Nota-se logo que constituem outro ponto em comum dos enredos, visto que ambos obedecem a essa progressão.

Isso parece evidente em “O Homem Nu”, por exemplo. Basta observar como o protagonista engatilha o conflito, ao pedir à mulher que não abra a porta de casa a ninguém, porque o homem da televisão viria e o homem nu, apesar de estar em dívida com ele, não tinha como pagá-lo. O pedido, que abre a narrativa e estabelece o ponto de partida da trama, se mostra em larga medida responsável pela situação do protagonista mais adiante, quando se vê preso para fora de casa, despido. Não fosse o pedido, talvez a esposa lhe abrisse a porta logo, antes de ele correr o risco de ser descoberto.

Da mesma maneira, todas as complicações dessa intriga têm como causa o ambiente comum do prédio, por onde circulam as pessoas que podem denunciar o homem nu. São ocorrências normais num condomínio, como a vinda da empregada, ou a ascensão do elevador, até mesmo a vizinha idosa que sai de seu apartamento e confunde o protagonista com o padeiro. Esses momentos de conflito derivam, portanto, do íntimo da narrativa, no caso, de sua ambientação, e, ao se somarem à intriga principal, agregam tensão e suspense.

O ponto culminante de tensão da história surge pela associação entre os dois fatores contrastantes (a introdução do homem nu e o ambiente do condomínio), quando se ameaça chamar a polícia. Percebe-se aí que ambos os fatores colaboram para determinar o próximo nó da tensão, visto que se escancara o conflito entre a condição do protagonista e a ambientação, choque do qual depende grande parte da história e ao qual se remete o principal tema da narrativa.

Por fim, a chegada do homem da televisão amarra todas as linhas do enredo: o pedido do protagonista, no início, a confusão armada pelo homem nu e o ambiente comum do prédio. Essas três linhas se juntam no final da história para gerar o efeito humorístico e para extravasar a tensão acumulada, convergindo a uma solução geral. Com a chegada do homem da televisão, encerra-se a cadeia de interrupções iniciada pelo pedido do protagonista; alivia-se o suspense sugerido pela vinda da polícia; ressignifica-se um ato absolutamente cotidiano como era a simples cobrança de uma conta. Alcança-se novamente uma situação de estabilidade da narrativa, agora transformada pela série de confusões.

Nesse sentido, observa-se um procedimento parecido em *A Nudez da Verdade*. No entanto, tendo em vista o maior escopo da história, variam as linhas narrativas que compõem a intriga, a começar pelo gatilho.

Este é a viagem de Telmo Proença a São Paulo para um congresso de folclore, que, no início da narrativa, já foi discutida por ele e por sua esposa, Carla, ficando decidido que ela não iria. Aí se introduz o primeiro ponto de instabilidade, na relação do casal, o que atuará como um dos motivos para que Telmo se envolva com Marialva mais adiante. Esse encontro, aliás, também deriva da ocasião da viagem, visto que o protagonista só se encontra com o grupo de Marialva porque o voo a São Paulo atrasa e fica para o dia seguinte, dando oportunidade para que Telmo, Marialva e amigos saiam juntos à noite. A viagem, portanto, desencadeia o conflito inicial, consolidando o problema no relacionamento do protagonista e abrindo caminho para a outra relação, que causará a intriga principal.

Telmo fica preso no para fora do apartamento de Marialva, depois de passar a noite com ela. Inicia-se o maior conflito do livro, que motivará a série de desventuras do protagonista, desde a fuga do prédio de Marialva, passando pela tentativa de escapar de um policial na praia e no vestiário, até as andanças pelas partes mais nobres e mais pobres do Rio de Janeiro, como a festa de gala, o morro e, por fim, o encontro com a polícia nos capítulos finais. Observa-se nesta sequência de fugas que uma motiva a outra, todas elas se enovelando: do prédio à casa de uma ex-vizinha, da casa à praia, da praia ao vestiário, do vestiário à rua e aí por diante. Conforme Telmo percorre em fuga a cidade, acumulam-se as confusões, que o colocam em outra situação de risco, intensificando, depois, as próprias confusões. Esse acúmulo, inclusive, serve de orientação a Marialva, que segue o tumulto a fim de encontrar Telmo. Assim se percebe de que maneira as ações e reações têm como causa os elementos internos da história: a fuga de Telmo está associada a seu caso com Marialva, que foi motivado pelo atraso da viagem, que teve origem na proposta de trabalho em São Paulo, etc.

Do mesmo modo que em “O Homem Nu”, o final da narrativa há de unir os fios soltos, amarrando-os em uma última ação: a volta de Telmo para casa. Seguido por um grande contingente policial, por uma turba enfurecida e por Marialva num táxi, Telmo afinal retorna e apanha Carla e

Jefferson em flagrante adultério. A solução da narrativa conecta todos os planos de intriga: soluciona-se a crise do casal, apresentada no capítulo inicial, por meio de um rompimento; depois de brigar com Jefferson, Telmo o expulsa do apartamento, obrigando-o a fugir (nu) da turba enfurecida, que o confunde com Telmo; ao sair com seus pertences da casa, o protagonista encontra Marialva, dando margem para a narrativa se encerrar com o novo casal rumo ao novo lar. Prevalece a nova situação de estabilidade, cancelando-se todas as disrupções anteriores.

Essas são algumas das principais semelhanças na composição dos enredos de “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade*. No entanto, a que servem esses procedimentos? Que história se conta, por meio do suspense e do princípio de causalidade? Essas considerações nos levam a apontar uma das primeiras divergências entre as narrativas.

Ela está na situação de estabilidade final de cada enredo e, por conseguinte, no encadeamento das ações para se chegar aí. Em *A Nudez da Verdade*, a solução do conflito principal (o homem que fica preso nu para fora de casa) se encerra com um final feliz, enquanto em “O Homem Nu” tem-se um encerramento em aberto, deixando a narrativa em suspenso. Cada desfecho permite diferentes interpretações a respeito do significado global da história.

A Nudez da Verdade se encerra com o reencontro de Telmo e Marialva, que pedem ao taxista (responsável por levar a moça de um lado para o outro enquanto o protagonista fugia da turba) para deixá-los na casa dela. Trata-se, evidentemente, de um final fechado, consagrando a posição de Telmo ao lado da mulher que ele parece amar, concluindo sua transformação ao longo da narrativa, desfeitos os últimos laços que o prendiam à vida anterior à história (o casamento com Carla, por exemplo). Há fios soltos, como a situação profissional de Telmo após perder a reunião e após descobrir que seu editor tinha um caso com sua esposa, ou a perseguição ao homem nu, que mobilizou toda a cidade, mas no arco narrativo prevalece a paz: sentados no táxi, esperando que sejam levados à casa de Marialva, o casal está num arranjo cênico que lembra filmes de Hollywood, com os protagonistas dirigindo ou cavalgando rumo ao horizonte. A confusão do taxista, expressa em “O motorista se voltou para [Telmo], perplexo, sem entender a resposta” (SABINO, 1996, v. 3, p. 804), dá um tom bem-humorado ao momento.

Considerando-se o contraste desta cena final com a inicial, em que Telmo acorda sozinho e conversa com Carla de maneira atravessada, fica patente a mudança do protagonista. Ela, aliás, serve de eixo da intriga, como se pode ver pelos instantes mais dramáticos do enredo, a saber, as duas passagens de discurso indireto livre, quando Telmo está se escondendo no vestiário e quando, numa manilha, põe-se a imaginar por que está passando por tudo aquilo. Pontua-se a jornada de Telmo Proença, atravessando as diversas camadas sociais e espaços físicos do Rio de Janeiro, pelos momentos de revelação a respeito da realidade que o cerca, seja no baile de gala de onde ele foge, seja no contato com a pobreza, seja no embate com a polícia, seja na dependência da caridade e da solidariedade do outro. Cada capítulo e cada cena colocam Telmo em contato com uma multiplicidade de predisposições e preconceitos, dando-lhe (e a nós) exemplos de como as pessoas e as instituições sociais (a mídia, os artistas, o Estado) o enxergam quando se vê despido de sua posição social⁵¹.

Confrontado com tamanha variedade de juízos, Telmo Proença vê ruir seu mundo anterior, reduzido ao ambiente doméstico e à atuação profissional, e chega a uma visão mais ampla daquilo que o circunda. Na narrativa, isso está concretizado no *plot* do casamento com Carla, cujo estado verdadeiro logo se põe a descoberto.

O processo de mudança, aliás, não tem início na instalação do conflito principal, mas logo antes, quando Telmo vai à casa de Marialva com o grupo de amigos músicos. Ao encontrá-los pouco antes do voo, que logo é cancelado, o protagonista se coloca na primeira ruptura da normalidade, intensificada ao conhecer Marialva. De fato, durante a festa no apartamento dela, há uma passagem que parece sugerir o processo de transformação por que passará Telmo:

– “Enquanto a noite rola e o sono tarda!” – declamou Proença, inspirado.

Era um verso, não se lembrava bem se de Bandeira ou de Vinicius. Dirigiu-se a Marialva que, olhos languidamente entrecerrados, dançava sozinha no meio da sala:

– “Olho-te, e o teu mistério me penetra.”

De Schmidt, ele se lembrava agora. Encalorado, tirou o paletó, largando-o numa cadeira. Deixou cair do bolso os recortes amarfanhados sobre o lançamento em São Paulo

⁵¹ Remete-se aqui ao trabalho de Marcelo Carolino da Rosa, *A Nudez na Obra de Fernando Sabino: O Dito e o Não-Dito*, que propõe uma leitura de *A Nudez da Verdade* à luz do conceito de carnavalização, de Bakhtin, especialmente relevante ao se considerar essa inversão das categorias sociais em que Telmo Proença estava situado.

e o envelope com a carta que Mendonça lhe havia dado. Cambaleante, apanhou-os no chão, deu apenas uma rápida olhadela nos recortes:

– Sabe quando eu vou a esse lançamento? – disse para si mesmo.

Rasgou tudo, recortes e envelope, em mil pedaços que atirou pela janela. (SABINO, 1996, v. 3, p. 782)

Essa passagem precede o primeiro beijo de Telmo e Marialva. Dividida em duas partes, ela parece resumir no pensamento da personagem todo o desenho do enredo. Nota-se que, no início, Telmo aparenta certa confusão mental, também devido ao álcool. A atribuição do verso sintetiza esse estado: “não se lembrava bem se de Bandeira ou de Vinicius”. O primeiro momento resume quem é Telmo no início da narrativa: alguém que não vê com clareza, tateando algo essencial para ele – no caso, a poesia. Inserido numa situação de ruptura da normalidade, no caso na festa de uma desconhecida, ele reage sem pensar, deixa-se levar pelo momento, até deparar-se com Marialva, que não só o inspira a citar outro verso (“Olho-te, e o teu mistério me penetra”) como lhe dá uma fagulha de lucidez (“De Schmidt, ele se lembrava agora”). Esse contato, somado à ruptura da normalidade, leva Telmo a tomar uma atitude a respeito de sua vida, algo que o faça acomodar-se melhor às suas novas condições (“Encalorado, tirou o paletó, largando-o numa cadeira”). No entanto, há uma série de obrigações, convenções, regras e compromissos a responder – o conjunto social em que ele está inserido, aqui particularizado nos recortes e no envelope. Ele volta-se a si (“disse para si mesmo”) e decide romper, na medida do possível, com a situação anterior (“Rasgou tudo”). Está concluída a transformação, está aberto o caminho para que ele e Marialva se relacionem.

Como resume bem essa passagem, o significado mais amplo do enredo de *A Nudez da Verdade* é o de uma história de libertação: Telmo se livra das convenções sociais que, na sua visão, o prendiam, assumidas seja pela vaidade, como no caso profissional, seja pela comodidade, como no casamento, para lançar-se ao que lhe parece essencial no momento. O incidente da nudez pública serve como catalisador do processo, tornando-o irreversível ao alterar drasticamente o modo de o protagonista enxergar o mundo.

Entre o choque e seu apaziguamento, renunciando a ruptura rumo a uma visão mais nítida do entorno, está a epígrafe da história, retirada de Eça de Queirós: “Sob o manto diáfano da

fantasia, a nudez forte da verdade”. Nessa frase, concentra-se o processo mais amplo, o sentido geral do enredo. O “manto diáfano da fantasia”, que Telmo colocou entre si e seus arredores, será lentamente retirado, para dar a ver as pessoas, a cidade e as instituições em sua face real.

Por mais traumático que pareça o processo, ele, no entanto, está retratado na narrativa sob um signo altamente positivo. Certamente há sofrimento, perceptível nos momentos mais traumáticos da história, nos quais Telmo recupera angústias existenciais e até dúvidas religiosas, mas, ao fim, há um objetivo nobre: a verdade. O protagonista sairá do estado de ilusão rumo à consciência. Ao fim do processo corresponde o fim da narrativa, quando Telmo e Marialva se reencontram no táxi e se dão conta de que estão onde gostariam de estar, sorrindo um ao outro. Revelou-se a verdade, que na história corresponde também à felicidade. Soa uma nota de otimismo, que não é estranha à obra de Fernando Sabino, célebre pela máxima (que ele atribui ao pai) “No fim tudo dá certo... [...] Se não deu, é porque ainda não chegou ao fim” (SABINO, 1996, v. 3, p. 612). De fato, se essa máxima atribuída ao pai de Sabino resume o estágio final da história, há outra que talvez corresponda ao momento inicial: “As coisas são como são e não como deviam ser. Ou como gostaríamos que fossem” (SABINO, 1996, v. 3, p. 612). Desta àquela, desenvolve-se a narrativa de *A Nudez da Verdade*.

Bem diversa é a situação de estabilidade alcançada ao fim do enredo de “O Homem Nu”. A história termina com o protagonista dando de cara com o homem responsável por cobrar a conta da televisão, justamente quem não queria encontrar. Não se trata do pior cenário possível, visto que o protagonista abre a porta esperando a polícia, mas, considerando-se o enredo como um todo, é um encontro bastante infeliz, ainda mais se nos lembramos das desventuras que a personagem principal enfrentou.

Se encontramos em *A Nudez da Verdade* linhas da narrativa que não são retomadas, no caso de “O Homem Nu” busca-se amarrar o máximo possível. De fato, com a exceção da chamada da radiopatrulha, que ao fim não sabemos se vem ou não, a maior parte dos elementos do enredo encontra um desenvolvimento no decorrer da intriga. Assim se vê no pedido do protagonista à mulher para que ela não abra a porta a ninguém, revertido em uma exclusão do apartamento do próprio marido; da mesma maneira, a aparição de vizinhos e funcionários do condomínio no início

e no meio da história, antes ameaça, concretiza-se em perigo real, quando o homem nu se vê exposto; por fim, evidentemente, a referência ao cobrador da televisão, cuja visita encerra a história.

Com isso, a narrativa esboça um círculo perfeito: o protagonista introduz o conflito, com seu pedido à mulher, e logo se vê enredado na trama de suas próprias ações, culminando com a impossibilidade de fugir ao homem da televisão, que, no início, motivou a introdução do conflito. Tem-se a impressão de que a narrativa deu uma volta completa, possivelmente sem ter saído do lugar.

Essa segunda impressão, da imobilidade da narrativa, é apenas parcialmente correta, visto que, de todo modo, o protagonista passou por uma experiência transformadora. No entanto, não está presente em “O Homem Nu” a dimensão positiva que se encontra em *A Nudez da Verdade*. Não se nota naquela qualquer aprendizado, revelação ou “verdade”, não no sentido otimista da história longa. A supressão da resposta do homem nu ao encontrar o homem da televisão, no fim, é fundamental para esse efeito: afinal, o que se tirou dessa desventura?

Não se assiste na história breve a um desmoronamento de mundo, como no caso de *A Nudez da Verdade*, mas a normalidade e as convenções sociais tampouco saem ilesas. A introdução do homem nu e principalmente o suspense em relação à sua descoberta ou não por parte dos vizinhos demonstram a fragilidade daquela ordem aparente, que pode se romper com um simples e involuntário atentado ao pudor. A tensão a que se submete o protagonista, antes de o descobrirem, ilustra o potencial desestabilizador de sua condição, tanto para si, mentalmente, quanto para os vizinhos.

Quanto a esse potencial, pode-se notá-lo na maior passagem de discurso indireto livre do texto, já citada aqui, numa brevíssima menção intertextual que sintetiza de modo bastante feliz a narrativa. Trata-se de quando o homem nu nota que o elevador onde está foi chamado por algum morador em andares inferiores, e reage:

– Ah, isso é que não! – fez o homem nu sobressaltado.

E agora? Alguém lá embaixo abriria a porta do elevador e daria com ele ali, em pelo, podia mesmo ser algum vizinho conhecido... Percebeu, desorientado, que estava sendo levado cada vez para mais longe de seu apartamento, começava a viver um

verdadeiro pesadelo de Kafka, instaurava-se naquele momento o mais autêntico e desvairado Regime do Terror!

– Isso é que não – repetiu, furioso. (SABINO, 1996, v. 1, p. 796)

Em primeiro lugar, destacam-se as duas frases “isso é que não”, repetição curiosamente comum num texto tão breve, que se pode observar em outros exemplos: as duas aparições de “E agora?” (SABINO, 1996, v. 1, p. 796), as duas vezes em que o elevador sobe (uma quando o homem nu está próximo da porta de seu apartamento, outra quando ele próprio está no elevador), a repetição de “Não era” (SABINO, 1996, v. 1, pp. 795-6), que na primeira vez se refere ao homem da televisão e na segunda à polícia. Reiteraões como essas criam ao longo do texto o efeito de uma circularidade, reforçada pela progressão do enredo.

Depois, ressalte-se a menção a Kafka. Ela estabelece um elo explícito com as histórias do escritor tcheco, famoso pelos labirintos narrativos que suspendem a clareza das relações lógicas a que estamos acostumados. Vale lembrar que parte considerável da obra de Kafka se compõe de histórias curtas, o que torna ainda mais pertinente o diálogo com “O Homem Nu”. No entanto, deve-se observar que a menção feita por Sabino se relaciona não exatamente com a visão de mundo expressa na construção das histórias de Kafka, mas com o clima de absurdo, que também rege a narrativa breve do mineiro. Nesse sentido, “O Homem Nu” seria um exemplo da face de Sabino que Paulo Mendes Campos chamou de “Kafka de eletricidade positiva, ou seja, de um Kafka para o qual o mundo só é suportável, e até divertido, por ser uma trama de absurdos.” (MENDES CAMPOS, 1996, p. 16). Na história de Sabino, importa antes a ironia dramática da condição do homem nu (vítima de si) do que as implicações metafísicas e existenciais desses golpes de acaso, como em Kafka.

Apesar dessas divergências fundamentais, nota-se em comum a circularidade da narrativa, que molda um ambiente fechado e quase impenetrável, dando aos protagonistas pouco espaço para agir e, quando o encontram, apenas abrindo caminho para eles se enredarem ainda mais numa trama que não compreendem plenamente. No caso de Sabino, trata-se dessa situação de modo bem-humorado, enfatizando a leveza no tratamento da personagem e do conflito. A construção da narrativa, inclusive, faz lembrar a de uma piada ou anedota.

É a esse tipo de texto, inclusive, que Sabino se refere numa entrevista, ao afirmar que o que faz “na sua maioria, não passa de pequenos trabalhos em prosa de ficção, contos, histórias curtas [...], exercícios literários, reminiscências ou simplesmente anedotas desenvolvidas literariamente” (SABINO *apud* GARCIA, 1988, p. 167; grifos nossos).

De fato, “O Homem Nu”, uma de suas histórias mais célebres, apresenta um desenvolvimento de enredo que faz pensar nas piadas ou anedotas populares, expandido a ponto de se converter num misto de crônica e conto. Veja-se, por exemplo, a ênfase no lado humorístico da história, como quando o narrador compara os movimentos do protagonista, segurando o embrulho de pão, a um *ballet* grotesco. Ou a participação da vizinha idosa, que toma o homem nu pelo padeiro, em sua primeira impressão. Provocadores de riso, esses momentos estabelecem uma atmosfera pouco opressiva, chamando atenção antes à leveza e ao tratamento cômico do que à situação potencialmente traumática vivida pelo homem nu.

Essa predisposição geral culmina na última frase, no fecho da narrativa: “Não era: era o homem da televisão”. Aqui, a elaboração do enredo se irmana à da anedota, resgatando um de seus procedimentos fundamentais: a *punchline*. Trata-se de uma frase privilegiada na construção da narrativa cômica, que encerra a piada ou anedota de modo impactante e em geral surpreendente, trazendo à tona certa ironia dramática responsável por escancarar o ridículo da situação construída. Em “O Homem Nu”, a frase final cumpre exatamente essa função, ao ressaltar comicamente a futilidade da tentativa do protagonista de escapar ao homem da televisão.

Com isso, os vários elementos da intriga parecem convergir para uma mesma concepção do enredo, enfatizando seus aspectos de prisão, de situação inescapável, de armadilha. Como a referência a Kafka deixa explícito, o homem nu não está passando por uma transformação edificante, que lhe revelará a “nudez da verdade”; pelo contrário, trata-se do “mais autêntico e desvairado Regime do Terror”. A elaboração da narrativa aponta para um sentido que foge ao alcance do protagonista, e também ao leitor, acessível apenas, talvez, pela via do humor. A respeito de “O Homem Nu”, poder-se-ia inverter o chavão: seria trágico, se não fosse cômico. Afinal, a narrativa conta a história de um homem que, na tentativa de adiar o pagamento de uma prestação, acaba nu e fora de sua casa, exposto ao ridículo e ao juízo de seus vizinhos cruéis, humilhação

que, por fim, não o faz escapar da cobrança. Nesse sentido, a situação de estabilidade alcançada no final de “O Homem Nu” parece um oposto polar ao otimismo de *A Nudez da Verdade*; se há alguma verdade a ser despida, trata-se de uma amarga.

3.2. Temática

Além da elaboração do enredo, também a abordagem de alguns temas aponta para divergências entre os textos. Sem dúvida, há um conjunto comum de questões e reflexões, como a ênfase nas convenções sociais lentamente erodidas pela perturbação que os homens nus causam, mas a construção do enredo evidencia diferentes prioridades. Um exemplo seria o significado da nudez no desenvolvimento das personagens principais.

Sobre as convenções sociais, há uma passagem de *A Nudez da Verdade* em que o próprio Sabino faz uma figuração, como entrevistado por uma rádio. Diz o autor que “debaixo das roupas estamos todos nus. Inclusive eu e você.” (SABINO, 1996, v. 3, p. 796), referindo-se à jornalista que conversa com ele. Pela sua posição na narrativa e por se tratar de uma figuração do autor (que foi chamado à entrevista por ter escrito uma história semelhante à de *A Nudez da Verdade*: “O Homem Nu”), a fala ganha ressonância peculiar na narrativa, como se resumisse uma das grandes discussões do livro, comum à história mais curta: a relatividade do que se considera normal.

De fato, tanto “O Homem Nu”, de modo mais condensado, quanto *A Nudez da Verdade*, com uma variedade maior de situações construídas, abordam a questão. Como se viu, o enredo depende em larga medida dela, ao se fundamentar no conflito que surgiria com a inserção de uma pessoa nua num contexto em que isso não seja socialmente aceito: áreas comuns, espaços públicos.

Nesse sentido, “O Homem Nu” funciona como uma espécie de semente de *A Nudez da Verdade*: o primeiro apresenta o potencial desse conflito, enquanto o segundo o desenvolve e busca seus pormenores. Não à toa, grande parte da ação de “O Homem Nu” está contida no terceiro capítulo de *A Nudez da Verdade*, que lida com as confusões causadas pelo protagonista no espaço do condomínio de um prédio. Naquilo que “O Homem Nu” termina, *A Nudez da Verdade* o toma

como ponto de partida para abrir-se a um contexto mais amplo, englobando a rua, clubes, festas, etc.

