UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

GABRIEL BUENO DA COSTA

Uma pedra no deserto: leitura de *Albedrío*, de Daniel Sada

Versão corrigida

São Paulo

2018

GABRIEL BUENO DA COSTA

Versão corrigida

Uma pedra no deserto: leitura de *Albedrío*, de Daniel Sada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr.^a Laura Janina Hosiasson

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C538p Costa, Gabriel Bueno da Costa
Uma pedra no deserto: leitura de Albedrío, de Daniel Sada / Gabriel Bueno da Costa Costa ; orientadora Laura Janina Hosiasson Hosiasson. - São Paulo, 2018.
122 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

1. Literatura hispano-americana. 2. crítica literária. 3. romance. I. Hosiasson, Laura Janina Hosiasson, orient. II. Título.

COSTA, Gabriel Bueno da. **Uma pedra no deserto: leitura de *Albedrío*, de Daniel Sada**, 2018. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Letras.

Aprovado em: 14/08/2018

Banca examinadora

Profa. Dra. Laura Janina Hosiasson (presidente) Instituição: USP

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Profa. Dra. Idalia Morejón Arnaiz Instituição: USP

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade Instituição: USP

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr. Wilson Alves-Bezerra Instituição: UFSCar

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Agradecimentos

Não é pequena a rede de aprendizagem, colaborações e afetos que possibilitou esta dissertação. Começo com um agradecimento especial à professora Laura, pela orientação dedicada e decisiva nesta travessia.

Por ordem cronológica de envolvimento direto com o trabalho, poderia seguir com um *saludo* ao “núcleo mexicano” de amigos: Karla Bañuelos Sáenz, que recomendou um livro de Daniel Sada em uma livraria de Guadalajara, Paloma Rodríguez, fantástica ao me enviar livros e ainda me acolher em sua casa durante alguns dias para a pesquisa na Cidade do México, e Abraham Vásquez, meu consultor para assuntos *norteños*. Minha gratidão ainda para Natalia Lara Trejo e Umberto Ribeiro (este um mexicano honorário), que me conseguiram algumas obras de difícil acesso.

Atualmente, é impressionante a quantidade de material acessível pela internet (seria o caso de agradecer aos criadores da rede?). Ainda assim, muito do que se produz na academia ou em publicações jornalísticas sobre Sada não está disponível na rede, por isso agradeço imensamente aos pesquisadores que me enviaram material valioso, deles ou de terceiros: Gabriel Trujillo Muñoz, Héctor Rodríguez de La O, Christian Galdón Gasco, Paulo Moreira, José Antonio Salinas, Magdalena Altamirano, Paul Fallon e Sarah Pollack.

Um nome que merece destaque é o da professora Adriana Jiménez, viúva de Sada. Agradeço pela disponibilidade dela em me receber para conversar sobre o autor e sua obra, pelo material entregue e por facilitar contatos com outros investigadores.

As disciplinas realizadas durante o mestrado também foram fundamentais para a minha formação e para o encaminhamento do projeto. Aos professores Ana Cecília Olmos, Rogério de Almeida, Maria Augusta da Costa Vieira, John Lionel O’Kuinghttons Rodríguez, Ana Aparecida Teixeira de Souza, Sandra Maria Nitrini, Regina Maria Salgado Campos e Gloria Carneiro do Amaral, minha gratidão.

Também agradeço aos docentes Idalia Morejón Arnaiz e Fábio de Souza Andrade, pelas orientações preciosas durante a banca de qualificação, verdadeiramente cruciais para o andamento da pesquisa e para o formato final desta dissertação. Os dois e também o professor Wilson Alves-Bezerra fizeram leituras atentas e ainda novas contribuições na banca de defesa da dissertação, para este trabalho e também para projetos futuros, e reforço o agradecimento ao trio pelo diálogo estimulante, esperando que ele frutifique.

Outras colaborações interessantes também surgiram durante as Jornadas da Pós-Graduação do Departamento. Agradeço aos professores Adriana Kanzaspolksy e Pablo Gasparini, pelas leituras e comentários durante esses eventos, e também aos colegas envolvidos nas mesas ou que participaram com questões.

A trajetória até o fim deste mestrado não seria ainda nem remotamente a mesma sem os colegas da pós-graduação, com os quais aprendi bastante, nas disciplinas e fora

delas. Agradeço especialmente aos envolvidos no Grupo de Estudos *Literaturas críticas e literatura hispano-americana*, coordenado pela professora Laura, pelas frutíferas discussões sobre uma série de textos e por seus comentários específicos sobre Sada, que me auxiliaram nesta leitura. Correndo o risco de esquecer algum nome importante, obrigado Fernanda Almeida Silva, Luana Biondo, Renata Raulino, Jáder Muniz, Paula Machado, Liliana Marles, Alcides Ferreira, Júlia Passos, Robson Hasmann, Mikhael Simões, Livia Deorsola, Michell Ferreira, Lilian Acuña, Júlia Passos, Olga Reyes. E também à multitarefas Stephani Torres e a Rodrigo Madrid, leitor perspicaz.