A diferença de extensão deixa ver, de modo mais nítido, a semelhança de procedimento, quanto a esse tema das convenções sociais. Nota-se que, em ambas as histórias, a introdução do homem nu coloca em movimento o mecanismo da intriga, que será responsável por questionar essas normas. Observa-se um exemplo do que Marco Aurélio Matos, em seu texto “Fernando Sabino: O Verbo como Aventura”, aponta como um “desmonte progressivo da realidade” (MATOS, 1996, p. 39), aqui entendida como a normalidade, isto é, o conjunto de convenções que regem uma ordem social aparente.

O comentário de Matos se refere a uma característica que vê como fundamental às crônicas de Sabino – o humor. Para ele, as obras do mineiro exploram esse tom cômico para pôr em xeque a natureza das coisas e encontrar “os limites das definições”, num sentido, a seu ver, “socrático”. Atento às contradições do mundo, o texto de Sabino as coloca em destaque, empregando o humor como “característica restauradora”, que

Com esta técnica de suave desmonte da realidade genérica, conquista o leitor e o convida a participar das suas tentativas de restauração da ordem mental e afetiva no seu mundo compartilhado, de cuja reorganização todos podem também ser condôminos (MATOS, 1996, pp. 40).

“O Homem Nu” (e, por extensão, *A Nudez da Verdade*, que compartilha tantos aspectos na sua construção, e este em especial) serve como exemplo marcante do procedimento detectado por Matos. Há nele o humor, a serviço da restauração da ordem interrompida pela presença do homem nu, que impele a narrativa a lentamente decompor essa realidade ou normalidade antes estabelecida. Colocada em questão pelo protagonista, cuja nudez põe à vista de todos a arbitrariedade da convenção social do pudor, a normalidade nos vai sendo restaurada conforme avança a narrativa, até alcançar a situação de estabilidade final. Aí se notam as diferenças entre as histórias: em uma, prevalece o sentido positivo no encerramento; na outra, o negativo. Não obstante, uma normalidade, uma estabilidade restaurada.

O mais interessante é ver de que modo Sabino arma situações que colocam em xeque a estabilidade, implicando uma discussão mais ampla. No caso de “O Homem Nu”, o debate sobre as convenções sociais orbita a cena da descoberta, ao fim, quando a vizinha idosa toma o protagonista pelo padeiro e, com um escândalo, alerta os outros moradores. Catártica, a passagem extravasa, pelo riso, a tensão acumulada na narrativa, ressaltando de modo sutil a força potencialmente destrutiva da massa, que o rotula de “tarado” quase na mesma hora, chamando a polícia. Assim, sugere-se uma possível ligação entre a arbitrariedade da convenção social e a da massa, responsáveis por condenar injustamente uma vítima do acaso (e da própria ação de tentar adiar o pagamento da televisão).

Não é outro o enfoque de *A Nudez da Verdade*, que nos momentos de discurso indireto livre de Telmo Proença enfatiza justamente a irracionalidade da perseguição a ele. A arbitrariedade, aliás, se vê reforçada pelas várias cenas que compõem o livro, dentre as quais se destaca a cena do vestiário, onde Telmo se refugia.

Nela, inverte-se a convenção social: no vestiário, o esperado é que se encontrem homens nus, tornando incongruente a perseguição do policial a Telmo. Trata-se de uma reversão curiosa e bastante engraçada, que resalta a arbitrariedade da codificação social responsável por determinar onde e de que jeito é aceitável encontrar uma pessoa nua.

Parece-nos que, conjugando a ideia de Matos de “desmonte progressivo” da normalidade e a moral da história lançada pelo próprio Sabino, alcança-se outro tema comum às narrativas: a igualdade e, em consequência, a solidariedade. Tanto o homem nu quanto Telmo não se diferenciam de seus semelhantes, a não ser pelo azar que os acometeu. No entanto, a multidão os recebe de maneira hostil, imputando-lhes o que percebe como alguma falha de caráter: esses homens devem ser tarados, ou bandidos, ou adúlteros, ou etc. Assim, fica bastante evidente a importância da formação religiosa de Sabino, afinal, um dos episódios marcantes do Novo Testamento trata da sanha da multidão em condenar. É quando Jesus Cristo impede o apedrejamento de uma mulher, convidando quem não tiver pecado a atirar a primeira pedra. Parece-nos que, enfatizando essa semelhança entre Telmo, o homem nu e seus vizinhos e

concidadãos, Sabino dialoga com o episódio bíblico, como se dissesse “condene-o aquele que nunca esteve nu”.

Considerando-se, então, que a solidariedade deriva dessa situação de igualdade, manifesta pela nudez, esta avulta como um tema importantíssimo da história, além de sua função como gatilho do conflito. Portanto, além de um papel no íntimo do mecanismo da narrativa, a nudez também pode ser compreendida em função do significado da história, como um dos símbolos e imagens fundamentais para a interpretação.

Aí se nota novamente a bifurcação que já se fazia sentir no enredo: a nudez da história mais longa difere daquela da história mais breve. Na primeira, prevalece uma nudez redentora, enquanto, na segunda, uma opressora. Não poderia ser de outro modo, visto que elas se associam intimamente ao desenvolvimento das personagens e à progressão do enredo rumo a suas situações finais de estabilidade.

É fato que a nudez como imagem central de uma história antecede em muito as narrativas de Sabino. Como aponta Marshall Berman em uma passagem de seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*, ela permeia obras ligadas tanto à tradição ocidental quanto à oriental. Para comentar um trecho do *Manifesto Comunista*, o pensador estadunidense faz um breve resgate de algumas ocorrências da nudez como símbolo, referindo-se a dois momentos: um anterior à Modernidade e outro posterior. Naquele, a nudez, associada ao mundo sensível, se apresenta como algo ilusório, a ser transcendido por meio ou da morte, ou da meditação religiosa ou filosófica. Escreve Berman que, após a Renascença e a Reforma, a nudez começa a ser vista de outra maneira:

Roupas passam a ser emblema do velho e ilusório estilo de vida; a nudez vem a representar a recém-descoberta e efetiva verdade, e o ato de tirar as roupas se torna um ato de libertação espiritual, de chegada à realidade. A moderna poesia erótica manipula esse tema, como o sabem gerações de modernos amorosos, com alegre ironia; a moderna tragédia penetra suas profundidades aterradoras e alarmantes. (BERMAN, 2007, p. 131)

Se considerarmos a divisão de Berman, a significação da nudez nas histórias de Sabino está sem dúvida associada à tradição moderna. Essa concepção parece se encaixar plenamente em *A Nudez da Verdade*, como o diálogo com Eça de Queirós torna evidente e como o final feliz da

narrativa explícita; a jornada de Telmo Proença parece exemplo modelar desse despojar-se doloroso, mas redentor, um “ato de libertação espiritual, de chegada à realidade”.

O caso de “O Homem Nu”, no entanto, se adequa parcialmente. Faltam-nos elementos que permitam definir, afinal, se se trata de uma libertação ou, pelo contrário, das “profundidades aterradoras e alarmantes” – dessa ambiguidade, aliás, a história tira grande parte de sua força. Se por um lado percebemos, de modo bastante evidente, o “desmonte progressivo” desse mundo de convenção social (análogo ao “velho e ilusório estilo de vida”, talvez), demolido no momento mesmo em que o homem nu é descoberto pelos vizinhos, por outro não se nota qualquer libertação. Há, de fato, “chegada à realidade”, mas ela não parece libertar: a polícia está a caminho, o homem da televisão bate à porta, a história se fecha, encerrada antes que o homem nu possa reagir.

A breve exposição de alguns dos temas caros às histórias permite ver certas divergências que existem entre os significados das narrativas, já sugeridas pelo encadeamento do enredo. Conforme se desenvolvem os conflitos, essas diferenças ganham em ressonância e profundidade; um estudo de recorte temático, por exemplo, encontra aqui farto material para elaborar hipóteses, cruzá-las, misturá-las a interpretações religiosas, psicanalíticas, sociológicas, metafísicas, etc. A questão da nudez renderia, sozinha, uma dissertação com o mesmo tamanho desta, assim como a discussão do “desmonte progressivo da realidade”, ou do humor. Por preferirmos o foco nos aspectos literários e, neste caso em específico, nos mecanismos formais das histórias, priorizemos os elementos próprios ao texto que sugerem essas divergências de significado. É o caso, por exemplo, dos títulos.

3.3. Títulos

Se já se percebia no encadeamento do enredo uma divergência no significado das histórias, e se no tratamento de alguns temas centrais das narrativas a distância entre elas se fazia mais evidente, é na escolha dos títulos que o afastamento se mostra plenamente. Guarda-se aqui, ainda, alguma semelhança, mas parece predominar a diferença, especialmente quanto à intenção

de cada história, ao direcionamento interpretativo oferecido pelo texto no primeiro contato que ele estabelece com o leitor.

A comparação entre “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade* sugere uma oscilação entre o concreto e o abstrato, particularmente no substantivo principal. Esse movimento sobressai ao se considerar a sucessão de títulos a que se submeteu cada narrativa ao longo da história das publicações.

Começa-se pelo da história curta “O Homem Nu”. Na primeira leitura, destaca-se sua capacidade de instigar, adiantando a situação de conflito que dará movimento ao enredo. Parece-nos que seriam possíveis duas reações iniciais ao título: uma de um leitor que não tenha qualquer conhecimento da história, e outra de um leitor familiarizado, se não com o assunto, ao menos com a fama do texto de Sabino. Para o primeiro, a curiosidade estaria fundamentada especialmente na publicação em um veículo de amplo alcance (seja a revista, seja o livro) de uma crônica ou conto a respeito de um tema (a nudez) ligado predominantemente à esfera particular, individual. Um interesse de *voyeur*, talvez. Para o segundo, a curiosidade viria do conhecimento prévio a respeito da história, ou seja, sua recepção estaria mais direcionada. Essa curiosidade, porém, tende a se esgotar após o contato inicial e, então, é possível notar a polissemia da expressão “O Homem Nu”.

Após a leitura do texto integral, um retorno ao título tende a ressaltar a concretude da expressão “O Homem Nu”. Ela imediatamente remete ao protagonista da história e à sua inusitada situação. Tratar-se-ia, portanto, de uma referência bastante concreta a um caso particular, vivido por um personagem em específico. Dois aspectos parecem levar a essa interpretação. O primeiro seria do próprio título: a centralidade da palavra “Homem” aparece reforçada pelo artigo definido “O” e pelo adjetivo “Nu”, ambos orbitando o substantivo. O segundo aspecto se dá na interação entre o título e a frase inicial (“Ao acordar, disse para a mulher”), cujo sujeito oculto nos leva a inferir que quem fala com essa mulher é o tal “homem nu” do título, preenchendo, assim, os subentendidos do texto. Essa compreensão inicial do leitor não será questionada ao longo da história, mas, considerados os títulos, pode ser alargada por uma leitura posterior.

Ao usar a mesma expressão para denominar o livro no qual se insere a história curta, nota-se um primeiro gesto de Sabino na direção do alargamento. Além de dar destaque a esse texto, a decisão parece apontar para outra leitura, que se soma à anterior. Como título do livro, “O Homem Nu” indica uma abertura maior de possíveis significados, pois serve como uma condensação dos temas e dilemas dos contos e crônicas do volume. É como se, em algum grau, todos eles compartilhassem algo, que estaria apontado já na capa do livro: *O Homem Nu*. Parece-nos que a concretude anterior dá um primeiro passo em seu sentido contrário, de uma abstração. O deslocamento do título, da história curta para o conjunto de contos e crônicas, muda o contexto em que se lê a expressão; com isso, amplia-se seu significado. O substantivo concreto “Homem”, por exemplo, agora pode ser lido como indicativo de uma categoria abstrata, num sentido parecido com o das expressões “o homem renascentista” ou “o homem do século XIX” (talvez também se pudesse ler como uma referência ao gênero masculino, mas o significado mais genérico nos parece mais adequado, visto que, no conjunto das histórias contidas no livro, há diversas protagonistas e personagens femininas). Nessa chave de leitura, o adjetivo “Nu” se referiria não somente ao infeliz que teve o azar de ficar preso sem roupas para fora de seu apartamento, mas também a um desnudamento da condição humana, que seria um tema e um procedimento compartilhados pelas histórias presentes no livro.

Esse sentido de caminhada rumo à abstração se torna mais saliente quando Sabino publica, em 1993, a coletânea de novelas *Aqui Estamos Todos Nus*, na qual consta *A Nudez da Verdade*. Até então, talvez se pudesse dizer que havia uma polissemia em estado bruto. Com a nova encarnação da história curta, acrescentam-se, em um só gesto, dois novos elementos que parecem guiar a polissemia em direção ao abstrato.

A começar pelo nome da coletânea, que traz à tona a ampliação tímida que se podia imaginar no livro *O Homem Nu*. Há certa analogia entre o artigo definido “O” e o advérbio de lugar “Aqui”, ambos trazendo uma ideia de precisão, de particularização. Da mesma forma, “Nus” parece se referir a uma condição ou processo semelhante ao do livro *O Homem Nu*, de desvelamento, de descoberta. Mas se notam logo o emprego do plural e a conjugação na primeira pessoa, o que nos leva a refletir sobre quem estaria implicado nesse “nós”. A palavra “Todos” não

deixa dúvida, apelando para o mais alto grau de generalização. Se antes se tratava de uma possível categoria geral, “o homem”, agora o “nós” e o “Todos” trazem inclusive o próprio leitor para dentro do círculo de desnudamento, indiretamente participando da primeira pessoa do plural. Também se observa uma tensão entre o “Aqui” e o “Todos” (o específico e o geral), resolvida no sentido particularizante da frase e da flexão na primeira pessoa do plural (essa a ideia central do título), que, assim, pode estender o alcance dessa nudez referida pelo título, seja no âmbito local, seja no nacional ou no universal, não importa: aqui estamos todos nus.

A Nudez da Verdade, por sua vez, aponta para um significado similar, porém ainda mais amplo. Já no arranjo da frase se nota um deslocamento da centralidade da ideia: não mais o substantivo concreto “homem”, nem o pronome subentendido “nós”, mas a “Verdade”, grafada com maiúscula. O substantivo abstrato prevalece. Há dois artigos definidos, um deles presente na contração “da”, que, num sentido talvez próximo ao de “O Homem Nu”, parecem reforçar o aspecto definitivo da proposição: haveria “a Verdade”, e o texto trataria de sua “Nudez”. Realiza-se, assim, o potencial de abstração que se pressentia em “O Homem Nu”; perde-se o grau de curiosidade evocado pela situação específica da história, em troca de certa solenidade indissociável da evocação de uma Verdade. Vale ressaltar que a edição avulsa da novela *A Nudez da Verdade* é, cronologicamente, a última a vir a público, em 1994 – encerrando, assim, a trajetória que vem da história curta, também publicada de forma avulsa a princípio.

Não se pode deixar de notar que, como evidenciam as epígrafes de *Aqui Estamos Todos Nus* e *A Nudez da Verdade*, ambos os títulos são citações. No caso da segunda, de Eça de Queirós (“Sob o manto diáfano da fantasia, a nudez forte da verdade.”), pode-se notar a carga altamente simbólica e abstrata da frase, construída sobre duas metáforas que resultam numa imagem poética e com forte viés de crítica (social, moral, intelectual). Trata-se, por parte do autor português, de uma definição epigramática de seu projeto estético e de denúncia e intervenção social, que, ao ser transposto para a história de Sabino, aponta para um alargamento em direção à universalidade das histórias.

Aqui Estamos Todos Nus, por sua vez, faz menção a um trecho de uma carta de Manuel Bandeira a Odylo Costa, filho, que, retirado de seu contexto original, oscila entre um tom grave e um humorístico:

Yeda, viúva do Augusto Frederico Schmidt, há dias quis tirar umas dúvidas sobre negócios do espólio do marido e lembrou-se de evocar o espírito do falecido numa sessão espírita. Mas quem se apresentou não foi o Schmidt e sim o Ovalle, que disse estas palavras: – Aqui estamos todos nus. (BANDEIRA *apud* SABINO, 1996, v. 3, p. 752)

A cena narrada por Bandeira traz tanto a solenidade que se espera no trato com a morte quanto o inusitado da situação: há um engano na vinda do espírito e o motivo da evocação parece insólito (mera questão material, de espólio) para um momento como a visita do sobrenatural. E, em vez de solucionar o problema da viúva ou mesmo emitir uma mensagem a respeito do mistério do além-túmulo, o espírito de Ovalle dá uma declaração algo enigmática, algo cômica, algo poética: “Aqui estamos todos nus”. Será literal? Metafórico? Ambos? Não há como definir, nem seria necessário – basta-nos a particularidade da frase, sua capacidade de síntese e sua posição intermediária entre o concreto e o abstrato, o geral e o particular, postas em destaque por Sabino ao escolhê-la como título, justamente, do volume intermediário entre *O Homem Nu* e *A Nudez da Verdade*.

Considerando-se a cronologia dos títulos, portanto, destaca-se uma progressiva abstração. Mas outras leituras possíveis não se resumem a essa linearidade, pelo contrário: elas a problematizam. Afinal, o título altamente abstrato “A Nudez da Verdade”, que hoje coexiste com a história curta original e sua tendência ao concreto, suscita na leitura desta o significado daquela, permitindo que, caso Sabino não tenha visto o potencial abstrato do primeiro título, o leitor de hoje o veja (guardadas as devidas ressalvas quanto ao anacronismo). Assim, parece-nos que os títulos apontam outra diferença que não apenas a de seu grau de abstração, mas também múltiplos sentidos possíveis.

Como se viu, “A Nudez da Verdade”, altamente abstrato, curiosamente demonstra um único sentido predominante. Na história mais longa, esse título aponta para a mais ampla universalidade, deixando, portanto, pouco espaço para dúvida: trata-se da Verdade, e ponto.

Defini-la, sim, parece mais problemático, mas, quanto ao título, prevalece essa interpretação, totalizante. “O Homem Nu”, por sua vez, se situa a meio caminho entre a concretude (quanto ao personagem) e a abstração (quanto ao Homem), sugerindo *ambas* as possibilidades; logo, com maior amplitude de sentido.

A essa divergência estão associados os diferentes direcionamentos interpretativos que cada texto fornece. No caso de *A Nudez da Verdade*, mais pretensioso, discutir-se-ia, por meio do caso exemplar de Telmo Proença, o desnudamento da Verdade própria à condição humana, implicando revelações e transformações que abrangem todo indivíduo. Já “O Homem Nu” não nos apresentaria sua intenção diretamente, dissimulado em sua ambiguidade: ora parece comentar o aprisionamento circular do próprio ser humano – aproximando-se, portanto, das narrativas de Kafka a que faz menção –, ora restringe os infortúnios ao protagonista – aproximando-se, portanto, das narrativas anedóticas, humorísticas.

A questão da intenção do texto e de um direcionamento interpretativo intrínseco, porém, aponta para outro campo de significados no qual as narrativas se inscrevem, implicando elementos além dos mecanismos formais. Dentre eles, o principal talvez seja a discussão de gêneros literários suscitada pela comparação entre “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade*.

Capítulo 3

Uma análise de “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade* não pode prescindir da comparação de uma das diferenças mais evidentes entre as histórias: o gênero literário. Como demonstram as considerações sobre os mecanismos formais, ambos os textos apresentam um alto grau de semelhança, o que se explica não só por certa continuidade no estilo de Sabino, mas também pelo fato de que nos dois casos se utilizam recursos comuns à prosa de ficção narrativa.

No entanto, a categoria “prosa de ficção”, mesmo delimitada segundo alguns pressupostos de Sabino (tendência realista, de acordo com as convenções consolidadas pela escola literária francesa do século XIX que privilegiava a representação), ainda se mostra demasiado ampla. Nessa rubrica, caberia Sabino, mas também Graciliano Ramos, Gustave Flaubert, Érico Veríssimo, Ernest Hemingway, Liev Tolstói; caberiam contos, crônicas, novelas, romances. Adiciona-se a isso uma particularidade da literatura moderna que qualquer leitor atento percebe: os limites entre os gêneros se tornam difusos.

Já nos primórdios do romance inglês, por exemplo, a questão está posta, quando Daniel Defoe e Samuel Richardson, em suas obras *Robinson Crusoé* e *Pamela*, mesclam à prosa de ficção recursos típicos de outros tipos de textos, como, respectivamente, os relatos de viagem e a epistolografia⁵². Essa tendência há de se acentuar conforme o processo de modernização multiplica exponencialmente a quantidade e a variedade de textos com que as pessoas entram em contato em seu cotidiano. À prosa de ficção, portanto, não faltarão fontes de paródia ou material para recriar literariamente aspectos da vida moderna⁵³. Decorre daí um estímulo ainda maior à mistura de gêneros dentro dessa modalidade de literatura.

Considerando esses fatores, como poderia proceder um estudo que se propusesse analisar, justamente, a diferença de gêneros entre esses dois textos de Sabino? Um caminho parece inviável: partir das categorias mais amplas, abstratas e abrangentes e descer em direção aos textos, com a suposta segurança de uma classificação determinada (que se esfumaria à menor ressalva).

Parece-nos que melhor seria tomar o caminho inverso, procurando nas particularidades do objeto de análise os traços comuns aos modelos mais abrangentes. Investigar, por exemplo, de

⁵² A respeito desses recursos e de seu efeito de realidade, conferir capítulo “O realismo e a forma do romance”. (WATT, 2010, p. 9).

⁵³ Sobre isso, vale mencionar a proposta de Roberto González Echevarría sobre a origem do romance na América Latina. Em contraposição a Lukács, que, seguindo uma linha tipicamente europeia, vê o gênero como a “epopeia burguesa”, portanto herdeiro da tradição grega, Echevarría argumenta, grosso modo, que em nosso continente o romance se desenvolve a partir de uma série de paródias da linguagem do poder, como os vícios retóricos e os jargões jurídicos e eclesiásticos. ECHEVARRÍA, Roberto González *apud* CHAGAS, Pedro Dolabela. “Após a nacionalidade: história do romance e produção romanesca no Brasil e na América Latina”. In: *estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 38, jul./dez. 2011, p. 41-59.

que maneira “O Homem Nu” se aproxima, simultaneamente, da anedota, do conto e da crônica, ou de que modo *A Nudez da Verdade* se relaciona com características comumente associadas ao conto e à novela. Compreender os efeitos e as leituras resultantes dessa semelhança. Observar se, de fato, ela existe.

A motivar o desenvolvimento dessas questões, está a hipótese de que, por serem tão próximos entre si, “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade* talvez permitam uma compreensão das particularidades de cada gênero literário e, principalmente, dos limites entre eles. Levando em conta as diversas semelhanças entre os textos, talvez eles, quando comparados, deixem à vista as possíveis diferenças. Assim, a partir da especificidade e da particularidade dos textos de Sabino, talvez se possa contribuir para alargar a compreensão daquelas categorias mais amplas e abrangentes, da qual fazem parte tanto “O Homem Nu” quanto *A Nudez da Verdade*.

Para discuti-los, este capítulo se dividirá em três partes: **Nó e fio, Gêneros em potencial e O fluido, o fixo, o mote**. Na primeira, busca-se rastrear e entender as aproximações entre os textos de Sabino e os recursos comumente encontrados em gêneros ficcionais específicos. Observa-se, por exemplo, como “O Homem Nu” e o conto compartilham a noção de um ponto culminante da narrativa, para o qual a história converge; também se quer entender como *A Nudez da Verdade* pode ser comparada a algumas novelas de Sabino, para que se depreendam as semelhanças.

Na segunda, articulam-se textos teóricos a fim de compreender o sentido e o significado em cada história das características associadas a cada gênero. Aqui, busca-se compreender de que maneira o conto, a crônica, a anedota ou a novela estabeleceriam uma espécie de “horizonte de expectativas” (o termo é de Tzvetan Todorov), no qual os dois textos de Sabino se inscrevem e do qual eles dependem para que o leitor os compreenda.

Na terceira, propomos um par de conceitos complementares que atravessariam tanto as questões de gênero no interior dos textos de Sabino quanto aquelas mais abrangentes, aplicando-se talvez a outras obras. Um dos conceitos, *o fluido*, diz respeito às tendências de instabilidade e renovação, tanto na linguagem quanto no trabalho com os gêneros; o outro, *o fixo*, às tendências de estabilidade e institucionalização.

4. Nó e fio

Convém começar explicando o que se quer dizer, afinal, com nó e fio. Os dois termos buscam condensar uma série de procedimentos, adotados nos textos de Sabino, que os aproximam ora de alguns gêneros, ora de outros.

O termo “nó”, por exemplo, quer ilustrar, resumir e enfeixar as características que são comuns a “O Homem Nu” e aos gêneros de textos curtos, como o conto, a crônica e a anedota. Inclui os procedimentos associados a esses tipos de narrativa que a fazem alcançar o máximo de efeito no mínimo de extensão: a ênfase na brevidade da história, a concentração em apenas um conflito dramático, a importância da síntese.

O termo “fio”, por sua vez, procura sintetizar, reunir e exemplificar nessa imagem as características que aproximam *A Nudez da Verdade* aos gêneros de textos mais extensos, como o conto longo e, especialmente, a novela. Entre essas características e soluções narrativas, encontramos uma dinâmica com intensidade dramática mais espaçada em diferentes momentos da história, o aumento do número de conflitos que movem o enredo e a tendência a um maior detalhamento das situações, dos cenários, das caracterizações.

Assim, devido aos gêneros distintos com que cada um dos textos se comunica, este estudo se propõe a analisar primeiro um, depois o outro. Além de privilegiar a clareza, essa sequência nos permite distinguir melhor as especificidades de “O Homem Nu” e de *A Nudez da Verdade*, inclusive naquilo que talvez compartilhem.

4.1. Nó

Uma das mais famosas histórias curtas de Sabino, “O Homem Nu” desafia a classificação: é crônica? Conto? Anedota? Inscrito nessa zona de indefinição em que grande parte da obra do escritor mineiro se encontra, o texto certamente se beneficia se o leitor passa ao largo da *ânsia definidora*, como parece fazer o autor, ao afirmar, na primeira versão de *O Tabuleiro de Damas*, que:

Entre um romance e outro, escrevi e continuo escrevendo centenas de crônicas, contos e histórias curtas. Tudo é genericamente chamado de crônica. Como se diz das doenças: não sendo aguda, é crônica...

Gosto daquela definição de Mário de Andrade: conto é tudo aquilo que o autor chama de conto. (SABINO, 1996, v. 3, p. 211)

Trata-se de uma passagem curiosa: Sabino havia comentado brevemente a tradição da crônica, citando autores notáveis, como Machado de Assis e Rubem Braga, o que considera “uma linhagem das mais nobres, a que qualquer um se orgulharia de pertencer”. Após o excerto, o mineiro afirma que a certas pessoas (escritores e leitores também), interessa apenas o romance. Como exemplo, cita uma conversa telefônica com Guimarães Rosa, que, ao ouvir da dificuldade de Sabino em escrever uma peça de teatro, recomendou-lhe: “Não faça biscoitos, faça pirâmides”.

Provocado pelo outro mineiro, Sabino percebe que escritores de sua admiração, como, novamente, Machado de Assis, e também Voltaire e Borges, também faziam biscoitos. Lembra-se então de uma frase de Hemingway, que achava que “ninguém é obrigado a ser Tolstói na vida”, e conclui com um adendo: “Nem julgado por ser biscoiteiro ou faraó” (SABINO, 1996, v. 3, p. 211).

Interessante notar que, em todo esse trecho, o escritor mineiro está lidando com a tensão associada ao prestígio dos gêneros literários, optando, no fim, por se desvencilhar dela. O excerto sugere que não se trata de uma operação fácil, talvez nem sequer exequível (não de maneira plena, pelo menos), pois o autor dedica uma página inteira para questionar esse prestígio, ainda que de modo ágil e bem-humorado, com leveza, e chega no máximo a supostos elogios à indefinição: “não sendo aguda, é crônica”, “conto é tudo aquilo que o autor chamar de conto”, “ninguém é obrigado a ser Tolstoi na vida [...]. Nem julgado por ser biscoiteiro ou faraó”.

Porém, ao deslocar a questão para o tamanho das narrativas (“Fiquei algum tempo encafifado com aquilo, sem saber se a obra literária se impunha também pelo gênero e pelo tamanho, além da qualidade”), Sabino deixa em segundo plano a discussão das particularidades de cada gênero literário. Ao reler o excerto destacado, nota-se que o próprio Sabino parece acreditar que há limites entre eles: “Entre um romance e outro, escrevi e continuo escrevendo centenas de crônicas, contos e histórias curtas”. A definição de crônica, aqui, não é elucidada, nem há um autor a quem ela é atribuída; poder-se-ia supor, então, uma espécie de senso comum, ironizado pela frase algo proverbial de Sabino no arremate: “Como se diz das doenças: não sendo aguda, é crônica...” Mas que limites seriam eles?

A citação-chave é a de Mário de Andrade: “conto é tudo aquilo que o autor chama de conto”. Em lugar da indefinição, ela parece propor que se dê ao criador da narrativa a palavra final. Isso eliminaria o risco de uma designação genérica, que a Sabino parece tender ao errôneo, e de uma indefinição total, que minaria toda a discussão. Vale notar que o próprio Mário de Andrade oscilou entre essas posições, pois, além da citação lembrada por Sabino, em carta ao mineiro afirma que discutir gêneros literários não passava de “retoriquice besta” (ANDRADE, 2003, pp. 23-4).

Além de se assemelhar muito a um argumento de autoridade, a proposta de colocar o autor como última instância não parece viável quando se considera o que Roland Barthes e Michel Foucault apontam em seus textos, “A morte do autor”⁵⁴ e “O que é um autor?”⁵⁵. Se há algo em comum entre esses dois trabalhos, é o fato de que se problematiza a figura do produtor do texto,

⁵⁴ BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, 3ª ed. (Coleção Roland Barthes).

⁵⁵ FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

incapaz de dar conta, por si só, do sentido de sua obra, ora preterido a um Leitor (para Barthes), ora a uma “função-autor” (para Foucault). Ambos os conceitos apontam para um terceiro espaço, no qual se produz o sentido do texto e no qual não há um predomínio nem do escritor e nem do leitor enquanto pessoas empíricas, mas uma relação dialógica, dialética. Assim, a saída que Sabino parece sugerir implicitamente (ao afirmar que escreve “contos, crônicas e histórias curtas”, elidindo-nos os critérios com que faz sua classificação, mas, não obstante, afirmando-a) não encerra a discussão dos gêneros literários; pelo contrário, dá partida a ela, visto que, à luz de uma leitura contemporânea, aponta para essa insuficiência do autor em discutir um aspecto fundamental na produção de sentido dos textos.

Com isso, delineia-se a dimensão de “O Homem Nu” que nos interessa explorar, a saber, o diálogo entre os gêneros. Convém reformular as perguntas. Em vez de se perguntar “é crônica? É conto? É anedota?”, talvez se deva colocar a questão de outra maneira: o que no texto lembra a crônica, o conto, a anedota?

Sobre esta última, já se mencionou algo na discussão do enredo. Vale resgatar a citação a Sabino que Flora Christina Bender faz, no volume da coleção *Literatura Comentada* dedicado ao autor. O escritor define suas colaborações na imprensa como “pequenos trabalhos em prosa de ficção, contos, histórias curtas [...], exercícios literários, reminiscências ou simplesmente anedotas desenvolvidas literariamente” (SABINO *apud* GARCIA, 1988, p. 167). Ressalte-se a profusão de classificações (tendendo quase à indefinição) e, em especial, o fecho: “anedotas desenvolvidas literariamente”.

Fez-se referência ao viés humorístico, manifesto na frase final, que funciona como uma espécie de *punchline*, que figura como elemento formal; é, também, uma das principais características que aproximariam a história curta a uma anedota. Nesse sentido, pensando na expressão de Sabino, seriam usados recursos literários (a elaboração de personagens, a dinâmica de suspense e tensão, o trabalho com a linguagem) para melhor alcançar os efeitos de uma anedota ou piada, isto é, fazer rir; assim se teria uma “anedota desenvolvida literariamente”.

Outra aproximação possível com a anedota estaria na recriação de um evento insólito, excepcional, que dribla a lógica e, principalmente, as expectativas do leitor – requisitos básicos para que se encene uma anedota. Observa-se nessas características, portanto, um nexo entre os mecanismos formais e a discussão de gênero literário a respeito da história curta.

Se o viés humorístico pode ser atribuído a uma proximidade de “O Homem Nu” com o gênero da anedota, não se pode esquecer de que ele também aparece como um traço típico da prosa de Sabino, num sentido mais amplo. De fato, narrativas mais longas, como *O Grande Mentecapto* e *O Menino no Espelho*, não raro apresentam por vezes a mesma atenção aos aspectos cômicos.

Isso se torna ainda mais evidente quando se nota a frequência desse tipo de história algo anedótica em meio à produção de Sabino. No livro *O Homem Nu*, por exemplo, constam diversos textos que ilustram essa proximidade, como “Macacos me mordam”, “Anjo brasileiro” e “Espinha de peixe”.

É tão recorrente essa aproximação à anedota que, em sua análise “Fernando Sabino: o encontro marcado com a crônica”, Jorge de Sá elege, entre várias características do mineiro, uma que não seria estranha à análise de piadas: “O pitoresco”. Sá usa esse termo para destacar a tentativa de Sabino de captar “o lado engraçado das coisas, fazendo do riso um jeito ameno de examinar determinadas contradições da sociedade” (SÁ, 1992, p. 23). Volta seu olhar para aspectos curiosos que frequentemente escapam aos outros cidadãos. É interessante perceber que, para Sá, Sabino costuma fazer isso com um deslocamento do “foco narrativo da primeira para uma falsa terceira pessoa: o narrador reassume, então, sua máscara ficcional” (SÁ, 1992, p. 23), procedimento não de todo estranho a “O Homem Nu”.

O texto “O Homem Nu”, portanto, se mostra um dos exemplos da intersecção entre o estilo de Sabino e características comuns à anedota. É como se o escritor, talvez à maneira modernista, resgatasse um gênero muito difundido na cultura popular (o “causo”) e o inserisse num contexto moderno, urbanizado, da cultura de massa. Tome-se, por exemplo, “Macacos me mordam”, que se inicia com a seguinte afirmação: “Morador de uma cidade do interior de Minas me deu conhecimento do fato” (SABINO, 1996, v. 1, p. 826). Se nessa história o cronista ainda se apoia numa figura, em tese, menos sujeita ao processo de modernização por estar mais distante dos centros urbanos, ou seja, supostamente mais próxima da cultura popular do “causo”, em “O Homem Nu” o próprio cronista assumiria esse papel; vestiria, conforme Sá, a “máscara ficcional”. O escritor e sua história na imprensa seriam análogos ao contador de “causos” e seu relato, reinventados.

Vale notar que essa hipótese deve muito ao paralelo traçado inicialmente por Davi Arrigucci Jr. a respeito da obra de Rubem Braga. O crítico aponta, baseado no ensaio “O Narrador”, de Walter Benjamin, que Braga recupera essa figura pré-moderna, anterior à saturação por informação que o desenvolvimento da sociedade capitalista privilegiou. Nas crônicas, o narrador de Braga, assim como o de Leskov (segundo Benjamin), transmitiria suas próprias experiências como uma tentativa de passar adiante uma frágil sabedoria adquirida ao longo de sua vivência. No caso do capixaba, diz Arrigucci Jr., trata-se de uma consciência da precariedade e da transitoriedade, tão características da vida moderna e temas especialmente relevantes quando se nota, como faz o crítico, que a própria crônica – veículo do narrador – está sujeita a esse processo de precariedade, transitoriedade e efemeridade (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 48).

A analogia com o narrador de Braga, conforme lido por Arrigucci Jr., ressalta a proximidade de “O Homem Nu” a outro gênero amplamente praticado por Sabino: a crônica. A semelhança já estava sugerida quando mencionamos o estudo de Jorge de Sá, que se concentra especificamente na produção de Sabino desse tipo de texto. Convém, portanto, considerar as particularidades e características da crônica, a fim de melhor compreender os paralelos que poderiam ser traçados em relação a “O Homem Nu”.

A compreensão desse gênero, em sua prática brasileira, passa quase que obrigatoriamente pelo ensaio fundamental de Antonio Candido, “A vida ao rés-do-chão” – seja por causa dos argumentos do crítico, seja pela influência inegável que teve em outras considerações posteriores. Numa análise que trate das crônicas de Sabino, aliás, outro fator colabora para a importância do texto de Candido: “A vida ao rés-do-chão” foi inicialmente publicado como introdução ao quinto livro da coleção *Para gostar de ler*, da editora Ática, no qual constavam (assim como nos volumes anteriores) crônicas de Sabino.⁵⁶

No ensaio de Candido, o argumento principal vê a crônica como gênero algo despretenso, característica atribuída à consciência da transitoriedade iminente de seu suporte (o periódico, seja a revista, seja o jornal) e da qual deriva uma série de qualidades: sua linguagem próxima da coloquialidade, seu trato privilegiado com o cotidiano e sua capacidade de tornar-se íntima do leitor. Por meio de recursos que ora lembram a poesia, ora o humor, diz Candido, a crônica, em vez “de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas” (CANDIDO, 1993, p. 24).

Nota-se que os apontamentos de Candido coincidem em larga medida com o que se apontou a respeito do estilo da prosa de Sabino em “O Homem Nu”. Se o crítico considera que a crônica “operou milagres de simplificação e naturalidade” num país com sólida tradição de pseudo-intelectualidade (construída a partir de altissonância vazia e pretensa correção gramatical), também Sabino demonstra a mesma tendência à “simplificação e naturalidade” em sua prosa, entre cujas características se destacam uma sintaxe de fácil apreensão e um estilo o mais direto possível. Candido chama a atenção ao humor frequentemente empregado na crônica – “a fórmula moderna [da crônica], onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia” (CANDIDO, 1993, p. 25) –, o que se observa também na obra de Sabino. “O Homem Nu” se encaixa nessas características e na descoberta de uma “singularidade insuspeitada” no cotidiano mais banal.

⁵⁶ “O Homem Nu” fez parte do quarto volume dessa série.

Ao enumerar essas características, entre outras, Candido não se esquece da grande diversidade de construções possíveis da crônica, que se aproxima de diferentes gêneros. Escreve o crítico que, para conseguir seus efeitos, o escritor pode se valer de variados recursos, como transformar a crônica num diálogo, aproximá-la ao máximo de um conto e até torná-la um texto semelhante a “anedotas desdobradas, como ‘A mulher do vizinho’, de Fernando Sabino” (CANDIDO, 1993, p. 28). Parece-nos que “O Homem Nu”, por exemplo, se incluiria numa intersecção entre as duas últimas opções.

Essa tendência da crônica ao hibridismo entre gêneros também há de ser destacada por dois importantes críticos que escrevem sobre ela. O primeiro, Afrânio Coutinho, a aproximará dos *essays* ingleses, ensaios de cunho fortemente pessoal, e prosseguirá investigando algumas das tensões que a atravessam, cunhando uma curiosa tipologia. O segundo, Davi Arrigucci Jr., priorizará nela sua capacidade de ressignificar esteticamente a transitoriedade que lhe é característica, superando, por meio do trabalho com a linguagem, o risco de ela desaparecer em meio à abundância de informação.

Em seu texto “Ensaio e crônica”, além de destacar a importância da figura do autor na construção da coerência da crônica (que pode enveredar pelos mais diversos assuntos), Afrânio Coutinho propõe um esquema de classificação dos praticantes brasileiros desse gênero. Para ele, dividir-se-iam os autores em cinco grupos, de acordo com o tipo de crônica que escrevem: “crônica narrativa”, “crônica metafísica”, “crônica poema-em-prosa”, “crônica-comentário” e “crônica-informação”. Coutinho alerta para o fato de que “essa tentativa de classificação não implica o reconhecimento de uma separação estanque entre os vários tipos, os quais, na realidade, se encontram frequentemente fundindo traços de uns e outros” (COUTINHO, 1986, p. 133). Vale destacar, nessa passagem do ensaio, que, mesmo numa tentativa de estipular algo próximo de uma ordem, a crônica ainda consegue escapar da classificação.

De certa forma, é o que parece reconhecer Davi Arrigucci Jr. num trecho de seu texto, também fundamental, “Fragmentos sobre a crônica”. O crítico parte da efemeridade típica do periódico, destinado ao esquecimento após a publicação do novo número, transitoriedade da qual a crônica deve escapar, sob o risco de “naufragar” junto de seu suporte⁵⁷. Ela, então, busca firmar-

⁵⁷ “Compreendida desse modo, a crônica é ela própria um fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos. À primeira vista, como parte de um veículo como o jornal, ela parece destinada à pura contingência, mas acaba travando com esta um arriscado duelo, de que, às vezes, por mérito literário intrínseco, sai vitoriosa. Não raro ela adquire assim, entre nós, a espessura de texto literário, tornando-se, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história.” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 53).

se em uma abordagem mais próxima do trabalho literário, aproximando-se ora da poesia, ora da prosa de ficção, ora, como escreve Arrigucci Jr., de “um texto difícil de classificar: é... crônica. Foi o que levou Fernando Sabino a repetir sobre ela a famosa piada de Mário de Andrade a propósito do conto: tudo o que o autor chamar assim.” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 56).

É curioso observar como, nos textos de Candido, Coutinho e Arrigucci Jr., desponta essa heterogeneidade da crônica, espécie de ameaça e desafio a ensaios que, conscientemente ou não, buscam estabelecer parâmetros para analisar o gênero. Os três autores apontam esse aspecto incontornável da crônica, *heterogênero*, que, é evidente, não se restringe a ela. De fato, a literatura moderna não se cansa de misturar, confundir e retrabalhar os diferentes gêneros e tipos de discurso presentes na sociedade. Por que seria de outra maneira com a crônica? E, talvez para atenuar o potencial de indefinição típico dessa condição, os três críticos retomarão, de forma breve ou mais alongada, uma rápida história do gênero, destacando, de acordo com suas particularidades, alguns nomes ou momentos: Candido ressaltará a década de 1930 e a marca na crônica do projeto modernista de trazer a linguagem literária para mais perto da sua variante coloquial; Coutinho prioriza em sua análise o papel de José de Alencar e de João do Rio, que trouxeram valiosas contribuições ao modo de se praticar a crônica no Brasil; Arrigucci Jr., por sua vez, enfocará a particularidade dos textos de Machado de Assis e de Rubem Braga, esse sim o nome central, que, aliás, também é mencionado pelos outros dois críticos⁵⁸. O resgate histórico serve de alicerce para a sugestão de parâmetros de análise.

A tendência à indefinição é particularmente importante ao se analisar “O Homem Nu”, que se tornou uma das crônicas mais célebres de Sabino. O texto se inscreve nessa área cinzenta, a que Coutinho tenta dar o nome de “crônica narrativa, cujo eixo é uma estória ou episódio, o que a aproxima do conto, sobretudo entre os contemporâneos, quando o conto se dissolveu perdendo as tradicionais características do começo, meio e fim” (COUTINHO, 1986, p. 133).⁵⁹ De modo análogo, “O Homem Nu”, por seu arranjo de personagens, enredo e narrador, se aproxima do que Arrigucci Jr. chama de tendência “para a prosa de ficção, pela ênfase na objetivação de um mundo recriado imaginariamente”, que “pode se confundir com o conto, a narrativa satírica” (ARRIGUCCI JR., 1987, pp. 55-6). Ou seja: a depender da curiosa mescla que é “O Homem Nu”, poder-se-ia considerar esse texto, segundo uma interpretação dos ensaios anteriores, como uma

⁵⁸ Convém apontar que, ainda que de modo brevíssimo, Sabino também se vale da mesma estratégia (retomar a história do gênero) em seu comentário, presente em *O Tabuleiro de Damas*, quando enumera a “linhagem das mais nobres, a que qualquer um gostaria de pertencer” (SABINO, 1996, v. 3, p. 211).

⁵⁹ Sabino, inclusive, é o nome citado por Coutinho como exemplo típico dessa “crônica narrativa”.

crônica, justamente por esse gênero, em larga medida, depender de uma hábil confusão entre as modalidades do texto literário. Uma *indefinição definidora*, portanto.

O problema desse argumento é que essa *indefinição definidora* também poderia ser aplicada ao conto, por exemplo. De fato, os textos de Candido, Coutinho e Arrigucci Jr. apontam, especificamente, para aproximações da crônica ao conto – precisamente o que se pode observar também em “O Homem Nu”. Logo, para que se analise esse texto de Sabino, é fundamental compreender o que o aproximaria dessa forma breve.

Se, ao se estudar a crônica, a referência ao texto de Candido é incontornável, no caso dos estudos sobre o conto não se pode passar ao largo de dois autores fundamentais: Edgar Allan Poe e Julio Cortázar. O primeiro lança a noção fundamental de “efeito único”, enquanto o segundo trabalha, inspirado por Poe, conceitos como “limite” e “intensidade”.

A noção de Poe pode ser depreendida de sua resenha ao livro *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne. Ao comentar a coletânea de contos do autor de *A Letra Escarlata*, Poe destaca dois tipos de textos ali presentes: aqueles mais próximos do ensaio – que lhe interessam menos – e os mais próximos do conto, os “tales” propriamente ditos. O autor de “O Corvo” se vale da oportunidade para lançar algumas das diretrizes estéticas que, na sua visão, deveriam guiar a produção de textos. Ele argumenta que, entre os diversos tipos de textos em prosa, o conto se mostra o mais apropriado para se privilegiar o “efeito único”, ou, como consta no original, *unity of effect*⁶⁰.

Ele aponta que a leitura de uma obra extensa requer interrupções, interferindo, assim, na sua fruição, na apreciação da totalidade do texto. Isso faz com que a obra perca sua eficácia para produzir impressões. Assim, os textos mais curtos ganham prioridade na concepção de Poe: no caso da prosa, uma preferência pelo conto. Durante o breve período de tempo em que o leitor está imerso na obra, diz Poe, ele está inteiramente à mercê do escritor, que pode então provocar o efeito desejado.

Essa noção de *unity of effect*, aliás, deve governar toda a composição da obra. Diz Poe que o artista precisa eliminar situações, descrições, termos que não contribuam para a criação desse “efeito único”:

A skillful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique

⁶⁰ “We need only here say, upon this topic, that, in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of the greatest importance.” Disponível em: www.eldritchpress.org/nh/nhpoe1.html (acesso 03 out 2016)

or single effect to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tends not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design.⁶¹

Assim se depreende que, para Poe, o conto mais eficiente é o que se concentra na busca de uma unidade de impressão ou efeito, alcançada num ponto culminante da narrativa. O “efeito único”, portanto, serve como princípio organizador da história, sua viga-mestra. Poe resume de maneira eficaz como se deve estruturar o conto a partir dessa noção: “Not only is all done that should be done, but (...) there is nothing done which should not be. Every word *tells* and there is not a word which does *not* tell.”⁶²

Junto com o clássico ensaio “A Filosofia da Composição”⁶³, essa resenha teve grande repercussão no estudo de contos (talvez inspirados na retomada feita por Cortázar), pela maneira com que desenvolve a noção de “efeito único”. De fato, conforme elaborada por Poe, ela se tornou tão intimamente associada ao conto que até hoje, depois de mais de um século e meio de sua publicação, ela não parece superada – não definitivamente, pelo menos. Mesmo as obras de notáveis contistas posteriores a Poe, como Anton Tchekhov, James Joyce, Ernest Hemingway e Franz Kafka, não parecem negar a noção de “efeito único”, senão expandi-la. E um dos responsáveis por evidenciar a ampliação da proposta de Poe é Julio Cortázar, cujos contos também se inserem no movimento de expansão e, o que nos interessa mais, trata do assunto em dois textos famosos: “Do conto breve e seus arredores” e “Alguns aspectos do conto”.

Em ambos, Cortázar desenvolve algumas ideias que dialogam explicitamente com Edgar Allan Poe, a quem o argentino atribui o nascimento do conto contemporâneo. No primeiro texto, Cortázar parte de um decálogo escrito por Horacio Quiroga, mestre uruguaio da narrativa breve, e tateia algumas definições possíveis para o conto, propondo, entre elas, a de que o principal traço desse gênero seja a “tensão interna da trama narrativa”. Escreve o argentino que “o grande conto breve condensa a obsessão do bicho, é uma presença alucinante que se instala [...] para fascinar o leitor, [...] arrasá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora” (CORTÁZAR, 1974, p. 231).

⁶¹ Idem, *ibidem*.

⁶² Idem, *ibidem*.

⁶³ De fato, “A Filosofia da Composição” parece, muitas vezes, expandir alguns dos pontos presentes nessa resenha por Poe de *Twice-Told Tales*, de Hawthorne. Também se empregarão as noções de “efeito”, “brevidade”, o “ponto culminante”, para o qual a narrativa deve encaminhar – o que, no caso de “O Corvo”, faz bastante sentido, visto se tratar de um poema com um enredo bem elaborado. Além do mais, a ênfase no processo racional, deliberado, nada casual, teve larga influência na consolidação da teoria literária e da análise da narrativa como campos científicos, em vez de intuitivos.

Nota-se aí algo muito semelhante à metáfora de Cortázar do contato entre texto e leitor como luta de boxe: o conto vence o leitor pelo nocaute, enquanto o romance o faz por pontos (comentário de Cortázar presente em “Alguns aspectos do conto”). Além disso, Cortázar sugere que esse gênero breve compartilha alguns valores atribuídos ao poema e também ao *jazz*, como o ritmo, a pulsação interna, certa imprevisibilidade dentro de parâmetros pré-definidos, uma “*liberdade* fatal que não admite alteração sem uma perda irreparável” (CORTÁZAR, 1974, p. 235).

Parece-nos que o escritor está reformulando, a seu modo, o parâmetro do “efeito único” de Poe, que seria desdobrado nas observações do argentino. De fato, a descrição do conto lembra a de um encantamento ou feitiço que submete o leitor a um propósito único, a “submersão mais intensa e avassaladora”. Cortázar parece enxergar o conto como um mecanismo cuja finalidade está em recriar no leitor essa espécie de transe que ele descreve, análogo (como resultado, ou como causa) ao “efeito único” de Poe. É como se o argentino voltasse sua análise global ao processo anterior ao clímax da narrativa, complementando, assim, o ensaio do estadunidense, seu precursor declarado.

Em “Alguns aspectos do conto”, Cortázar dissectiona esses mecanismos. Interessam-nos, particularmente, dois: a ideia de “limite” e a de “intensidade”.

“Limite” seria uma tradução cortazariana da ênfase dada por Poe à questão da extensão da obra (preferindo as curtas), mas aqui ampliada para além da mera descrição do texto. Para o argentino, o “limite” se mostra um fundamento da poética do conto, não apenas resultado da elaboração da obra, mas uma condição de partida. Esse tipo de texto breve, escreve Cortázar, depende de uma bem-sucedida operação de recorte da realidade, comporta-se como um fragmento que sugere e se abre para algo que o ultrapassa (CORTÁZAR, 1974, p. 151). A extensão, portanto, está intimamente associada ao “efeito único” buscado, como escreveu Poe.

O argentino se vale então de outra analogia: o conto está para a fotografia assim como o romance está para o cinema. Se estes operam com um material mais extenso, com situações que podem ser desdobradas em maiores detalhes, aqueles dependem de uma grande concentração, que parece antes indicar uma explosão ou expansão do que mostrá-las. “Todo conto perdurável é como a semente onde dorme a árvore gigantesca. Essa árvore crescerá em nós, inscreverá seu nome em nossa memória” (CORTÁZAR, 1974, p. 155).

Segundo Cortázar, o procedimento de condensação do tempo resulta em duas possibilidades, dois modos de exprimir a concentração: a “tensão” e a “intensidade”. Nesta última, o tipo que mais se aplica a Sabino, há que se operar uma “eliminação de ideias e situações intermediárias” (frequentes nos romances), a fim de capturar a atenção do leitor o quanto antes. Cortázar vê “O barril de amontillado”, de Poe, e “Os Assassinos”, de Hemingway, como

exemplares desse tipo de conto, no qual há a “intensidade obtida mediante a eliminação de tudo o que não convirja essencialmente para o drama”, e “os fatos, despojados de toda preparação, saltam sobre nós e nos agarram” (CORTÁZAR, 1974, pp. 157-8).

As noções de “efeito único” (Poe) e de “limite” e “intensidade” (Cortázar) descrevem alguns dos principais mecanismos de funcionamento de “O Homem Nu”, o que o aproximaria do gênero conto. Conforme se expôs nas observações sobre o enredo e sobre a proximidade com a anedota, o texto parece estar subordinado a um “efeito único” central, alcançado em seu fecho, de teor mais humorístico. Desde a abertura até o clímax de suspense, com a descoberta do homem nu pelos vizinhos e a ameaça da radiopatrulha, todos os elementos contribuem para o intuito de chegar ao desfecho.

Podemos descrever “O Homem Nu” como um conto centrado na “intensidade” cortazariana. O estilo direto de Sabino privilegia essa impressão, reforçada pela agilidade com que o narrador nos coloca no centro da intriga em poucas linhas: em cinco parágrafos (dos quais três são falas, e o primeiro tem apenas uma linha), estamos submersos no conflito principal, testemunhando a desventura do protagonista preso para fora de casa.

A noção de “limite”, por sua vez, também permitiria uma aproximação do texto ao conto. Curto, “O Homem Nu” se aproveita dessa extensão, dessa condição estrutural, para justamente atuar como recorte, fragmento e explosão de um significado que o ultrapassa. Nota-se que os elementos internos da narrativa, como o encadeamento do enredo, a caracterização das personagens e o desdobramento do conflito, concorrem para a concretização do princípio cortazariano. A elipse final da narrativa, roubando ao leitor a possibilidade de determinar o que ocorre no encontro do homem nu com o homem da televisão, serve como exemplo do que Cortázar enxerga no conto, uma “árvore” que há de germinar em quem lê a história. Além disso, há também dados externos que corroborariam a importância da noção de “limite” no efeito alcançado pelo texto⁶⁴. Basta notar que “O Homem Nu” parece conter em si o germe de histórias mais longas, entre elas *A Nudez da Verdade*. É como se a “árvore” tivesse germinado no próprio Sabino, provocando-o a desdobrar o texto em outros projetos.

No entanto, convém não esquecer a confusão cada vez maior entre os gêneros na literatura moderna. E, se os textos de Poe e Cortázar oferecem uma base segura, a partir da qual se pode construir uma teoria razoável sobre o conto, o escritor argentino não deixa de chamar a atenção à precariedade de sua tentativa, que busca “uma aproximação apreciadora a essa gênero de tão difícil

⁶⁴ Ressalte-se que a crônica, como texto literário originado do periódico jornalístico, nasce com sua extensão pré-definida, de modo a caber na página do veículo.

definição, tão esquivo em seus múltiplos e antagônicos aspectos, [...] tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem” (CORTÁZAR, 1974, p. 149). Mesmo um dos textos fundamentais da teoria do conto, portanto, destaca os aspectos difusos e confusos do gênero.

Essa indefinição constitutiva da forma literária moderna está indicada por Alfredo Bosi, na introdução de *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. De modo bastante sintético e eficaz, o crítico delinea as potencialidades de um gênero tão “esquivo”, articulando-o com outras modalidades da prosa de ficção e além:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o quase documento folclórico, ora a quase crônica da vida urbana, ora o quase drama do cotidiano burguês, ora o quase poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem.

Esse caráter plástico já desnorteara mais de um teórico da literatura ansioso por encaixar a forma-conto no interior de um quadro fixo de gêneros. Na verdade, se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático. (BOSI, 2015, p. 7)

Em seguida, Bosi retoma os parâmetros baseados no texto de Poe e na proposta de “efeito único”, reformulando-a de acordo com sua concepção do conto como a elaboração literária de uma “situação” (BOSI, 2015, p. 8) e mobilizando-a para compreender textos de autores como Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Murilo Rubião, entre outros. Apesar disso, a abertura da introdução de Bosi, com sua atenção às multiplicidades típicas da literatura contemporânea, continua ressoando ao longo do texto, instigando a uma reflexão que não deixe de lado a problemática e talvez definitiva indefinição.

Considerando esses apontamentos sobre anedota, crônica e conto, assim como o espectro da indefinição que os atravessa, tentou-se compreender algumas das principais características de “O Homem Nu” em relação aos gêneros literários nos quais esse texto se insere.

A clareza pede que a exposição desses traços dos gêneros se dê de maneira linear, encadeando-a de modo a preservar ao máximo a coerência; no entanto, parece-nos evidente que eles se enlaçam e apresentam uma unidade difícil de dissociar. Melhor seria expô-los simultaneamente, o que, é claro, não é praticável numa dissertação como esta, não sem prejuízo do entendimento.

Talvez a melhor maneira de contornar essa limitação seja oferecer um modelo ou imagem que possa resumir, em sua visualidade, em sua clareza, os traços mencionados. É o caso do *nó*. Menos que um rótulo, propõe-se esta figura como modo de enfeixar as características em torno de

sua principal semelhança: referem-se a textos curtos e breves. A narrativa de Sabino, em sua tendência à condensação de um “efeito” (Poe), devido ao seu “limite” e à busca pela “intensidade” (Cortázar), concentra-se na criação de uma “situação” (Bosi). Trata-se de uma espécie de nó de várias linhas de força do texto, que se adensam nesse ponto, amarrando-se, fortalecendo-se, enovelando-se. Tanto a anedota quanto o conto e a crônica apresentam essa característica como central: devem se resolver num espaço ínfimo, devem, por meio desse *nó*, dar ao leitor uma impressão impactante, conforme se desfia a narrativa.

Assim, por meio da imagem do *nó*, que aqui atua como denominador comum, condensam-se as múltiplas leituras possíveis de “O Homem Nu” em relação aos gêneros literários, bem como se delimita um conjunto de características que possa ser justaposto ao outro objeto desta dissertação, *A Nudez da Verdade*, cuja figura de resumo, por sua vez, seria a do *fio*.

4.2. Fio

A imagem do *fio* para sintetizar alguns dos traços e diálogos de *A Nudez da Verdade* com os gêneros literários se refere, principalmente, à sua relação com textos mais longos, com destaque para a novela. Considerado em sua dimensão literária, o termo “novela” parece tão problemático, se não ainda mais, quanto “conto” e “crônica”, por sua flagrante indefinição – condição que pode ser observada apesar dos esforços de críticos. No caso do texto de Fernando Sabino, não poderia ser diferente.

Entre os motivos que colaboram para a dificuldade de compreender a dinâmica de *A Nudez da Verdade* com os gêneros literários, está o de que, assim como “O Homem Nu”, esse texto longo também apresenta características associadas ao conto. De fato, a proximidade entre conto e novela não é exclusiva da obra de Sabino. Pode ser observada, por exemplo, em clássicos da literatura brasileira – dos quais o mais proeminente talvez seja *O Alienista*, de Machado de Assis – e também em obras mais recentes, como em textos de Paulo Emilio Sales Gomes (*Três Mulheres de Três PPPês*) e de Sérgio Sant’Anna (como *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* e *O voo da madrugada*). Não raro, esses textos oscilam entre classificações, indo de “conto longo” (termo usado por Candido quando se refere à obra ficcional de Sales Gomes)⁶⁵ a “novela” e, no caso específico de *A Nudez da Verdade*, até “romance”⁶⁶.

⁶⁵ CANDIDO, Antonio. “A Nova Narrativa”. In: *A Educação pela Noite*, 2011, p. 260.

⁶⁶ Um exemplo dessa curiosa classificação está no verbete “Fernando Sabino” da Enciclopédia Itaú Cultural, quando se lista sua bibliografia. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1617/fernando-sabino>> (Acesso: 30 jun. 2016)

Considerando essa indefinição, convém resgatar algumas das características associadas ao conto e tentar compreender se também podem ser aplicadas a *A Nudez da Verdade*. Em caso afirmativo, considerada a extensão do texto, ter-se-ia um exemplo do tal “conto longo”, cuja estruturação, no entanto, se mostra desde já bastante diversa daquela do brevíssimo “O Homem Nu”. Portanto, a aproximação de *A Nudez da Verdade* ao conto, que seria um possível traço comum com o texto curto de Sabino, em vez de atenuar as diferenças entre os dois objetos em relação aos gêneros literários, provavelmente as ressaltaria, por evidenciar que, para atingir efeitos análogos, cada obra precisa se valer de mecanismos distintos: uma estrada longa, para um, e um atalho curto, para outro, em direção ao mesmo destino.

Retomemos as três noções fundamentais emprestadas de Poe e de Cortázar a respeito do conto: “efeito único”, “limite” e “intensidade”. Se é verdade que descrevem certos mecanismos de *A Nudez da Verdade*, elas não o fazem com o mesmo grau de pertinência. Isso se dá em função da própria estrutura da narrativa, que, apesar de ter um ponto culminante para o qual a história converge (“efeito único”, que tem o maior grau de pertinência), apresenta um “limite” mais amplo para tratar do material narrado, resultando, assim, numa “intensidade” menor, perceptível em momentos e em trechos intermediários, mais distantes da intriga principal.

O “efeito único” estabelecido pelo autor, ao qual toda a história se subordina, parece bastante claro. Trata-se do progressivo despojamento de Telmo Proença. Esse processo ocorre a fim de atingir os três momentos culminantes da história: o psicológico, no instante de autorreflexão no esgoto; o de ação, quando o protagonista encara todo o esquadrão da polícia; e o dramático, no fim, quando Telmo descobre o adultério de Carla e a abandona para se juntar a Marialva. Mesmo esses três momentos também apresentam uma hierarquia entre si, depreendida da carga emocional associada a cada um, o que coloca como ápice dos ápices o instante final, próximo ao desfecho, do confronto entre Telmo e sua esposa no apartamento do casal.

Porém, como essa dinâmica interna dos momentos culminantes já parece adiantar, o texto não tem o mesmo ritmo de um conto. Ao lembrarmos o comentário de Poe, a respeito das narrativas que, pela sua extensão, obrigam o leitor a interromper sua apreciação, abrindo espaço para interferências do mundo em meio à história, logo se percebe que *A Nudez da Verdade* se encaixaria nesse tipo de texto. Basta lembrar que ele se reparte em capítulos, cada um com sua própria dinâmica, isto é, com seu “limite” e “intensidade” particulares, embora interligados no todo.

O encadeamento em capítulos leva a uma relação entre *A Nudez da Verdade* e seu “limite” muito distinta daquela de “O Homem Nu”. A história mais longa pode se permitir um eventual relaxamento, ou, como é comum, um relativo desvio da intriga principal. Isso fica evidente nos painéis de vozes que buscam retratar a multidão, nos diálogos que entrecortam a fuga de Telmo

Proença e até nas conversas paralelas à ação, como a entrevista no rádio da figuração de Sabino. Essas passagens não só dependem de um “limite” maior, como também o provocam, ao inserir na narrativa essas zonas de maior tranquilidade, sem as quais a leitura se tornaria por demais exaustiva, alucinante ao ponto de anestesiá-la.

Daí decorre uma queda na “intensidade”. O cotejo de *A Nudez da Verdade* com “O Homem Nu” o evidencia: se na história breve o conflito central (o homem preso nu para fora de casa) surge em poucos instantes, em pouco mais de duas cenas, na história longa ele só aparecerá no encerramento do segundo capítulo. Seus ritmos não poderiam ser mais distintos: acelerado na história curta, seguro e gradual na história longa. Além disso, o regime de “intensidade” se mostra muito diferente quando se observa que *A Nudez da Verdade* incorpora diálogos (como a conversa entre Telmo, seu editor e um senador, no primeiro capítulo) ou reflexões tangenciais ao conflito principal. De fato, a paciência de Sabino para armar a situação na qual Telmo Proença se vê despido e desabrigado é tanta que nos sugere, fortemente, a existência de outro conflito principal (a saber: a contradição psicológica do protagonista, descontente com seu casamento e apaixonado por outra). O que, por sua vez, demonstraria uma amplitude maior das situações de tensão criadas na narrativa, também a afastando do gênero conto.

Parece-nos, portanto, que, embora haja em *A Nudez da Verdade* traços de um “conto longo”, essa observação se referiria a apenas uma característica decisiva, próxima desse gênero, mas de modo algum a um conjunto mais amplo de aspectos do texto de Sabino. Associá-lo a essa classe de narrativas mais curtas (adicionando-lhe um qualificador “longo”) não parece dar conta da situação.

Sem dúvida, essa limitação convida a buscar outras referências que lidem com a maior extensão e os efeitos decorrentes dela. Assim se chega ao difuso conceito de “novela” – outra noção bastante problemática, que também apresenta suas limitações. Basta retomar, por exemplo, a sistematização feita por Massaud Moisés, em seu livro *A criação literária*.

Nela, Moisés se vale de um resgate da etimologia da palavra “novela” e, principalmente, de um resgate histórico da prática do gênero para delinear um modelo que, inclusive, traduzirá graficamente. Em resumo, Moisés argumenta que a novela é constituída por sucessivos núcleos de ação, encadeados entre si por alguns elementos em comum (em especial, a progressão cronológica e um narrador onisciente), mas razoavelmente independentes do ponto de vista dramático. Trata-se de um feixe de episódios e peripécias, que pode se abrir para uma infinidade de situações possíveis, do que decorre, segundo Moisés, um constante risco de prejuízo de “densidade, altura, verticalidade, dramatismo” (MOISÉS, 1983, pp. 61-3).

As ressalvas que o crítico faz ao gênero, aliás, constituem uma parcela significativa de sua definição. Nelas, nota-se o principal problema de uma iniciativa como a de Moisés, a saber, a tentativa de organizar uma espécie de molde (embora derivado de exemplos de obras e conceituações anteriores) que se sobreporia aos textos. A categorização do crítico também corre constantemente alguns riscos, próprios às abstrações, como o de generalizações e juízos superlativos⁶⁷. Isso parece derivar da prerrogativa (louvável, diga-se) de rascunhar traços característicos de um gênero com uma história que remonta a séculos, identificando-lhe as particularidades com especial atenção aos aspectos formais. Mas talvez seja necessária cautela quando se trata de empregar esse modelo para compreender uma obra em específico, como no caso de *A Nudez da Verdade*.

A princípio, observam-se três características que permitem aproximar o texto longo de Sabino à novela, segundo Moisés: a narrativa é eminentemente centrada na “ação”⁶⁸; os capítulos, apesar do nexo de causalidade, apresentam certa independência dramática⁶⁹; e há ênfase numa

⁶⁷ Entenda-se que estes apontamentos não fazem menção a comentários muito pertinentes de Moisés, como seu esquema gráfico da estruturação da novela ou sua tipologia do gênero, dividindo-o em cinco categorias que se interpenetram (de cavalaria, sentimentais e bucólicas, picarescas, históricas e policiais ou de mistério) (MOISÉS, 1983, p. 76). Em ambos os casos, como o próprio Moisés aponta, trata-se de esquematizações que buscam ora a clareza, ora o didatismo, quando não ambos, e se mostram bem-sucedidas nessas iniciativas.

O que se critica, aqui, são observações e juízos do crítico que por vezes, mais do que rigorosos, soam demasiado severos e negativos, sem que se exponha uma argumentação convincente. Um dos principais exemplos é quanto à própria estrutura da novela, quando Moisés afirma que a “novela isola a ação, desprezando totalmente suas ramificações com as circunstâncias” e, com isso, fica esboçada a tendência desse gênero a um caráter “artificial, inverossímil ou fantástico”, acabando por oferecer “uma imagem altamente deformada da realidade” (MOISÉS, 1983, p. 66). Ainda que se imagine que o crítico está apenas ressaltando uma tendência geral da novela a se distanciar das convenções de representação, isso não explica os termos de alta carga valorativa, como “desprezando”, “artificial” e “deformada”, bastante pejorativos.

Além do mais, por vezes o próprio Moisés parece trazer à tona uma visão desconfiada e depreciativa da novela, como quando escreve que “as obras máximas que compõem o acervo literário da Humanidade não incluem novelas. Uma exceção, a confirmar a regra, é o *D. Quixote*”. Aqui se nota o que se chamou de tendência à generalização e ao superlativo de maneira bastante evidente. Tem-se a impressão de que Moisés se refere às obras compostas antes do Romantismo, mas isso não passa de uma conjectura, que, de todo modo, fica difícil de comprovar quando nos deparamos com outras passagens generalizantes como esta: “De onde se pode afirmar que a novela está para o romance assim como a lírica para a épica. Não significa que todo romancista seja superior a todo novelista, mas que o nível atingido pelo mais logrado dos romancistas é sempre superior ao equivalente em matéria de novela” (MOISÉS, 1983, p. 62). Essas afirmações parecem até disparatadas, ainda mais quando se nota que Moisés inclui, entre as novelas, uma obra como *D. Quixote* (seguramente da mesma estatura que muitas das obras chamadas pelo crítico de romance, se não maior) e, entre as brasileiras, *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e o ciclo *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo. Esta, Moisés a aponta como narrativa “de tão alto significado no panorama da Literatura Brasileira” (MOISÉS, 1983, p. 61).

⁶⁸ “E é a ação que importa na novela. O mais, incluindo o cenário onde os fatos decorrem, não ostenta maior importância. É que só a ação cria peripécias e pitoresco, e o dinamismo próprio da novela repele o estático da paisagem, seja ela qual for. Por isso, a novela é a narrativa da ação, por excelência.” (MOISÉS, 1983, p. 65).

⁶⁹ “A novela é essencialmente multívoca, polivalente. Constitui-se numa série de unidades ou células dramáticas ligadas entre si. Portanto, a primeira característica estrutural da novela é sua pluralidade dramática.” (MOISÉS, 1983, p. 62). Mais adiante, Moisés acrescenta que “cada unidade, dentro da novela, não se comporta como autônoma. A própria circunstância de participar de um conjunto determina-lhe a fisionomia, que só se explica ali, diante das demais unidades, e num sentido de correlação. Retirada do conjunto, uma unidade perde a razão de ser.” (MOISÉS, 1983, p. 63).

narrativa em linguagem direta, que quer atrair o leitor e impeli-lo a não deixar de seguir os episódios⁷⁰. Esses traços podem ser observados ao longo de *A Nudez da Verdade*, constituindo inclusive alguns dos princípios fundamentais da história de Sabino. Nota-se, por exemplo, que o motor da narrativa é a fuga de Telmo Proença, uma “ação” que se desdobra nas diversas providências tomadas por ele para escapar da polícia, da sanha dos vizinhos, da imprensa. Cada capítulo, e cada trecho mais longo que o compõe, parece guardar certa independência, porque acompanha as dificuldades do protagonista em um determinado cenário, encerrando-se quando Proença se encaminha a outro lugar: o exemplo do vestiário talvez seja o mais representativo. Por fim, há a concepção de Sabino da linguagem, que se diria cristalina, e sua predisposição a capturar a atenção do leitor, ambos os traços concordando com o que escreve Moisés.

No entanto, é preciso notar outras características da história de Sabino que a afastariam da concepção de novela de Moisés. Consideremos, por exemplo, as observações do crítico quanto à função do espaço na narrativa. Diz ele que, por a novela depender fundamentalmente da sequência ininterrupta de peripécias, ela pode incorrer frequentemente num descaso com a verossimilhança dos deslocamentos, inclusive chegando a, como escreve o crítico, uma necessária ausência de unidade espacial (MOISÉS, 1983, p. 65). *A Nudez da Verdade* se contrapõe a esse apontamento, visto que está centrada em perambulações pelo Rio de Janeiro; mesmo no interior de cada capítulo, como se comentou, nota-se a unidade espacial, considerando que a narrativa prossegue de acordo com o movimento de Proença por cada cenário. Pode-se concordar com Moisés quando ele afirma que “às personagens aborrece ficar num único lugar, e volta e meia procuram, no deslocamento físico, pôr cobro à angústia em que vivem”, o que pareceria uma descrição adequada do caso de Telmo Proença. Mas, logo em seguida, o crítico deduz que esse processo “visa a atender ao gosto imaginativo do leitor médio, sequioso por contemplar paisagens fantásticas ou exóticas” (MOISÉS, 1983, p. 65) – o que não se observa em *A Nudez da Verdade*. Nem o Rio de Janeiro é exótico, em 1993 (pelo contrário: com a expansão da rede Globo, que a toma frequentemente como cenário de telenovelas, a cidade se tornou quase que familiar para a maioria dos brasileiros), muito menos fantástico, considerando a reconstrução bastante realista de Fernando Sabino.

Essa questão do espaço parece um ótimo exemplo de que, tomadas num sentido lato, e apenas nele, as observações de Moisés até poderiam ajudar a compreensão de *A Nudez da Verdade*.

⁷⁰ “A narrativa quer-se ‘concreta’, ‘plástica’, e mesmo expressa com simplicidade, de molde que o leitor a acompanha sem maior esforço de entendimento. [...] A linguagem é límpida; apresenta-se carregada de mistério e ação, mas a curiosidade como que não se embaraça em acompanhar o desenvolvimento da história” (MOISÉS, 1983, p. 67).

Mas há casos em que se percebem contradições entre o modelo proposto pelo crítico e a narrativa aqui analisada. Destacam-se dois, inter-relacionados: a centralidade do protagonista e a exploração psicológica a que se submete.

Escreve Moisés que “a simplicidade maniqueísta da psicologia das personagens decorre da própria estrutura da novela: constituindo o enredo a preocupação máxima do novelista, não estranha que os protagonistas sejam autênticos estereótipos” (MOISÉS, 1983, p. 68). Isso não se observa em *A Nudez da Verdade*, cuja exploração das contradições de Telmo Proença é aguda, embora pouco extensa; aliás, isso não se observa nem em alguns exemplos do próprio Moisés de novelas, como *Vidas Secas* ou *Dom Quixote*. Em *A Nudez da Verdade*, não só se emprega de modo eficiente o discurso indireto livre para expor as dúvidas e dilemas de Proença, como também se pode intuir um retrato psicológico bastante verossímil a partir das próprias ações do protagonista, em flagrante contradição com o que se diz em *A Criação Literária*: “a descrição psicológica, realizada diretamente pelo narrador, sem admitir que a personagem se revele por meio de suas atitudes e falas durante a narrativa, comparece na novela” (MOISÉS, 1983, p. 68). *A Nudez da Verdade* parece contradizer essa afirmação ponto por ponto: se é novela, é uma em que a descrição psicológica não é realizada diretamente pelo narrador, não sempre, considerando o emprego do discurso indireto livre; a protagonista se revela pelas suas ações e pelo que fala; portanto, essa característica, tão frisada por Moisés, não comparece nessa obra em específico de Sabino. Vale refletir, portanto, se de fato se pode considerar, pelo menos do ponto de vista de Moisés, *A Nudez da Verdade* como uma novela.

Um ponto de vista que pode ser contraposto ao de Moisés em relação à novela é corrente na literatura anglófona, particularmente na Inglaterra e nos EUA. Trata-se de uma concepção do gênero (“novella”) como ponto médio entre o conto (“short story”) e o romance (“novel”), definição que, por vezes, se assenta apenas no número de páginas⁷¹, mas, em outros casos, os que nos interessam mais, também incorpora características formais.

Um texto representativo dessa tensão é de Ian McEwan para a revista *The New Yorker*, “Some Notes on the Novella”. Nele, o escritor menciona obras como *A Morte em Veneza*, de Mann, *A Metamorfose*, de Kafka, *O Coração das Trevas*, de Conrad, entre outros, para argumentar a favor

⁷¹ Um exemplo interessante dessa concepção é a do site The Novella Award, que pede às narrativas inscritas não só uma explicitação da contagem de caracteres, como também estabelece que elas devem apresentar entre vinte mil e quarenta mil palavras – ou seja, há um limite mínimo em torno de quarenta páginas, e um máximo de cerca de oitenta, quase noventa. Fonte: “Terms & Conditions” <<https://thenovellaaward.com/howtoenter/termsandconditions/>> (acesso: 01 ago 2016). Moisés faz menção a isso, de modo crítico: “Literariamente, como vimos, o termo por vezes é empregado de modo defeituoso, pois designaria, ao ver de alguns, as narrativas que encerram entre 100 e 200 páginas” (MOISÉS, 1983, p. 55).

da novela, como a “forma perfeita da prosa de ficção”. Estabelece uma “medida arbitrária”, entre “vinte e quarenta mil palavras”, e diz:

The tradition is long and glorious. I could go even further: the demands of economy push writers to polish their sentences to precision and clarity, to bring off their effects with unusual intensity, to remain focussed on the point of their creation and drive it forward with functional single-mindedness, and to end it with a mind to its unity. They don't ramble or preach, they spare us their quintuple subplots and swollen midsections. (McEWAN, 2012)

A proposta de McEwan se aproxima da de Poe, mas alguns detalhes mostram a diferença: ainda se fala em concisão e economia (“the demands of economy”), mas a noção de “unity of effect” se separa, se desdobra num plural de efeitos (“to bring off their effects with unusual intensity”) e numa atenção à unidade (“to end it with a mind to its unity”). Não seria possível, por exemplo, traduzi-la como “efeito único”. McEwan, porém, é mais eloquente nos exemplos que na elaboração sintética de uma definição.

Esta, por sua vez, pode ser encontrada em *Narrative Purpose in the Novella*, dissertação de Judith Leibowitz defendida em 1970 e posteriormente publicada em livro em 1974. Não obstante a distância temporal e o foco na literatura oitocentista, Leibowitz declara logo na abertura de seu trabalho, como um de seus objetivos, “definir a novela como uma forma narrativa distinta” (LEIBOWITZ, 1970, p. 1). Mais adiante, ela propõe:

Whereas the short story limits material and the novel extends it, the novella does both in such a way that a special kind of narrative structure results, one which produces a generically distinct effect: the double effect of intensity and expansion. Since the motifs in a novela are usually part of a closely associated cluster of themes, the same material remains in focus, while in the novel the central focus shifts. (LEIBOWITZ, 1970, p. 13)

“Intensity and expansion”. Os dois termos parecem sintetizar forças complementares no desenvolvimento da narrativa da novela. E, inclusive, dialogam com as noções de Moisés e McEwan. Moisés parecia concentrado apenas na questão da “expansão”, tanto que apontava frequentemente a tendência da novela a perder em profundidade. McEwan, por sua vez, menciona a pluralidade de efeitos, associável à “expansion”, e, ao mesmo tempo, “functional single-mindedness”, “a mind to its unity”, o que lembra a “intensity” de que fala Leibowitz.

Essa proposta de Leibowitz nos convém, particularmente, por se aproximar das particularidades da novela para Sabino, especificamente. Procuremos estabelecer uma leitura mais detida nas particularidades desse tipo de texto para o próprio autor. Entre as vantagens dessa tentativa de delinear as características da “novela de Sabino”, destaca-se o fato de que isso

concorda com a intenção de privilegiar antes o objeto do que as categorias gerais; antes o concreto do texto do que a abstração das teorias a circundá-lo.

Nesse sentido, parece-nos que a comparação mais pertinente e imediata seria com as narrativas que também constam em *Aqui Estamos Todos Nus: Um Corpo de Mulher* e *Os Restos Mortais*. O gesto de Sabino de enfeixá-los em um único volume leva a crer que o autor via afinidades entre os textos; a leitura comparada certamente dá a ver alguns elementos constitutivos que as confirmam.

Não se deve perder de vista o modo como esse conjunto de narrativas se insere na bibliografia de Sabino até 1993, quando o volume é publicado, ainda mais se consideramos que *Aqui Estamos Todos Nus* não foi a primeira coletânea de novelas de Sabino. Precedem-no os livros *A Vida Real* (1952) e *A Faca de Dois Gumes* (1985). E mesmo quem apenas folheia esses volumes já nota que, em termos de extensão, eles apresentam uma flagrante semelhança: contêm histórias mais longas do que as crônicas e contos presentes em outros livros, como *O Homem Nu* ou *A Mulher do Vizinho*, e mais curtas do que as de romances como *O Encontro Marcado*, *O Grande Mentecapto* e *O Menino no Espelho*.

A respeito das duas novelas que acompanham *A Nudez da Verdade* em sua publicação inicial, vale fazer um resumo, o mais breve possível. Elas compartilham a centralidade de um corpo como motor da trama; um cadáver, em ambas, ao contrário de *A Nudez da Verdade*, que orbita as desventuras do despido e vivo Telmo Proença.

Em *Um Corpo de Mulher*, resgata-se o mote de uma moça que morre ao cair de um andar de um hotel, já presente em *O Encontro Marcado*. Na novela, ambientada em 1944, quem testemunha a queda é Jaques Olivério, estabelecido no Rio de Janeiro por um ano, após ter deixado Belo Horizonte. Depois de testemunhar a morte da moça, ele passa a notar que alguém o segue. A narrativa ganha em suspense quanto às razões da morte da mulher (suicídio? homicídio?) e da perseguição a Olivério, logo se revelando que um tal João Vicente está intimamente relacionado com esse conflito. O ápice da narrativa se dá no último capítulo, quando Vicente e Olivério se confrontam num bar: revela-se que houve um triângulo amoroso entre a moça e eles. No fecho, após uma troca de insultos, Olivério desaba a chorar nos braços de Vicente, sob o olhar intrigado de um garçom.

Os Restos Mortais, por sua vez, destoa das outras novelas por ser a única com um narrador em primeira pessoa. Na história, o médico Laerte sugere a seu pai e sua mãe passarem algum tempo no Rio de Janeiro, o que aceitam sob a condição de um empregado do sítio do pai cuidar da casa enquanto estão fora. No dia seguinte, quando vai conferir se está tudo bem, o doutor encontra o homem, Galdino, morto. Então se inicia uma série de desencontros, confusões e suspeitas quanto

à causa da morte do empregado, com Laerte tentando se esquivar de acusações contra si de assassinato e lidar com a burocracia para regularizar a situação do corpo. A isso, acrescenta-se o fato de o médico não contar ao pai o que aconteceu na casa. Tenso com a suspeita de que há algo de errado, o pai retorna e, ao descobrir o ocorrido, insinua que Galdino era seu filho, portanto meio-irmão de Laerte, que então se reconcilia com o pai.

Nesses breves resumos da trama, já se localiza aquela que, além da presença de um corpo como fator central da narrativa, talvez seja a maior semelhança entre as três histórias: a definição de um núcleo reduzido de personagens, no qual o protagonista ganha preponderância absoluta e, além dele, um ou dois coadjuvantes têm algum destaque. Ao grupo Telmo Proença, Marialva e Carla, correspondem, em *Um Corpo de Mulher*, Jaques Olivério, João Vicente e a moça, e, em *Os Restos Mortais*, Laerte, o pai e Galdino. Essa disposição dos nomes faz referência respectivamente à importância de cada personagem em relação ao conflito: Telmo, Jaques e Laerte definem a perspectiva segundo a qual o leitor acompanha a história; Marialva, João Vicente e o pai de Laerte têm um papel relevante em desencadear e solucionar o conflito principal; Carla, a moça e Galdino intervêm no rumo da trama, mas de modo indireto, como uma presença fantasmática que ronda a história.

E dentro desse núcleo reduzido nota-se outra redução. Elaborar-se o conflito em torno de seus efeitos sobre o protagonista. De fato, essa figura domina a condução da história, e as cenas e os diálogos parecem importar apenas na medida em que se reportam quase que diretamente à personagem central. Isso é frequente nas novelas de Fernando Sabino: tome-se *A Marca*, de 1944, por exemplo, centrada no drama íntimo de Vicente, ou algumas das histórias de *A Vida Real*, como a do mergulhador de “Pélagos” ou a do narrador de “O Túnel”.

Também se verifica a tendência à redução no espaço e no tempo que servem de cenário às narrativas presentes em *Aqui Estamos Todos Nus*. Em todas elas, o drama se desenrola em, no máximo, alguns dias, suficientes para que o conflito surja, se desenvolva e se encerre, de modo pleno. Além disso, notam-se uma economia e uma unidade de espaço: tomam uma única cidade como cenário (Rio de Janeiro, com a exceção de *Os Restos Mortais*, que se passa em Belo Horizonte), privilegiando o espaço urbano e a interação com instituições e práticas associadas à modernidade: hotéis, aeroportos, a polícia, a burocracia. Redução que, por meio da concentração, busca alcançar o que Leibowitz chama de “intensity”. Mantenhamos “redução”, para evitar que “intensity” se confunda com a “intensidade” cortazariana.

Se, por um lado, privilegiam a redução, as novelas também apresentam uma força contrária, que leva à expansão (“expansion”, Leibowitz) e se nota, principalmente, no desenvolvimento do enredo. Este é elaborado conforme um tenso equilíbrio entre as duas forças:

não cede à primeira, que o converteria num texto brevíssimo (como “O Homem Nu”), privilegiando a exploração plena de uma situação única (próximo, portanto, do conto ou da crônica), nem cede à segunda, que o tornaria razoavelmente mais longo (como *O Encontro Marcado*), destacando o encadeamento de diversas linhas narrativas e seus entrecruzamentos (acercando-se, portanto, do romance). A respeito dessas diferenças, talvez convenha retomar nossa imagem-síntese: é como se, em vez dos vários fios, laços e nós presentes nos romances, a novela tomasse um curto e solitário segmento e o alongasse, seja esticando-o, seja amarrando em sua ponta outro, mantendo, porém, uma única linha⁷².

Pode-se dizer que essas narrativas tecem um longo *fio* a partir do conflito central, seguindo-o em suas consequências, indicando sua origem e avizinhandose das margens e dos dramas que o extrapolam. A imagem do fio, portanto, condensaria algumas das características de *A Nudez da Verdade*, que se relacionam com os aspectos de textos mais longos. Tendo se observado em maior detalhe as conexões que se estabelecem em cada narrativa em particular, convém resgatar a abordagem comparativa desta análise, com a intenção de compreender de modo mais aprofundado essa zona intermediária, equidistante dos diversos gêneros que circundam “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade*.

5. Gêneros em potencial

Menos que uma definição, a síntese imagética de “O Homem Nu” como *nó* e *A Nudez da Verdade* como *fio* quer compreender de que maneira os textos dialogam com os gêneros literários que os atravessam e que os ultrapassam. Não se busca ver nesses gêneros categorias nas quais as obras de Sabino estão encerradas, mas sim uma espécie de potencialidade. Ora, o rigor científico pede que também essa noção seja devidamente colocada em xeque, visto que também se trata de uma hipótese e ela está sujeita à possibilidade de não se sustentar quando confrontada com os textos e com a teoria. Antes de submetê-la ao exame propriamente dito, convém traçar o percurso que nos levou a formulá-la.

Parte-se do objeto, “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade*, cuja concretude chama a atenção: será que não bastaria analisar os mecanismos formais? Afinal, prevaleceria o texto, com suas particularidades, com seu grau de autonomia, em relação às abstrações algo impalpáveis, como os conceitos de “conto”, “crônica”, “novela”. Segundo essa linha de raciocínio, o estudo deveria se deter nas características empíricas e ater-se ao texto em sua materialidade, diminuindo

⁷² E, seguindo com a analogia, se a novela seria o *fio*, o conto e a crônica o *nó*, ao romance caberia a imagem da *malha*.

ao máximo a análise de noções que orbitam a obra literária, como os gêneros. Essa abordagem consideraria que a discussão de gênero seria supérflua, pois cada texto literário específico seria, em última instância, seu próprio gênero. Poder-se-ia resumi-la como um radicalismo formalista.

Numa outra direção, parte-se também do objeto, mas considerando-o, primeiro, como intersecção de instâncias que estão além dele: os mecanismos formais constituiriam a materialização de diversas forças sociais que moldariam o texto, como questões sociais, políticas, morais, etc. Aqui, ganhariam terreno justamente as abstrações; umas, mais próximas das especificidades da obra literária, como “conto”, “crônica”, “novela”, refletindo outras, como a Sociedade, a História, a Moral. O objeto, de certa maneira, seria quase que incidental, apenas um emaranhado dessas linhas de força, que caberia ao crítico desatar. Em suma, um radicalismo conteudista.

Uma terceira abordagem misturaria a atenção da primeira ao específico da literatura e a ênfase da segunda nas instâncias mais amplas. Nesse caso, tomar-se-iam os textos como ocorrências e variações de algumas características algo previsíveis. O trabalho do crítico, aqui, seria desatar o nó específico que a obra cria a partir de possibilidades formais determinadas pela instância mais ampla. Viria ao primeiro plano a categoria (digamos, “conto”), e o objeto interessaria à medida que dialoga com ela. O gênero literário, portanto, tomaria para si o lugar do objeto. Ter-se-ia, então, um radicalismo estruturalista.

Nota-se que essas abordagens apontam em direções bastante proveitosas, mas também alienantes. A primeira peca por buscar como que uma essência do literário, deixando em segundo plano que a obra de arte dialoga com – e é fruto de – uma série de embates históricos, aos quais ela não deixa de responder em alguma medida. A segunda, por sua vez, perde de vista justamente o que a obra literária tem de específico, isto é, sua manipulação dos elementos formais, que, com grau maior ou menor de adaptação, ultrapassa, ainda que um pouco, seu contexto histórico imediato. A terceira incorre simultaneamente nos dois riscos.

Em comum, elas têm uma espécie de ânsia da definição categórica, como se coubesse a uma análise a palavra final a respeito de um texto qualquer. Nesse contexto, os gêneros literários são percebidos como alvo privilegiado da *ânsia definidora* – ainda que, como se viu pelos termos *nó* e *fio*, também eles a problematizariam. Portanto, parece-nos que, a fim de examinar a noção de gêneros literários como potencialidades, talvez seja preciso pôr em xeque, justamente, a tendência da crítica a elaborar definições menos didáticas que taxativas.

Tome-se um exemplo concreto: *A Criação Literária*, de Massaud Moisés. Não se trata, evidentemente, do único. Nota-se, aliás, que as definições taxativas surgem com frequência nos estudos literários: basta pensar nas noções consagradas do Modernismo brasileiro, dividido em

primeira, segunda e terceira fase, modelo cujo didatismo não chega a atenuar o que há nele de restritivo. Se tomamos aqui o estudo de Moisés como representativo, é, primeiro de tudo, pela evidente importância que suas noções tiveram no desenvolvimento desta dissertação, embora com ressalvas.

Em segundo lugar, o estudo de Massaud Moisés, por estar equidistante das três abordagens radicais mencionadas, acaba ressaltando o papel normativo que a atividade de crítico literário atrai para si com frequência. Moisés alia uma exposição clara a argumentos bastante convincentes, fundamentados num resgate histórico da prática dos gêneros e na atenção aos elementos formais que permitem constituir um grupo coeso de textos, mas não escapa à *ânsia definidora*. Isso se observa já na introdução de *A Criação Literária*.

Escreve o crítico que, ao considerar os diversos gêneros da prosa de ficção, busca antes os critérios “qualitativos”, isto é, seus “traços característicos”, observando que

determinados traços implicam determinada fôrma, e esta, reciprocamente, pressupõe aqueles. Por outros termos, cada fôrma tem certas implicações, de modo que onde essas se encontrem, invariavelmente estaremos em presença daquela: a esse nível, implicações e fôrmas se equivalem. Vinculadas por elos de necessidade, onde houver umas haverá outras, a ponto de todas as divergências em torno de qualquer texto literário promanarem de controvérsias acerca dos traços que caracterizam as fôrmas. (MOISÉS, 1983, p. 13)

Nota-se, pela escolha do vocabulário, a prerrogativa classificatória do crítico, justificada por uma lógica supostamente implacável: “invariavelmente”, “vinculadas por elos de necessidade”, “todas as divergências”. Trata-se de uma perspectiva curiosa: como se o processo de elaboração dos conceitos de gênero literário fosse sempre o mesmo, objetivo, incontornável. Segundo essa observação, desde que se concordem nos nomes e termos com os quais se designarão os grupos de texto, todo o pensamento subsequente há de chegar ao mesmo ponto.

O próprio Moisés antecipa objeções ao que afirma, tanto que, numa breve contemporização, salienta o “propósito esclarecedor” de sua iniciativa. Em seguida, menciona de passagem o “conto moderno” e as iniciativas de vanguarda, justamente os textos com maior potencial de ruptura do sistema classificatório do crítico. Moisés subestima esse risco, afirmando que também eles, feitas algumas ressalvas, podem se encaixar na perspectiva apresentada. Por último, argumenta que “o vanguardismo de hoje, como o de sempre, acabará sendo depurado de seus exageros e reduzido à proporção exata com o passar do tempo. Ao longo das variações temporais, observa-se a permanência de um núcleo” (MOISÉS, 1983, p. 14), apesar de também este estar sujeito à transformação.

Mais que a proposição do crítico, interessa-nos seu pressuposto. Não só lhe caberia apontar as características que definem cada grupo de texto, como também identificar uma espécie de essência dos gêneros, “núcleo” passível de transformações, mas que, ainda assim, manteria certa unidade e a justificaria. Ancorado na investigação, o crítico estaria munido de argumentos para definir, por exemplo, *O Alienista*, de Machado, como um conto, e *Iracema*, de Alencar, como romance (MOISÉS, 1983, p. 12). Ao escritor, caberia escrever; ao crítico, classificar e definir⁷³.

Para refletir sobre esse pressuposto do papel do crítico, que se reservaria o direito de julgar e organizar racionalmente a interação entre a obra de arte e seu entorno, vale retomar um conjunto de apontamentos de Susan Sontag em seu ensaio “Contra a interpretação”, do livro homônimo. Seria possível traçar uma analogia entre o que aqui se identificou como uma *ânsia definidora* e aquilo que a escritora norte-americana vê como um risco inerente à operação interpretativa – não por acaso, um dos procedimentos fundamentais da crítica literária.

O ensaio de Sontag parece responder a um dilema recorrente na crítica de arte, e em especial na literária: até que ponto a interpretação, isto é, o método de destrinchar um texto, compreendendo seus mecanismos internos e buscando estabelecer relações com seu entorno, não quer conter o potencial de instabilidade de uma obra? Nota-se que Sontag parte de uma perspectiva que pretende incluir as obras de vanguarda, assim como libertar do jugo racionalizante da crítica uma literatura como a de Kafka, que, segundo a escritora, teria “sido submetida a uma violação em massa por nada menos de três legiões de intérpretes” (SONTAG, 1987, p. 17). Ela diz também que

Na maioria dos casos atuais, a interpretação não passa de uma recusa grosseira a deixar a obra de arte em paz. A Arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos *isto*, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte maleável, dócil.

Este convencionalismo da interpretação é mais evidente na literatura do que em qualquer outra arte. Há décadas, os críticos literários entendem como sua tarefa específica a tradução dos elementos do poema, peça, romance ou conto em alguma outra coisa. Às vezes, um escritor se sente tão pouco à vontade diante do poder original de sua arte, que introduz na própria obra – embora com um pouco de timidez, um toque do bom gosto da ironia – sua clara e explícita interpretação. Thomas Mann é um exemplo desse tipo de autor ultracooperativo. No caso de autores mais obstinados, o crítico fica tremendamente feliz em realizar esta tarefa. (SONTAG, 1987, pp. 16-17)

⁷³ Essa suposta distinção entre o papel do crítico e o do escritor é alvo de um ensaio, misto de introdução e profissão de fé, de Paulo Leminski: “Teses, tesões”. Defendendo que após o Modernismo o poeta brasileiro perdeu qualquer prerrogativa de inocência quanto às reflexões que sua obra despertaria, Leminski argumenta que, no século XIX, “o poeta brasileiro poetava, o crítico criticava e teorizava” (LEMINSKI, 2012, p. 15). Em que pese a generalização, seria interessante traçar uma analogia entre a função do crítico que parece implícita à atividade de Moisés e aquela observada por Leminski, que a ironizava se referindo a ela como estudo, pensamento e fala de egressos “das poderosas regiões da Teoria, caras-pálidas que, hoje, chamamos ‘críticos’” (LEMINSKI, 2012, p. 15), em contraposição aos artistas, que seriam representados pelos nativos.

Também Sontag incorre no hábito de cunhar frases taxativas, nas quais se reconhece o gosto pela polêmica e por inflamar o debate público, já perceptível no próprio título (“Contra a interpretação”). Além disso, é preciso colocar em segundo plano as generalizações e o pressuposto da essência de uma “Arte verdadeira”, que podem ser postos em xeque e também atribuídos ao propósito de capturar a atenção do leitor⁷⁴. O mais interessante, no argumento de Sontag, é a ênfase na contestação da atitude algo presunçosa da crítica de tomar para si o papel de definir o que é a arte, via interpretação.

Em função dessa prerrogativa, afirma Sontag, será feita e ressaltada uma distinção entre “conteúdo” e “forma”, cabendo àquele que interpreta o ato de correlacioná-los, confinando o potencial da obra de arte. É o que a metáfora da escritora retrata, quando diz que “o estilo moderno de interpretação escava e, à medida que escava, destrói; cava ‘debaixo’ do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro” (SONTAG, 1987, p. 15).

Percebe-se, portanto, uma analogia possível entre a operação identificada por Sontag em grande parte da crítica de seu tempo e aquela cujo exemplo nesta dissertação foi o texto de Massaud Moisés. Em ambas, prevalece o esquema racional apreendido pelo crítico, ao qual se submete a obra literária: para Sontag, o esquema se apresenta como uma interpretação que revela aquilo que o autor queria dizer, enquanto para Moisés ele se revela por uma sistematização menos didática que categórica. Se, segundo Sontag, a interpretação buscava reduzir a “forma” ao plano do “conteúdo”, no caso da tendência aqui representada por Moisés se poderia argumentar que houve um direcionamento rumo a uma característica intrinsecamente formal (o gênero literário), embora se mantenha o fundamento da operação, isto é, priorizar antes a categoria que a interação entre o texto e o modelo abstrato.

Parece-nos que é a principal imprecisão desse tipo de crítica, à qual corresponderia outra, oposta polar: desconsiderar de todo qualquer categorização possível, descartá-las sumariamente como irrelevantes. Trata-se dos casos em que se considera cada texto literário como um gênero em si, na tentativa de dissolver quaisquer fronteiras em prol de um grande conjunto a que se chamaria literatura.

Algo parecido com essa primazia do livro, da obra específica sobre o gênero, pode ser rastreada, num de seus momentos fulgurantes, num comentário feito por Walter Benjamin a respeito da obra-prima de Proust: “Já se disse, com razão, que todas as grandes obras literárias ou

⁷⁴ A própria escritora parece reconhecer isso mais ao final do texto, quando argumenta que não busca refutar de todo a interpretação. Ela parece amainar seu tom ao apontar que sua questão é antes como descrever e interpretar a obra de arte, de forma a se produzir uma “crítica adequada à obra de arte, e que não usurpasse seu lugar” (SONTAG, 1987, p. 21).

inauguram um gênero ou o ultrapassam, isto é, constituem casos excepcionais” (BENJAMIN, 2012, p. 37). Em sua brevidade, nota-se a dialética envolvida entre a obra e o gênero a que se filia: ao mesmo tempo em que ela tem força de fundá-lo, também guarda o potencial de implodi-lo.

Quem vai mais fundo ainda é Maurice Blanchot, apontado por Todorov, em “A origem dos gêneros”, como grande representante dessa corrente crítica que, grosso modo, se opõe à própria ideia de segmentar a literatura. Tendo em vista que, como aponta Benjamin, as obras literárias mais ousadas e bem-sucedidas em suas ambições acabam por nublar quaisquer distinções de gênero ou mesmo obliterá-las, o escritor francês coloca sólidos argumentos a favor de abandonar as distinções, em defesa da interrogação a que cada uma dessas obras literárias submete a própria literatura. De fato, o ponto de Blanchot parece tão sólido que mesmo Todorov (contrário a esse ponto de vista) tem certa dificuldade para refutá-la. Em “Para onde vai a literatura?”, Blanchot escreve que

Só importa o livro, tal como é, longe dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob as quais ele se recusa a abrigar-se e às quais nega o poder de lhe atribuir seu lugar e de determinar sua forma. Um livro não pertence mais a um gênero, todo livro diz respeito somente à literatura, como se essa detivesse, de antemão, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas exclusivas que permitem dar ao que se escreve a realidade de livro. Tudo aconteceria então como se, tendo-se dissipado os gêneros, a literatura se afirmasse sozinha, brilhasse sozinha na claridade misteriosa que propaga e que cada criação literária lhe devolve, multiplicando-a (BLANCHOT, 2005, p. 293)

Para contradizer esse ponto de vista, que incorpora a seu texto, Todorov contornará as afirmações, buscando outros escritos de Blanchot que se apoiem em distinções genéricas diversas, como o diário íntimo ou a palavra profética (TODOROV, 1980, p. 44). Depois, buscará demonstrar como a transgressão de uma regra implica a norma transgredida, de certa maneira reafirmando-a, ou, como escreve Todorov, “a norma não se torna visível – não vive – senão graças às suas transgressões” (TODOROV, 1980, p. 45), acrescentando, em seguida, uma passagem de *O livro por vir* que supostamente corroboraria esse ponto de vista. Trata-se de uma orientação argumentativa interessante, mas que, sutilmente, não encara o ponto central de Blanchot, preferindo refutá-lo indiretamente: afinal, não seria a segmentação em gêneros literários uma forma de, analogamente ao que Sontag via na interpretação, atenuar o potencial desestabilizante da obra literária?

Parece-nos que o problema na proposição de Blanchot seria não seu ponto de partida, mas justamente seu ponto de chegada. O escritor segue seu processo de desregramento absoluto, chegando ao limiar da “não-literatura”, fazendo com que a implosão dos gêneros não se restrinja a definições como a do romance, da poesia, do testemunho, mas englobe a literatura inteira em si

– seria essa, aliás, a rubrica maior, cuja contestação estaria subjacente a todas as outras. No limiar desse questionamento, seria encontrada uma zona de indeterminação total⁷⁵, espécie de caos inavegável em que não só a literatura como qualquer outro tipo de texto pode se tornar incompreensível, apesar de legível, por estarem absolutamente indiferenciados. Imagem de pesadelo aos críticos e outros agentes da sistematização do conhecimento, tão bem formulada por Jorge Luis Borges em seu conto “A Biblioteca de Babel”. A ela, parece possível apenas uma resposta, à Wittgenstein: calar.

O que nos parece mais proveitoso nos apontamentos de Blanchot é menos esse buraco negro no horizonte do que o potencial de desconstrução, de pôr a descoberto os pressupostos de certa crítica literária: os gêneros literários não são uma *necessidade*, ou um *imperativo*, ou uma categoria *incontornável*, *intrínseca* à literatura, mas sim uma espécie de postulado ou axioma. Com isso, evidencia-se certo grau de arbitrariedade presente na sua definição, assim como se resguarda seu valor propriamente científico.

Considerando isso, convém estabelecer algumas propriedades do axioma dos gêneros literários, conforme é entendido no âmbito desta dissertação. Trata-se de uma convenção a respeito de certas mediações entre autor, texto e leitor. Isso implica duas consequências: a transformação histórica por que passam as três instâncias, as mediações e a própria convenção; e o agrupamento de autores, textos e leitores diversos de acordo com essa convenção, constituindo associações e inter-relacionando cada um desses elementos de modo a criar uma multiplicidade de sentidos. É possível perceber, pois, um dinamismo inerente ao processo de análise da obra literária em função de seu gênero, visto que esse seu aspecto constitui um ponto de intersecção entre teoria literária (devido às características formais que compõem a convenção de um gênero), história (perceptível pelas condições – materiais, culturais, políticas – em que surgem as instâncias responsáveis por instaurar a convenção do gênero) e sociologia (em relação às instituições e seus respectivos papéis no desenvolvimento e nas transformações por que passa a convenção), entre outros.

Esse axioma inicial, inclusive, não deixa de parafrasear um trecho muito interessante de “A origem dos gêneros”, de Todorov, quando, após a refutação de Blanchot, o crítico se aventura a estabelecer, também ele, alguns dos parâmetros para se analisar essa questão:

É porque os gêneros existem como instituição, que funcionam como “horizonte de expectativa” para os leitores, como “modelos de escritura” para os autores. Estão aí, com

⁷⁵ “[A literatura] é antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente, aquilo de que só nos aproximamos desviando-nos, que só se capta indo para além dela, por uma busca que não deve preocupar-se com a literatura, com o que ela é ‘essencialmente’, mas que se preocupa, pelo contrário, com reduzi-la, neutralizá-la ou, mais exatamente, com descer, por um movimento que lhe escapa e a negligencia, até um ponto em que apenas a neutralidade impessoal parece falar.” (BLANCHOT, 2005, p. 293).

efeito, as duas vertentes da existência histórica dos gêneros (ou, se preferirmos, do discurso metadiscursivo que toma os gêneros como objeto). Por um lado, os autores escrevem em função do (o que não quer dizer: de acordo com o) sistema genérico existente, aquilo que podem testemunhar no texto e fora dele, ou, até mesmo, de certa forma, entre os dois: na capa do livro; esse testemunho não é evidentemente o único meio de provar a existência dos modelos de escritura. Por outro lado, os leitores leem em função do sistema genérico que conhecem pela crítica, pela escola, pelo sistema de difusão do livro ou simplesmente por ouvir dizer; no entanto, não é necessário que sejam conscientes desse sistema. (TODOROV, 1980, p. 49; grifos nossos).

Todorov expõe de modo mais elaborado aquilo a que se referiu aqui como convenção sobre mediações entre autor, texto e leitor. Além disso, mais adiante, o crítico aponta: “Pelo viés da institucionalização, os gêneros se comunicam com a sociedade em que ocorrem. [...] Como qualquer instituição, os gêneros evidenciam os aspectos constitutivos da sociedade a que pertencem” (TODOROV, 1980, pp. 49-50).

Cabe destacar duas passagens do excerto de Todorov. A primeira é quando ele cita, entre os exemplos de um discurso a respeito dos gêneros, a “capa do livro” como testemunha entre o texto e seu exterior. Isso permitiria aproximar a questão do sistema genérico à discussão, conforme proposta por Gérard Genette⁷⁶, dos “paratextos editoriais”, isto é, os elementos que orbitam um determinado texto e colaboram para lhe dar sentido. Genette trata mais a fundo alguns deles, como as epígrafes, a folha de rosto, o nome do autor, etc. Nesse sentido, o gênero literário poderia ser considerado uma espécie de membrana, situada justamente no limiar entre o texto e seu exterior, visto que a determinação de gênero dependeria tanto de características internas (núcleo dramático, personagens, conflito) quanto externas ao texto, como, entre outras, a classificação proposta pelo próprio volume em que consta a obra.

Isso leva a refletir sobre o papel do suporte material do texto na consideração a respeito do gênero literário a que ele pertenceria. O exemplo de “O Homem Nu” seria característico dessa oscilação, ora associado à crônica por causa de sua primeira veiculação na revista *Manchete* (entre outras razões), ora associado ao conto em função de sua publicação no volume homônimo (entre outras razões). Pode-se conjecturar algo parecido a respeito de *A Nudez da Verdade*, que tende a ser lido como novela quando está contido no livro *Aqui Estamos Todos Nus* ou, eventualmente, como romance quando se encontra em volume próprio. Ao delimitar o encerramento do texto (no primeiro caso, colocando-o ou na notícia, ou na história vizinhas; no segundo, colocando-o ou na

⁷⁶ GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. (Coleção Artes do Livro)

história vizinha, ou no encerramento do livro), o suporte colabora ativamente⁷⁷ para o estabelecimento desse “horizonte de expectativa” que é o gênero, de acordo com Todorov.

Essa noção do “horizonte”, aliás, é a segunda passagem que se deve destacar do apontamento do crítico. De fato, ela parece tão proveitosa que talvez ultrapasse os próprios limites estabelecidos por Todorov. Grande parte de “A origem dos gêneros” se propõe a compreender de que maneira um gênero se constitui, colocando, no centro dessa investigação, a recorrência de certas propriedades discursivas em diversos tipos de textos, a princípio o critério fundamental para reuni-los sob a rubrica de um gênero.

Ao atentar para o “horizonte de expectativa”, compartilhado por autor e leitor, Todorov segue dando indícios de que os gêneros comportam, também, espaço para elementos à margem do texto propriamente dito. Poder-se-ia apontar o suporte (a veiculação em periódicos não será parte do “horizonte de expectativa” da crônica?) e a divulgação do processo de escrita (a pesquisa meticulosa de Aluísio Azevedo para escrever *O Cortiço* não interage com o “horizonte de expectativa” do romance naturalista do século XIX?) entre esses elementos. Afinal, eles constituem uma parte fundamental no estabelecimento de um “horizonte de expectativa” entre autor, texto e leitor, por indicarem e interagirem com a mediação responsável pela produção de sentido de uma narrativa literária.

Tendo em vista essas múltiplas interações que moldam os gêneros literários e os textos que os modificam e a eles se reportam, seria o caso, talvez, de reinventar a metáfora de Todorov, a fim de melhor compreender o caso das duas obras de Fernando Sabino (mas talvez não só). Especialmente por uma de suas limitações: “horizonte de expectativa” parece gerar um distanciamento entre o gênero e o texto em específico. Concretizando a metáfora, ter-se-ia, ao longe, as diversas expectativas associadas a um gênero em si, enquanto, junto ao leitor, haveria o texto. O ato de leitura, nesse sentido, talvez se aproximasse a uma navegação, rumando a esse horizonte ou dele se distanciando, operações que jamais poderiam superar esse espaço interposto. De certa maneira, a ideia de um “horizonte de expectativa” também pressupõe um comportamento algo estático dos gêneros, ou praticamente estático, posto que, com essa distância, as interações

⁷⁷ Vale resgatar uma passagem de Michel Melot, presente em *Livro*, a respeito do códice e das características que também se aplicam ao livro: “Sua geometria e sua consistência impõem duas consequências maiores. A primeira é que seu significado deve ser antes reconhecido pelo autor. Nenhum improviso, nenhuma reticência no final do texto. A segunda é que uma vez que se dobra o livro, esgota-se seu significado. Isto implica duas crenças impressionantes, diria mesmo inverossímeis, mas da qual todos compartilhamos: a mensagem que o livro deve revelar já é conhecida por aquele que a torna pública; existe, ademais, a crença segundo a qual o sentido desta mensagem será, não importa o que aconteça, esclarecido no final do livro. Para J. Derrida, a ideia do livro é aquela de uma unidade física, a qual só pode existir quando se pressupõe uma unidade de sentido. Para ele a forma do livro, totalizante e totalitária, resulta na unidade do livro.” (MELOT, 2012, p. 58).

aconteceriam todas ao longe, quase como se se dessem em outro lugar que não a obra no ato de leitura.

Entretanto, como se argumentou, as questões de gênero literário se inscrevem justamente num espaço fronteiro, ao mesmo tempo interior e exterior ao texto, como se elas fossem, na verdade, uma membrana, intermediando diversos mundos e visões, de autor, texto, leitor. Portanto, a representação do gênero na forma do “horizonte”, como um ponto de referência ao longe, parece falhar em sua explicitação desse espaço *entre* os diversos elementos que produzem o sentido de uma narrativa literária. Seria o caso de considerá-lo, antes, um tipo de *campo de forças*, ou melhor, um conjunto de *campos de forças*: sobrepostos, entrecortados, atravessados pelas diversas obras de arte.

A imagem do *campo de forças* parece particularmente proveitosa por ressaltar o nexo fundamental entre a obra e seu entorno, no qual se incluem o autor e o leitor. O texto participaria ativamente na geração desse campo, como se a partir da obra também emanasse uma fração das forças que constituem esse espaço onde ocorre a produção de sentido. Analogamente às cargas elétricas e à gravidade, certos textos apresentariam uma disrupção extremamente intensa, que obrigaria o campo a se reconfigurar: *corpus* massivos como *Finnegans Wake*, por exemplo.

Outro ponto positivo do desvio da metáfora de Todorov é que insere naquela imagem estática um aspecto eminentemente dinâmico. Devido a suas posições relativas, instâncias como o autor, o leitor e as instituições responsáveis por codificar os gêneros acabam configurando a iminência de movimento e trajetórias prováveis que os textos podem realizar. Novas possibilidades de sentido em germe: um exemplo recente da fricção entre obra e entorno seria a produção literária de Chico Buarque, que, com *O Irmão Alemão*, trouxe à tona a dinâmica entre a figura do autor, sua percepção pela crítica e pelas instituições e sua recepção pelos leitores.

Percebe-se, então, um desdobramento da imagem do *campo de força*. Ela propõe o gênero como um espaço que gera algo análogo a uma *energia potencial*, uma potencialidade de sentido. O texto traçaria um percurso determinado pelo gênero, mas não restrito a ele, podendo deformá-lo, subvertê-lo ou explicitá-lo: basta pensar na frase citada por Benjamin a respeito de Proust, das grandes obras fundando ou ultrapassando um gênero, ou na leitura de Todorov a respeito da dialética entre regra e exceção (e sua interdependência) no comentário sobre Blanchot. A solução formal, isto é, a manipulação dos elementos textuais, de uma obra interage com o entorno circunscrito pelo gênero da mesma maneira que uma partícula interage com o seu campo de força, percorrendo uma trajetória e, principalmente, liberando sentido/energia. O ato de leitura propõe uma completude do circuito, por onde passa uma poderosa descarga elétrica de significado.

A isso se referiu nesta dissertação como *gêneros em potencial*. Convém, então, voltar à análise mais detida dos textos de Fernando Sabino. Uma comparação entre “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade* sugere que dessas duas obras, justapostas, pode-se esboçar a hipótese de *gêneros em potencial*, por se tratar de exemplos privilegiados dessa interação.

A semelhança dos mecanismos formais permite ver com maior clareza as distinções entre gêneros; devido à proximidade formal, as obras parecem indicar o funcionamento do que Todorov chamou de “horizonte de expectativa”. Em um, a tendência a aproveitar efeitos ligados às classes de textos mais curtos, como o conto, a anedota e a crônica; no outro, a de se aproximar aos mais longos, principalmente a novela. O procedimento do “horizonte de expectativa” já se evidencia na própria materialidade do texto, que aponta para a extensão como fator importante na construção de sentido. Constrói-se, assim, para o leitor, um conjunto de características formais com o qual o texto interage, satisfatoriamente ou não.

Nota-se, porém, que isso se dá constantemente no próprio ato de leitura, ou seja, no momento de maior proximidade entre a obra e seu receptor, e não à distância, como o termo de Todorov parece sugerir. O leitor dos textos de Sabino está imerso nesse espaço, nesse *campo de forças* estabelecido entre o texto e a tradição; seria o caso de sugerir, aliás, que é este leitor quem faz as conexões entre obra e gênero, orientado pela série de instituições e pelo autor, a serem corroborados pelo leitor ou não.

No caso de “O Homem Nu”, por exemplo, podem ser priorizados os elos com a tradição da crônica ou do conto, possivelmente até da anedota. Aí se nota o grau de arbitrariedade no qual incorre qualquer leitura com a intenção de definir a qual gênero pertence o texto: os mesmos traços podem servir para aproximá-lo a duas tradições diferentes, à da crônica ou à do conto. Em “O Homem Nu”, Sabino cria um texto centrado em apenas uma situação dramática, com um núcleo de conflito bem definido; opta por ambientá-la no cotidiano, dando a ver num cenário e num tempo aparentemente triviais algo que os ultrapassa; vale-se de uma linguagem direta, próxima do coloquial de seu tempo, mas de forma alguma datada; publica-a, a princípio, num periódico. Esses elementos formais e esse dado contextual sugerem múltiplas filiações; mais do que isso, constituem um conjunto de características que permitem ao leitor observar o que há *em comum* entre as várias tradições às quais se filiaria o texto. No *campo de forças* gerado por “O Homem Nu”, tem-se uma intersecção entre essas diferentes tradições; a força que exercem se deixa ver e cabe ao leitor a opção de priorizar uma em detrimento de outra.

Pode-se observar algo análogo a isso na situação de *A Nudez da Verdade*, que traz ao primeiro plano um gênero atravessado por esse dilema da dupla filiação: a novela. No caso do texto de Sabino, ficam patentes, à primeira vista, as possíveis aproximações ao conto, ainda mais

destacadas pelo fato de a obra quase que derivar de uma história curta anterior; contudo, também fica patente a proximidade estabelecida com as prosas mais longas, como se observa a respeito dos núcleos dramáticos. A filiação à novela, em vez de resolver o dilema, apenas a aprofunda, posto que se trata de um gênero cujas fronteiras estão tão difusas quanto (se não mais) as de outros mais consagrados, como o romance e o próprio conto. A hipótese dos *gêneros em potencial*, do *campo de forças*, permite ao leitor observar, nessa obra de Sabino, que esses traços resultariam não numa soma zero, como se uns cancelassem os outros, mas numa abertura de múltiplas possibilidades. Corrobora-se isso na própria obra, que pode ser lida de maneira autônoma, ou em interação com os textos que a acompanham em *Aqui Estamos Todos Nus*, ou, por fim, como desdobramento de “O Homem Nu”. Cada uma dessas leituras implicaria maior proximidade a uma filiação ou outra, podendo cobrir desde o conto até o romance. *A Nudez da Verdade*, incorporando em si a ideia de “efeito único”, assim como o alongamento de diferentes conflitos num mesmo núcleo dramático (o *fio*) e a tendência a se expandir indefinidamente, gera um *campo de forças* no qual também se entrecruzam essas várias tradições da prosa de ficção. A tarefa de uma leitura crítica, frente a essa situação, seria antes compreender a interação das forças do que determinar a predominante.

Até aqui, porém, privilegiou-se a associação de cada texto a uma tradição particular, deixando em segundo plano as intersecções entre os dois objetos que uma leitura comparativa sugere. Procurou-se delimitar, ao redor das obras, seus *campos de forças*. Ressalte-se que tal procedimento visava à clareza da exposição e à compreensão mais plena possível das etapas na construção da hipótese dos gêneros como espaços potenciais das narrativas. Por fim, ao longo da dissertação como um todo, não se pôs tanto em evidência o fato de que as duas obras compartilham o mote, e de que modo isso poderia ser significativo. Convém, portanto, dar seguimento à análise dando atenção a esses aspectos.

6. O fluido, o fixo, o mote

Tendo se observado a existência de *campos de forças* próprios a cada texto em particular, um associado ao *nó* em “O Homem Nu”, outro associado ao *fio* em *A Nudez da Verdade*, a proposta da leitura comparativa entre eles produz uma questão: como se dá a interação entre esses *campos de forças*, como se friccionam o texto curto e o longo? Ou melhor: que forças atuam internamente aos *campos*, regendo essa fricção, tornadas visíveis quando comparamos os textos? Para isso, é necessário apresentar uma última imagem, última síntese metafórica, que poderá atuar também como um par de conceitos: o que chamaremos de *o fluido* e *o fixo*.

Comecemos por este último. *O fixo*, neste caso, quer resumir uma série de características que apontam para certa estabilização, não de todo distinta de uma tendência à institucionalização. Mais que rótulo, tem-se aqui uma descrição de movimento: a tendência a se fixar, a se estabelecer, a tornar-se o mais imóvel possível – cristalização. Extraímos o termo de uma consideração de Michel Melot a respeito da forma-livro, no ensaio que dedica a ela:

A verdadeira razão de ser do livro reside no seu corpo. Somente o livro foi adaptado para *parar a escrita, colocar-lhe um termo* e reunir os pedaços esparsos em uma totalidade, bloqueada e *aparelhada como um muro*. Pouco importa, então, a coerência interna dos fragmentos: o fato de se apresentar unificado em um mesmo volume é suficiente para lhe conferir coerência. (MELOT, 2012, p. 34; grifos nossos)

Os termos de Melot são claríssimos: ele enxerga no livro o recurso material, a forma impressa que melhor cria uma sensação de totalidade, mas também de encerramento – no duplo sentido de que algo é encerrado, seja ele contido em outro objeto, seja ele concluído. Assim, o livro, enquanto suporte, serviria como um agente de “fixação”, sustando a volatilidade inerente ao processo de escrita, com suas infinitas revisões, reescritas, reimaginações, reelaborações. Embora se possa argumentar que a publicação em livro tampouco encerra o processo, visto que de fato ele pode prosseguir (como o atesta um Murilo Rubião, por exemplo), este parece ser o suporte relativamente mais estável de todos, a princípio aquele com maior capacidade de duração sem que se percam as características originais. A coleção de primeiras edições da literatura brasileira do Oitocentos, numa biblioteca como a Brasileira, por exemplo, ilustra bem este aspecto.

Ora, se a ideia de fixação guarda uma íntima relação com o suporte, parece plausível estendê-la, enquanto imagem ou conceito, a outros aspectos da literatura – a saber, a relação com os mecanismos formais e as convenções de gênero. Não se pode observar a mesma tendência à fixação, e por conseguinte à institucionalização e à estabilização, no fato de certas características estéticas se consagrarem ao longo da história da literatura, se tornarem, com o tempo, formas fixas?

Em relação aos mecanismos formais, por exemplo, basta voltarmos a atenção à poesia. Por mais espontâneos que tenham sido originalmente, os esquemas métricos se converteram, durante um tempo, em preceitos, em pré-requisitos, em elementos de estabilização da criação poética. Há uma significativa institucionalização de certos esquemas métricos e de rima, convenções estabelecidas a partir dos modelos clássicos que perduram até a modernidade literária, por exemplo a oitava rima camoniana ou os tercetos de Dante. Isso se mostra ainda mais evidente no caso de uma forma estabelecida como o soneto – pense-se na ousadia de Drummond ao retomar esse tipo de poema quando publicou *Claro Enigma*, em 1951, o que poderia ser tomado como

conservadorismo estético. Um caso, entre muitos, que exemplifica como a forma também é passível de institucionalização, ou, como preferimos, de fixação.

Pode-se apontar tendências similares no caso da prosa. A história da consagração do romance na tradição literária do Ocidente aponta nessa direção: de gênero “menor”, ameaçado a todo instante pela retórica religiosa ou política⁷⁸ que questionavam sua legitimidade, ele se tornou sucesso de público e de crítica. A primeira consagração pode ser comprovada com uma rápida consulta a qualquer lista de *best-seller*, em que esse tipo de história constitui maioria; no caso da consagração crítica, tem-se um exemplo brasileiro nas constantes releituras dos romances machadianos ao longo do século XX, que procuravam nesse tipo de obra (e encontravam) um instrumento literário de primeira grandeza na compreensão dos problemas sociais, culturais, filosóficos⁷⁹. Não se trata, evidentemente, de um fenômeno apenas brasileiro: a quantidade expressiva de romancistas entre os laureados com o Prêmio Nobel de Literatura atesta o alcance internacional da tendência à fixação do romance. Mesmo Sabino privilegiava esse gênero em sua aspiração a escritor de ficção⁸⁰.

No entanto, houvesse apenas a tendência à fixação, a literatura logo se converteria num museu, ou nem isso, num balcão de antiguidades sem maior interesse, um imenso catálogo de formas e gêneros usados e, de tão conhecidos e repisados, inofensivos, códigos tão fixados que seu rigor se equivaleria ao de formas mortas. Assim como há uma tendência à estabilização, há outra, em sentido contrário, que busca o instável, que busca desarticular e que, em suma, atua como renovação: *o fluido*.

Assim como no caso d’*o fixo*, *o fluido* também deriva de uma observação a respeito do suporte – no caso, da imprensa e, especificamente, de suas marcas na crônica literária. Em seu ensaio “A estampa da rotativa na crônica literária”, Luiz Roncari trata das distintas temporalidades que atravessam esse gênero, ora atraído pela imprensa e sua efemeridade, ora pela publicação em livro, mais duradoura. Vê o cronista como alguém que se equilibra “como uma folha entre as ondas do oceano” (RONCARI, 1985, p. 16). A plasticidade da imagem de Roncari fala por si: o autor sujeito às ondas e ao movimento do oceano, expedindo seus textos com um misto de ceticismo – no dia seguinte estarão enrolando peixe ou embrulhando cacos de vidro no lixo – e esperança – estarão guardados, conservados, salvos.

⁷⁸ Antonio Candido acompanha os primórdios das discussões a respeito do gênero em “Timidez do romance”, concentrando-se no contexto francês. In: *A Educação pela Noite*, Ouro sobre Azul, 2011, pp. 99-120.

⁷⁹ Um exemplo recente e interessante dessa constante volta a Machado é o trabalho de Hélio de Seixas Guimarães, *Machado de Assis, o escritor que nos lê* (Editora Unesp, 2017), em que são recuperadas as várias interpretações do autor de *Dom Casmurro* ao longo do século XX.

⁸⁰ “Eu pretendia ser, e ainda pretendo, é romancista” (SABINO, 2003, p. 131).

O fluido representa, portanto, simultaneamente uma renovação e uma ameaça. A primeira por estar a princípio num sentido contrário à da estabilização, da fixação, e com isso ousar ser diferente; a segunda por, também devido à distância da estabilização e da fixação, correr o risco de desaparecer quase sem deixar rastros, evaporando-se, esquecido. O suporte do periódico, seja o jornal, seja a revista, parece sujeito a isso e, mesmo que se argumente em contrário, destacando a presença de hermerotecas e de coleções caseiras de periódicos, qualquer um que tenha folheado esse tipo de publicação sabe de sua fragilidade, frequentemente maior que a do livro – os formatos da imprensa, portanto, seriam relativamente mais *fluidos*. Iniciativas de resgate de publicações na imprensa, agora no formato do livro, como a ensaística de Lúcia Miguel Pereira ou a de Alexandre Eulálio, mesmo diversas crônicas inéditas de Rubem Braga, atestariam essa condição frágil do suporte do periódico, que precisa ser deslocado para o livro em busca de maior durabilidade.

Do mesmo modo que com *o fixo*, pode-se conjecturar que a tendência à instabilidade, à desarticulação, à *fluidez* também podem ser observadas em outros aspectos da obra literária para além do suporte. Ela seria encontrada, por exemplo, nos momentos de choque e de ruptura, quando as formas e os gêneros estabelecidos, *fixos*, são colocados em xeque por novos modos de construir a obra literária. Nesses momentos, *o fluido*, enquanto força, ganha ímpeto e se manifesta empurrando a forma ou o gênero em outra direção.

Se, no caso d'*o fixo*, falou-se em metrificação e rima, a força oposta parece nítida, por exemplo, na adoção do verso livre e do verso branco, recursos talvez não inéditos, mas cujo novo significado se manifesta com as rupturas do Modernismo e mesmo antes, do Simbolismo e do Romantismo. Ao modelo consagrado de um soneto camoniano, por exemplo, com seus quartetos e tercetos, com seus decassílabos (transposição à língua portuguesa de outra forma fixa, aliás, o soneto de Petrarca), contrapuseram-se as experimentações de sabor futurista, na lírica de Álvaro de Campos, por exemplo, ou a irregularidade métrica e as formas livres de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Sabe-se que tais ousadias, que também se desejavam uma afronta à institucionalização de certa poesia bacharelesca, não foram recebidas com serenidade ou indiferença, o que atesta o impacto da ruptura com o modelo então fixado. Também se poderia apontar, ainda na tendência à fluidez da forma, à desarticulação do já estabelecido, as experiências de poema em prosa desde meados do século XIX, a partir de Baudelaire e passando pela experiência radical de Rimbaud.

Observa-se o mesmo em relação aos gêneros – tome-se a prosa, por exemplo. Mencionou-se o romance, e aqui se faz a relativização: *que* romance? A história desse gênero não é outra senão a de suas transformações, a dos abalos em sua forma consagrada, como o testemunharia *A Teoria do Romance*, de Lukács. No fim do consagrado estudo, o crítico argumenta que, segundo sua

concepção do gênero, as obras de Dostoiévski se encaixariam num formato novo, ainda por nomear⁸¹ – hoje, o autor de *Os Irmãos Karamázov* está consagrado como exemplar da tradição romanesca. A produção do gênero durante o século XX viria abalar sucessivamente quaisquer parâmetros mais estabelecidos. Atendo-nos a romances brasileiros, basta nomear a sequência *Memórias Sentimentais de João Miramar*, *Grande Sertão: Veredas*, *A Paixão segundo G.H.* e *Lavoura Arcaica*, entre outros, para nos darmos conta de que, se há uma tradição do romance brasileiro, também ela é atravessada por abalos recorrentes d’o *fluido*; ela, aliás, se constitui conforme os abalos.

Aí talvez esteja o centro de interesse da questão: *o fluido* e *o fixo* são duas forças opostas, mas complementares. Entrelaçam-se numa relação dialética. A literatura moderna não só recomenda, como também exige dos autores que, a fim de se consagrarem junto à tradição, subvertam-na. A capacidade de injetar fluidez serve como critério para um escritor ganhar fixação; sem algum grau de fixação, a fluidez do artista se perde em meio à irrelevância. A ruptura da ordem é requisito para se pertencer a ela. Ambivalência que, de resto, também se detecta no ordenamento do sistema capitalista moderno, plástico o suficiente para adequar-se à sua negação e adequá-la – por que os sistemas literários, imersos no mesmo contexto, seriam diferentes?

Portanto, mais do que estabelecer se “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade* seriam textos “fixos” ou “fluidos”, interessa compreender de que maneira eles se relacionam com a dialética entre as duas forças, como elas os movimentam ao longo dos respectivos *campos de forças* do *nó* e do *fio* que detectamos. Destacou-se que o aspecto mais curioso dos textos é o de se situar a meio caminho entre vários gêneros possíveis: *nó* como posição fronteira entre a crônica, o conto, a anedota; *fio*, entre o conto longo, a novela. Uma das maiores contribuições de uma leitura comparativa entre “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade* seria evidenciar como, a depender do *campo de forças*, os traços associados a’o *fluido* e *o fixo* se alternam, trocam de posição, ou seja, como o sentido dessas forças é relativo.

Tome-se, por exemplo, o conjunto de características que chamamos *história autônoma*, comum aos dois textos: linguagem direta, narrador-câmera, discurso indireto livre, diálogos, etc. Na tradição da prosa ficcional, seja conto, seja novela, seja romance, trata-se de um traço evidentemente associado a’o *fixo*. Os antecedentes dessa abordagem da ficção são vários e ilustres, indo de Flaubert a Érico Veríssimo, entre outros. Assim, filiando *A Nudez da Verdade* e “O

⁸¹ “Somente nas obras de Dostoiévski esse novo mundo, longe de toda a luta contra o existente, é esboçado como realidade simplesmente contemplada. Eis por que ele e a sua forma estão excluídos dessas considerações: Dostoiévski não escreveu romances, e a intenção configuradora que se evidencia em suas obras nada tem a ver, seja como afirmação, seja como negação, com o romantismo europeu do século XIX e com as múltiplas reações igualmente românticas contra ele. Ele pertence ao novo mundo.” (LUKÁCS, 2009, p. 160)

Homem Nu”, respectivamente, à tradição do conto, mais ou menos longo, tem-se um aspecto de continuidade, que evidencia uma postura pouco afeita ao experimentalismo por parte de Sabino (a confirmar o “fastio pelos modismos formais de composição do romance, tão ao gosto das vanguardas históricas” do autor, como observa Silviano Santiago⁸²).

No entanto, tome-se o caso específico de “O Homem Nu”. Se o filiarmos à tradição da crônica, veremos que o mesmo conjunto de características da *história autônoma*, com seu explícito arranjo ficcional, com sua perceptível aproximação ao conto, contrasta com a tradição da crônica, por exemplo. A opção pela terceira pessoa e pela narração direta já o afasta de antecedentes como Rubem Braga, afeito à primeira pessoa e à escrita “borboleteante” (o termo é de Davi Arrigucci Jr.), ou Machado de Assis, cuja preferência estava no comentário irônico aos fatos cotidianos. Não à toa, Sabino servirá a Afrânio Coutinho como modelo de outro tipo de crônica, a “crônica narrativa”, mais próxima do conto – trata-se, então, de uma diferença, de um traço que torna o gênero instável, que, enfim, o faz *fluido*, em suas características formais.

Um estudo que priorizasse os saltos interpretativos, por exemplo visando à compreensão da conjuntura social, encontraria aí um princípio formal análogo à assimilação da negação que tanto o sistema literário quanto o capitalista praticam e por meio do qual seguem hegemônicos. Um estudo que quisesse avaliar de modo crítico o lugar de Fernando Sabino na literatura brasileira, por sua vez, aproveitaria a percepção do *fluido* no âmbito da crônica (usando os recursos da prosa de ficção mais consagrada) para justificar uma mudança no paradigma de leitura do autor: seria preciso deixar para trás a ênfase na prosa longa, na ficção propriamente dita de Sabino (como *O Encontro Marcado*) para voltar-se a atenção às crônicas, gênero no qual o autor mineiro é incontornável, possivelmente devido a *o fluido*. Nesse sentido, o movimento seguinte, em ambos os estudos, seria o juízo, argumentando provavelmente em favor de “O Homem Nu”, supostamente mais bem realizado de acordo com esse critério d’*o fluido* e d’*o fixo*. Estaria concluído o trabalho do crítico.

Mas não é exatamente por aí que nos encaminhamos. Preferimos destacar, antes, o fato de que os sentidos de *o fluido* e *o fixo* são na verdade relativos, a depender do *campo de forças* percebido na obra em questão. Tal relatividade permite observar que os gêneros também se inserem no repertório de elementos e mecanismos de que o escritor pode se valer na composição de sua obra. E, tendo em vista a natureza institucional, isto é, histórica dos gêneros (como observa Todorov), eles constituiriam então um ponto privilegiado de análise literária, mas não só: também

⁸² SANTIAGO, 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm> (acesso 24 jul. 2017).

interdisciplinar, visto que contêm dimensões além das especificidades da técnica composicional. Nesse sentido, sujeitam-se ao mesmo esquema de correlação entre estrutura formal e estrutura social desenvolvido por Antonio Candido em seus trabalhos pioneiros, mas relativizam uma distinção entre aspectos internos e externos, visto que são um ponto de intersecção deles, interno e externo *simultaneamente*. Não se teria, no caso de “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade*, e possivelmente em outros, apenas uma internalização de elementos externos, e sim uma reorientação, um reaproveitamento de recursos de distintas origens: social, histórica, literária. Por isso aproveitamos uma imagem da física (o *campo de forças*) – interessam aqui o movimento, os espaços em que ele se desenrola, a posição relativa e a trajetória percorrida.

Consequentemente, o olhar se volta para o gesto que dá a ver tanto os *campos* quanto as forças propriamente ditas – o reaproveitamento do mote. A iniciativa de Sabino de resgatar o conflito de uma história que se popularizou sustenta todo o esforço analítico feito neste estudo, por fundar uma base de comparação possível e por entrelaçar os diversos aspectos do fenômeno literário: contextuais, formais, de gênero, etc.

Consideremos o mote como uma célula narrativa, o denominador comum das duas histórias: a imagem do homem nu preso para fora de casa. Esse embrião se desenvolverá de modos distintos, com a adição do desespero, do ambiente, do momento histórico em que a narrativa se situa, do desenvolvimento da intriga de acordo com diferentes conflitos, mas em ambos os textos ele pode ser encontrado. Se dispuséssemos as histórias como círculos concêntricos, o mote, fragmento narrativo, *storyline*, constituiria o núcleo.

A retomada por Sabino do mote do homem nu no início da década de 1990 cria uma conexão desse momento com o da publicação inicial, no fim dos anos 1950. A reincidência sugere um paralelismo possível entre as duas fases da trajetória de Sabino. E, para isso, não é necessário que ele tenha se dedicado a escrever *A Nudez da Verdade* imediatamente antes da sua publicação. Mesmo se tiver trabalhado nela durante os mais de trinta anos que separam as obras, o fato de apenas concluí-la em 1993 bastaria para justificar um paralelismo, visto que apenas neste momento ele a considerou satisfatória.

O estudo afim a saltos interpretativos poderia encontrar aí outro ponto de entrada para o trabalho do crítico, oferecendo uma leitura da trajetória do escritor a partir do mote: este seria um correlato narrativo à posição do autor em sua busca por autonomia, por exemplo. Após 1956, ele havia se consolidado como escritor por meio do romance *O Encontro Marcado*, com o qual realizara sua “apuração de haveres”, e soube afinal com que contava: com suas histórias curtas, com os textos impuros, a meio caminho d’*o fluido* e d’*o fixo*. Depois de *Zélia, uma paixão*, nos anos 1990, o momento é simétrico e invertido: percorreu a consagração e a zombaria, deu uma

volta completa. Sente-se íntegro, completo, pleno – nu – mas sua trajetória não se encerrou, apenas se desdobrou rumo a outro lugar – está preso do lado de fora. Aonde ir?

“O Homem Nu” relata a busca desesperada pelo retorno à casa, tornada espaço inseguro no final, quando o homem da televisão se mostra inescapável; *A Nudez da Verdade* propõe não o retorno, mas a invenção de uma nova casa, com outra mulher, em outro bairro, possivelmente com outro emprego. Nenhuma das respostas é definitiva, como indica a coexistência dos textos na obra de Sabino.

Além disso, se nos concentrarmos no processo criativo, nota-se que o mote serve como catalisador da escritura. Gera em Sabino, depois de trinta anos (ou durante esse período), o ato de retorno ao texto, ou melhor, o ato de invenção de um novo texto, pois não parece haver movimento de volta, de regresso. Assim, Sabino foge do estigma de um Murilo Rubião, um Otto Lara Resende, um Cyro dos Anjos, autores também mineiros obcecados por burilar os mesmos textos, pela reescrita infinita, pelo aperfeiçoamento. Assim como o homem nu busca voltar para casa, mas percebe que isso é impossível, Sabino não reescreve os textos depois de publicados – inventa outros, que os expandem.

São leituras possíveis e bastante instigantes. Mas mudemos o foco para a questão textual, por exemplo. Nesse caso, observa-se que o mote entrelaça múltiplas dimensões do objeto literário, tanto dos mecanismos formais quanto dos gêneros.

No segundo plano, a coexistência do mote em duas histórias de gêneros distintos nega que haja *a priori* uma necessidade de extensão para cada narrativa. O embrião pode se desenvolver tanto como conto, crônica ou *nó*, quanto como novela, *fio*, ou até, podemos supor, romance, *malha*. Isso dependeria, por um lado, da arbitrariedade do autor e de sua dedicação ao alongamento (ou não) do texto; por outro, da coerência interna da criação – aspectos nos quais tem um papel essencial o “horizonte de expectativa” (Todorov) delimitado pelo gênero enquanto codificação social, histórica e literária. Realizada a obra, as expectativas, em interação com a leitura do texto, convertem-se no *campo de forças* próprio a cada gênero, sempre passível de transformação. Pode-se argumentar que “O Homem Nu” emprega um recurso (a *história autônoma*, por exemplo) que colabora para transformar a configuração do *campo de forças* da crônica.

Além disso, como núcleo do texto, o mote implica uma sugestão de direcionamento temático (a nudez, as convenções sociais, a fragilidade do homem) e de mecanismos da técnica literária pertinentes ao desenvolvimento do texto. “O homem nu preso para fora de casa” instala, por exemplo, já nessa formulação, um personagem e um conflito, trazendo implícita uma curva dramática (que terminaria com o regresso ou sua impossibilidade). Ao conter ambas as dimensões,

borra, portanto, a distinção entre *forma* e *conteúdo* – trata-se de um jogo dialético, ambos estão entrelaçados, o mote é intersecção ou zona de passagem entre eles.

Estes, aliás, são os aspectos do mote que mais nos interessam. Primeiro, o fato de criar ou dar a ver um espaço comum, *interno*, às obras, no caso “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade*. Ele permite aproximar os textos, mas não sobrepô-los, posto que coexistem e se iluminam reciprocamente. O segundo aspecto é que, do mesmo modo, o mote permite vislumbrar um espaço comum, *fronteiriço*, entre os gêneros, sejam os curtos, sejam os longos, pois o mesmo embrião narrativo pode se desenvolver de múltiplas formas. Distingue-se, assim, uma espécie de área que um escritor pode percorrer ao criar suas obras e, principalmente, ao relacioná-las: não apenas os mecanismos formais clássicos (enredo, personagem, linguagem) se tornam recursos de criação, como também os gêneros literários (conto, crônica, novela, romance). Se a comparação de “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade* dá a ver essa área, o mote nos serve de veículo para percorrê-la, para que observemos, afinal, como a potência dos textos se encontra, principalmente, no espaço comum, *fronteiriço*, intermediário, *entre* diversos contextos, gêneros e formas.

Considerações Finais

O deslocamento fundamental desta dissertação já está sugerido na escolha dos objetos de análise. Ao tomar uma história curta, “O Homem Nu”, e justapô-la a seu desdobramento em prosa longa, *A Nudez da Verdade*, este trabalho procura privilegiar outro lado da obra de Fernando Sabino – o Sabino não-romancista. Foco, talvez, à revelia do próprio autor, que se referiu ao desejo de se tornar escritor como se isso fosse sinônimo de produzir romances. Não obstante a qualidade de trabalhos como *O Encontro Marcado* e *O Menino no Espelho*, percebe-se que nos textos mais curtos também há muito o que explorar, tanto do ponto de vista da compreensão da trajetória de Sabino como artista quanto da análise literária de sua obra e da relação dela com as tradições em que se insere.

Como se viu, considerando a trajetória de Sabino, o par “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade* marca dois instantes cruciais no desenvolvimento da obra. O primeiro texto vem a público, no formato livro, em 1960, como conto-título da primeira obra de Sabino posterior a *O Encontro Marcado*. O autor desenvolvera um domínio incontestável dos recursos expressivos que o consagraram. Além disso, há o sucesso de vendas do romance inaugural; a fundação de uma editora própria, com Rubem Braga; a boa recepção da crítica. “O Homem Nu”, portanto, assinala o auge da trajetória de Sabino, a que se deve grande parte do prestígio subsequente do autor.

A Nudez da Verdade, o segundo texto dos nossos objetos, vem a público em 1993. Também se trata de um momento excepcional na vida do autor, mas em chave inversa: a obra se segue à desastrosa empreitada de *Zélia, uma paixão*, em 1991. O momento na vida pessoal tampouco oferece tranquilidade. Sabino rompera um relacionamento de muitos anos, e amigos próximos, como Paulo Mendes Campos, Hélio Pellegrino, Otto Lara Resende e Rubem Braga, haviam falecido ou faleceriam nesses anos. A ampla reprovação a *Zélia*, na ocasião, representa um abalo ainda mais sério a um autor que tanto se dedicou à carreira. Nesse sentido, a coletânea *Aqui Estamos Todos Nus*, na qual se inclui a história mais longa que estudamos, busca relembrar a seriedade do artista que foi Sabino. Não à toa, *A Nudez da Verdade* recupera o notável texto de 1960, um dos mais célebres do autor, expandindo e aprofundando temas, explorando novas possibilidades.

Curiosamente, nesses momentos cruciais de sua trajetória, Sabino se volta à mesma narrativa – o homem nu, preso para fora de casa. A semelhança vai além: em ambos, o escritor volta sua produção não para o romance, que julgava o ideal da prosa, mas para outros tipos de histórias, como a crônica ou conto “O Homem Nu”, e o conto longo ou novela *A Nudez da*

Verdade. Parece que, em momentos críticos de sua trajetória, Sabino se afasta, conscientemente ou não, do modelo do romancista prosador ideal.

Trata-se, portanto, de um indicador da importância dos outros tipos de textos, em detrimento dos romances – um dos fundamentos da escolha feita por esta dissertação. Essa opção, aliás, encontra ressonância quando são levados em conta certos textos críticos de destaque que mencionam Sabino. Tome-se, por exemplo, o caso de Antonio Candido. Em “A Nova Narrativa”, mais centrado na tradição do romance brasileiro, Sabino é mencionado de passagem pelo ensaísta, como propagador do impacto na linguagem literária produzido pelos modernistas (CANDIDO, 2011, p. 248). Já em “A vida ao rés-do-chão”, clássico incontestado do pensamento sobre a crônica no Brasil, Sabino é alçado a uma posição de destaque: num volume que reúne crônicas de Rubem Braga, Paulo Mendes Campos e Carlos Drummond de Andrade, é de Sabino o texto que Candido tomará como espécie de profissão de fé do gênero (CANDIDO, 1993, p. 24).

Fundamentada a opção pelos textos mais curtos, conjugada a uma leitura da trajetória do autor, procedeu-se à análise dos objetos. O *close reading* logo revelou uma série de recursos comuns às histórias, bem como diferenças menos agudas e outras mais pronunciadas. Entre as semelhanças, destacou-se o que se chamou de *história autônoma*: uma concepção da linguagem, do narrador, dos diálogos e das personagens que deseja a transparência da narrativa. Uma preferência, enfim, pelo efeito de objetividade, como se assistíssemos às cenas sem mediação.

A base comum deu a ver algumas diferenças menos agudas, principalmente no tratamento do enredo e de certos temas. Elas se devem, em grande medida, a uma relação dialética com as divergências mais profundas entre as histórias: a de gênero literário. Um gênero breve, como o conto ou crônica de “O Homem Nu”, implica um enredo mais enxuto, e vice-versa, de modo análogo ao que ocorre em *A Nudez da Verdade*.

Logo, era essencial que se atentasse aos modos como cada texto se insere numa tradição de gênero. A análise exigia uma leitura específica para cada objeto e suas respectivas filiações.

No caso de “O Homem Nu”, comparamos as soluções formais do texto às formulações teóricas clássicas do conto e da crônica, principalmente. Centrados na elaboração de um instante significativo, com amplo poder de ressonância, esses gêneros privilegiam soluções formais afins às do texto de Sabino. Com isso, “O Homem Nu” se filia de modo harmonioso a ambos, o que chamamos de tradição do *nó*.

Já *A Nudez da Verdade*, mais extenso, foi associada à tradição do conto longo (com a qual combinava menos) e, em especial, à da novela. Esta, consideravelmente mais esquiva, mostrou-se de difícil teorização, visto que suas bases são bastante imprecisas, variando conforme os pressupostos inclusive geográficos. Levou-se em conta, evidentemente, a produção de Sabino de

histórias similares a *A Nudez da Verdade*. Optou-se por uma abordagem que enxerga a novela como o desdobramento de um núcleo narrativo principal, sem os entrelaçamentos típicos do romance, filiando-a, então, a uma tradição do *fio*.

A mobilização de referências específicas a cada gênero mostrou uma articulação entre a dimensão específica do objeto, suas soluções formais, e uma dimensão mais ampla, de outros textos semelhantes. Com isso, notou-se que a inter-relação entre os objetos e os gêneros em que eles se inscrevem é, simultaneamente, concreta e abstrata, interna e externa: participa das expectativas do leitor quando se depara com o texto e, ao mesmo tempo, pode modificá-las em relação a outros textos. É o que se chamou de *campo de forças* próprio a cada gênero, produzido a partir da associação de obras e por elas transformado quando um texto subverte o “horizonte de expectativa” (Todorov).

Nesse sentido, caberia mapear as tensões que regem os *campos de forças*. Deveria ser algo que comportasse tanto a historicidade a que se submete a produção literária quanto as especificidades discursivas que a distinguem. Algo, portanto, dinâmico. A síntese nos foi oferecida pelo par *o fluido* e *o fixo*, pensados a partir da relação com o suporte material da publicação. As imagens condensam, respectivamente, a tendência à instabilidade e à renovação e a tendência à estabilização e à institucionalização.

Não convinha, entretanto, que as imagens fossem aplicadas a cada texto de modo estanque, num juízo categórico e, em última instância, redutor das potencialidades do par *o fluido* e *o fixo*. Há de se ter em vista que se trata de uma relação dinâmica, dialética, de mútua dependência: sem um grau de estabilização, a renovação não pode se perpetuar, assim como, sem a renovação, a estabilização se torna estéril, tão fixa que está como que morta. Com isso, percebe-se importar menos a predominância de um polo ou outro do que a capacidade de criar um texto que os mantenha atuantes, ao mesmo tempo. Que se mantenha, pois, *entre* cada polo.

Feito esse breve resumo do percurso geral da análise e da interpretação, é o caso de desenvolvermos mais o último ponto, representado pela preposição *entre* – a posição intermediária. A nosso ver, é ela – entre conto e crônica, entre conto e novela, entre *fluido* e *fixo*, por exemplo – o que permite aos textos de Sabino explorar o potencial de ambos os polos, ao mesmo tempo. Assim, tanto “O Homem Nu” quanto *A Nudez da Verdade* conseguem ampliar seus efeitos de sentido.

A posição intermediária, aliás, é um dado que se observa na própria constituição da história, na solução formal encontrada pelos textos para gerar o conflito que os moverá ao longo da obra: a situação relativa do homem nu.

Ele está, em relação aos polos de conflito, *entre* um e outro. Dado significativo: trata-se, também, da semelhança fundamental entre as obras, germe narrativo condensado no mote que permitiu a aproximação. Afinal, é justamente pelo fato de o protagonista estar na posição intermediária, *entre* um polo e outro, que a trama se desenrola – ela se conclui, com maior ou menor sensação de encerramento, quando o protagonista enfim sai dessa posição.

Ambas as narrativas partem da inadequação de um homem nu – portanto, de acordo com as convenções sociais, em uma condição privada, particular – num espaço coletivo – portanto, em uma situação pública. Dessa contradição de base, surgirão os desdobramentos que a intensificam e surgirá a própria narrativa.

Em “O Homem Nu”, a posição intermediária se evidencia no momento tenso em que o protagonista se refugia no elevador, que começa a se movimentar. Antes disso, a nudez estava restrita à proximidade do apartamento, apenas no andar onde mora o protagonista. Agora, a possibilidade de que ela seja vista se estende a todos os andares. Note-se que, em vez de estar num espaço comum propriamente dito, como o saguão ou a garagem, o protagonista se encontra num espaço de passagem, o elevador. É a posição intermediária por excelência: equidistante dos andares, mais próximo do polo coletivo que do individual, mas ainda assim não de todo coletivo. Espaço, ressalte-se, de trânsito *entre* os polos.

Por sua vez, *A Nudez da Verdade* não encontrará uma síntese da posição intermediária num espaço físico determinado, pois há um movimento por diversos cenários cariocas. Narrativa de uma fuga, ela encontrará esse meio do caminho precisamente no ato de Telmo Proença de escapar. Compare-se a “O Homem Nu”: se lá o elevador era um local de passagem, aqui este local se torna interior: Telmo indo de um lugar a outro, do andar ao elevador, à garagem, a uma casa estranha, etc. A posição intermediária, portanto, se torna uma condição subjetiva, psicológica, algo que, aliás, já se encontrava em “O Homem Nu”, cujo principal conflito está no suspense da descoberta, vivido pelo protagonista. O espaço intermediário, então, *se torna* o trânsito entre os polos.

A primeira semelhança ao se constituir a posição intermediária está na temática. Não escapa à intenção das narrativas discutir a arbitrariedade da convenção social, cujo ponto de conflito é a nudez individual dos protagonistas num cenário público, coletivo, social. Para isso, destacar essa posição intermediária é essencial, pois ela evidencia a sobreposição dos diferentes códigos de conduta, provocando a reflexão sobre o crime de atentado ao pudor – Sabino questionará até que ponto se trata de um crime, ressaltando que a situação se produz em grande parte devido ao acaso.

Além disso, mesmo a semelhança temática encontra um correlato no plano formal. Afinal, trata-se de uma narrativa, e a dissonância entre a condição individual do homem nu e seu entorno coletivo se mostra o principal motor da trama, em vários aspectos. Ela estabelece, por exemplo, o ritmo da história, administrando a tensão e o suspense. Serve, também, como um dos princípios ordenadores do texto e do andamento, criando os sucessivos *plotpoints*. Do mesmo modo, produz efeitos na psicologia da personagem, propiciando uma transformação interior que, no fim, encerra a intriga.

Outro correlato no plano formal pode ser observado no trabalho com a linguagem. Tanto “O Homem Nu” (em menor grau, por ser menos extenso) quanto *A Nudez da Verdade* produzem, no modo de elaborar as falas, a mesma tensão entre individual e coletivo, estando as obras, por contê-los, a meio caminho entre eles, equidistante – de novo, a posição intermediária.

No primeiro plano, o dos protagonistas, observa-se que sua linguagem é construída de modo mais articulado, por meio do discurso indireto livre. Acompanhamos a elaboração de seu pensamento, temos acesso às reflexões, que, não raro, se dão por uma série de frases com o encadeamento claro e ordenado típico de Sabino. Observou-se que isso dá aos protagonistas grande parte de sua caracterização complexa.

O plano individual contrasta com o coletivo: em termos de linguagem, este é construído com a justaposição de diversas frases vindas de diferentes emissores, compondo um painel de vozes, de modo a refletir a multidão.

A complexidade das personagens cai conforme aumenta a especificidade linguística de cada grupo social a ser incorporado. Os vizinhos (em ambas as histórias), a polícia, a imprensa, a população, a elite, etc. (em *A Nudez da Verdade*), ganham contornos mais caricatos, visto que se caracterizam principalmente pelos jargões ou por uma dicção específica – frases mais curtas, sem reflexão associada, acúmulo de falas em sucessivos travessões.

Cria-se, assim, no plano mesmo do discurso – de um lado a articulação individual do protagonista, de outro o caráter indiferenciado das vozes da massa – a divisão em polos que se observou. As obras, nesse sentido, é que estão no espaço intermediário, *entre* os diversos discursos, justapondo-os, equidistante a eles por incorporá-los: são zonas de sobreposição em que eles convivem.

Essa posição intermediária se explica pela concepção que orienta o projeto estético de Sabino: a linguagem deve ser cristalina, transparente, com a maior objetividade possível. Dela decorre a série de procedimentos que se chamou de *história autônoma*, isto é, a manipulação de recursos narrativos (narrador, personagens, diálogos, discurso indireto livre, etc.) de modo a criar, na construção da história, o efeito de transparência da linguagem.

Assim, observa-se que, literariamente, é a *história autônoma* quem propicia a posição intermediária tão importante para a organização da obra – é ela o correlato estrutural, interno, dessa posição *entre* as forças opostas (individual e social, por exemplo, mas também *fluido* e *fixo*) que percebemos.

A opção por se colocar na posição intermediária ganha outra dimensão quando comparamos os desfechos de cada história, momento decisivo de toda narrativa por conter, de modo mais ou menos cifrado, o seu sentido. As distintas opções de encerramento apontam para uma ambivalência das obras.

Como vimos, “O Homem Nu” tem um final fechado, quase fatalista, em que a tentativa de escapar ao homem da televisão é justamente o que o coloca frente ao protagonista – portanto, um desfecho bastante pessimista devido à inexorabilidade do encontro, embora use o humor para aliviar a situação.

No caso de *A Nudez da Verdade*, tem-se o oposto: um final à moda do *happy ending* hollywoodiano, com Telmo Proença e Marialva num táxi, rumo à felicidade, embora não haja elementos – a não ser o fato de que é o final da história – a assegurá-la. Tem-se, portanto, um desfecho com uma tendência otimista e, como consequência, um contraste entre as duas histórias.

Detenhamo-nos no contraste. Uma leitura diacrônica proporia uma evolução, um progresso, do final sombrio ao final feliz, o que, em última instância, implicaria uma ênfase na segunda história, supostamente a conclusão do processo. Mas também se pode propor outra leitura, sincrônica, em que os textos coexistem. Nesse caso, o que era uma interpretação linear (e um tanto esquemática) ganha em complexidade: um texto não desemboca no outro, eles se iluminam reciprocamente – um final não anula o outro, eles se alimentam. Tem-se um caso, pois, de variação, em vez de evolução.

Essa alteração da leitura dá a ver, novamente, a posição intermediária presente nesses textos de Sabino, sua opção por um *espaço entre* o final sombrio e o final feliz. Tomados em si, separados, eles são satisfatórios, dão ao leitor a sensação de encerramento; comparados, ambos se mostram provisórios, pois são igualmente válidos. E, sobretudo, ganham em amplitude de sentido – são ambíguos, polissêmicos, repletos de potencial de significação

Um dos aspectos mais interessantes no caso desses textos de Fernando Sabino é que eles ganham uma ressonância ampliada ao serem justapostos. Trata-se de um exemplo bastante claro de que muitas vezes o significado do conjunto supera o das partes individuais – em especial no caso das obras literárias que colocam em jogo uma série de recursos extra-narrativos, como o suporte material e a filiação a distintos gêneros literários.

Os dois textos de Sabino funcionam como pontos nodais de uma trama, uma extensa rede de sentidos. Conectam-se a outros textos, entre si em primeiro lugar, e assim produzem efeitos em cadeia, ampliando seu significado inicial por instalar o leitor na posição intermediária delimitada e criada literariamente pelas obras, seja ela *entre* “O Homem Nu” e *A Nudez da Verdade*, seja entre o protagonista e a multidão, ou até entre o público e o privado, entre conto, crônica e novela.

Assim, persiste a ambiguidade criada por Sabino e, em especial, a potência da encenação – recusa-se o juízo fácil, moralizador, redutor, para nos aproximarmos da abertura de sentido que é característica da boa literatura. O leitor, qual homem nu, está livre para transitar por *entre* os textos e extrair deles o máximo de sentido possível.

Referências

ANDRADE, Mário de; SABINO, Fernando. *Cartas a um jovem escritor e suas respostas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário – Ensaio sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Trad. de Mário Laranjeira. Revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, 3ª ed. (Coleção Roland Barthes).

BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Maria Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012. 8ª ed. revista. (Obras Escolhidas, v. 1)

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BETELLA, Gabriela Kvacek. *A lealdade da busca: Fernando Sabino fala sobre os outros e encontra ele mesmo, ou vice-versa*. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 9, n. 1, n. 2, pp. 123-134, jan./jun., jul./dez. 2005.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOCH, Arnaldo. *Fernando Sabino: Reencontro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2000 – (Perfis do Rio; v. 32).

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOSI, Alfredo. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In: *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. Seleção de textos, introdução e notas bibliográficas por Alfredo Bosi. São Paulo: Cultrix, 2015, 16a. ed.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006, 43a. ed.

CABRAL, Cleber Araújo. *Aos leitores, as cartas: proposta de edição anotada da correspondência de Murilo Rubião com Fernando Sabino, Mário de Andrade e Otto Lara Resende*. Belo Horizonte: Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2016.

CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, 6a. ed.

CARVALHO, Marcos Antonio de. *Rubem Braga – Um Cigano Fazendeiro do Ar*. São Paulo: Globo, 2007.

CASTRO, Ruy. *Ela é Carioca*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CHAGAS, Pedro Dolabela. “Após a nacionalidade: história do romance e produção romanesca no Brasil e na América Latina”. In: *estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 38, jul./dez. 2011, p. 41-59.

CONY, Carlos Heitor. “Paixão segundo Sabino”. In: *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 20 out. 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz2010200405.htm>>. Acesso em: 05 de Nov. 2017.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização de Haroldo do Campos. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates).

COSTA, Suzana Barbosa. *Encontro marcado com a crônica no romance de Fernando Sabino*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

COUTINHO, Afrânio. “Ensaio e crônica”. In: _____. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio/Eduff, 1986, 3a. ed, vol. 6.

COUTO, José Geraldo. “José Paulo Paes defende o ‘direito à desinformação’”. In: *Folha de S.Paulo*, 12 nov. 1995. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/12/mais!/27.html> . Acesso em: 05 de Nov. 2017.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. “Cidade, memória e geração: a Belo Horizonte de Fernando Sabino”. In: *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v. 9, n. 12, p. 35-51, 2o. sem. 2007.

FERNANDES, Millôr. “Carinho e bons tratos gerais”. Rio de Janeiro, 1967. Disponível em: <https://www.correioims.com.br/carta/carinho-e-bons-tratos-gerais/>. Acesso em: 05 de Nov. 2017.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Trad. de Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FORSTER, E.M. *Aspectos do Romance*. Trad. de Maria Helena Martins; supervisão e apresentação de Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1969.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. MOTTA, Manoel Barros da (org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, v. 3.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico”. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002.

GARCIA, Flora Christina Bender. *Fernando Sabino*. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico por Flora Christina Bender. São Paulo: Nova Cultural, 1988. 2a. ed. (Literatura Comentada)

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. (Coleção Artes do Livro)

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Machado de Assis, o escritor que nos lê – As figuras machadianas através das críticas e das polêmicas*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

HEMINGWAY, Ernest. *Death in the Afternoon*. Nova York: Simon and Schuster, 2002.

LEIBOWITZ, Judith. *Narrative Purpose in the Novella*. University of Southern California, Ph. D., Language and Literature, Modern, 1970.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e Anseios Críticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012, 2ª ed. ampliada.

LISPECTOR, Clarice; SABINO, Fernando. *Cartas Perto do Coração*. Rio de Janeiro: Record, 2011, 8a. ed.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011. (Coleção L&PM Pocket, v. 879)

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009, 2a. ed. (Coleção Espírito Crítico).

MATOS, Marco Aurélio. “Fernando Sabino: O Verbo como Aventura”. In: SABINO, Fernando. *Fernando Sabino: Obra Reunida*: edição organizada com a colaboração do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. 3v. (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira)

MCEWAN, Ian. “Some Notes on the Novella”. In: *The New Yorker*, 29 out. 2012. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/books/page-turner/some-notes-on-the-novella>>. Acesso em: 05 de Nov. 2017.

MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Trad. de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MELOT, Michel. *Livro*,. Prefácio à edição brasileira: Marisa Midori Deaecto; prefácio à edição francesa: Régis Debray; fotografia: Nicolas Taffin. Trad. de Marisa Midori Deaecto, Valéria Guimarães. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012. (Coleção Artes do Livro)

MENDES CAMPOS, Paulo. “Retrato em Claro-Escuro”. In: SABINO, Fernando. *Fernando Sabino: Obra Reunida*: edição organizada com a colaboração do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. 3v. (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira)

MICHAELIS. *Dicionário escolar língua portuguesa*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2008. (Dicionários Melhoramentos).

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – prosa*. São Paulo: Cultrix, 1983. 11a. ed.

NEVES, Marcelo Antunes. “Os caminhos existenciais em *O Encontro Marcado*”. In: *Folio – Revista de Letras*, Vitória da Conquista, v. 3, n. 2, pp. 129-151, jul./dez. 2011.

PAES, José Paulo. *A Aventura Literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIGLIA, Ricardo. *O Último Leitor*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

POE, Edgar Allan. “Twice-Told Tales – A Review”. In: *Graham’s Magazine*, May, 1842. As reprinted in pages 569-77 of Edgar Allan Poe: Essays and Reviews, The Library of America, 1984. Disponível em: <<http://www.eldritchpress.org/nh/nhpoe1.html>>. Acesso em 03 de Out. 2016.

RESENDE, Otto Lara. “Um escritor, uma paixão”. In: *Folha de S.Paulo*, 29 de dez. 1991, *Primeiro Caderno*. São Paulo.

RIBEIRO, Ewerton Martins. *Retrato de um escritor bifurcado e de sua paixão pela literatura – um biografema de Fernando Sabino com foco no livro Zélia, uma paixão*. Belo Horizonte: UFMG, FALE, 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários Pós-Lit, 2015.

RODRIGUES, Sérgio. “Sabino, um mestre sem imaginação”. Disponível em: <http://todoprosa.com.br/sabino-um-mestre-sem-imaginao/>. Acesso em: 05 Nov. 2017.

RONCARI, Luiz. “A estampa da rotativa na crônica literária”. In: *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, vol. 46, números 1/4, janeiro a dezembro de 1985.

ROSA, Marcelo Carolino da. *A Nudez na Obra de Fernando Sabino: O Dito e o Não-Dito*. Dissertação (Mestrado em Letras): Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2007.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Editora Ática, 1992, 4a. ed. (Série Princípios).

SABINO, Fernando. *Cartas na Mesa*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Fernando Sabino: Obra Reunida*: edição organizada com a colaboração do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. 3v. (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira).

_____. *O Encontro Marcado*. Rio de Janeiro: Record, 2011, 92a. ed.

_____. *O Tabuleiro de Damas*. Rio de Janeiro: Record, 2003, 6a. ed.

_____. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1617/fernando-sabino>. Acesso em: 05 de Nov. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

_____. Participação no programa *Roda Viva*, 25/12/1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-0YwkdS2igE>. Acesso em: 05 de Nov. 2017.

SANTIAGO, Silviano. “O perseguidor”. In: *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 13/10/2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm>. Acesso em: 05 de Nov. 2017.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Realismo afetivo: evocar realismo além da representação”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 39, jan/jun 2012, p. 129-148.

SILVA, Vivian Bezerra da. *A vida como produto de invenção: o caráter autobiográfico da escrita de Fernando Sabino*. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2015.

SILVEIRA, Alcantara. “Três cronistas e um poeta”. In: *O Estado de S. Paulo*, 18 mar. 1961. São Paulo.

SONTAG, Susan. “Contra a interpretação”. In: *Contra a interpretação*. Trad. de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TODOROV, Tzvetan. “A origem dos gêneros”. In: *Os Gêneros do Discurso*. Trad. de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WERNECK, Humberto. *O Desatino da Rapaziada – Jornalistas e Escritores em Minas Gerais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, 2a. ed.

WOOD, James. *A mecânica da ficção*. Tradução de Rogério Casanova. Lisboa: Quetzal Editores, 2010.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.