Devo agradecer ainda aos meus colegas de trabalho, em especial minhas chefes no período, Danielle Chaves e Francine De Lorenzo, por permitirem que eu reorganizasse meus horários para cursar as disciplinas.

Uma menção especial vai para minha família, pelo apoio durante esses anos, em especial aos meus pais, Heloisa Helena Bueno e Roberto Seabra da Costa, e à minha irmã, Mariana, pelo valor que sempre deram à educação (minha mãe carrega culpa extra, por ser bibliotecária). Meus sogros, Luís Camargo e Giulia Pierro, me deram não só a primogênita, mas também incentivo importante nos últimos anos.

Iara Pierro de Camargo: você foi mais que crucial nessa trajetória, pelas leituras, pelo incentivo e por todo o resto.

Como é de praxe, enfatizo que os erros e omissões eventuais são de minha responsabilidade. Ou, para encerrar com Gilberto Gil: os pecados são todos meus.

*Para mi leer un libro es como oír música;
cualquiera tiene una historia que contar,
pero si no hay sensibilidad en el lenguaje,
prefiero escucharla en una cantina.*

Daniel Sada

RESUMO

COSTA, Gabriel Bueno da. **Uma pedra no deserto: leitura de *Albedrío*, de Daniel Sada**. 2018. 122 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A dissertação propõe uma leitura crítica do romance *Albedrío*, do mexicano Daniel Sada (1953-2011). O trabalho se inicia com uma apresentação sobre a literatura do Norte do México, para discutir as especificidades do autor, seu afastamento do realismo tradicional e o “tom de fábula” que se perfila em suas obras. Uma categoria forte na leitura é a do estilo, a partir de autores como Antoine Compagnon, Susan Sontag e Roger Fowler, a fim de amparar uma análise sobre a construção formal, mas sem se limitar a ela. São avaliados também antecedentes da obra, seja na cultura popular, como os poemas *romances* e os *corridos*, seja no diálogo com outros escritores latino-americanos, como Juan Rulfo e Guimarães Rosa. Além de aspectos formais, como a pontuação, a escolha lexical, os pontos de vista e aspectos da instância narrativa, é importante a revisão da questão espacial, o que leva a indagações sobre o nomadismo e a importância de certos motivos específicos recorrentes ao longo da narrativa.

Palavras-chave: Literatura Hispano-Americana. Crítica literária. Daniel Sada. Romance mexicano. *Albedrío*.

ABSTRACT

COSTA, Gabriel Bueno da. **A stone in the desert: Daniel Sada's *Albedrío***. 2018. 122 p. Thesis (Master of Letters) – School of Philosophy, Literature and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2018.

This thesis proposes a critical reading of Daniel Sada's novel *Albedrío*. It initiates with a presentation of North Mexican literature, in order to discuss some of the author's particularities, his distance from traditional Realism and the "fable tone" that pulses throughout his work. A strong category is the notion of Style, discussed in the perspective of authors such as Antoine Compagnon, Susan Sontag and Roger Fowler, to support a formal study of its construction, although not limited to it. The background of the novel is also our subject here, both upon popular culture (as in the *romance* poems and the *corridos*), and dialogues with other Latin American writers, such as Juan Rulfo and Guimarães Rosa. Besides formal aspects like punctuation, lexical choices, points of view and the narrator's characteristics, the spatial component is also examined, leading us to subjects like nomadism and specific structural motives that can be found along the novel.

Keywords: Hispano-American Literature. Literary Studies. Daniel Sada. Mexican Novel. *Albedrío*.

RESUMEN

COSTA, Gabriel Bueno da. **Una piedra en el desierto: lectura de *Albedrío*, de Daniel Sada**. 2018. 122 h. Tesis (Maestría en Letras) – Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2018.

La disertación propone una lectura crítica de la novela *Albedrío*, del mexicano Daniel Sada (1953-2011). Comienza con una presentación sobre la literatura del Norte de México, para discutir las especificidades del autor, marcado por su alejamiento del realismo tradicional y su “tono de fábula”. A partir de los postulados de investigadores como Antoine Compagnon, Susan Sontag y Roger Fowler, se establece el estilo como una categoría sólida, con el objetivo de analizar los elementos de la construcción formal. Se evalúan además los antecedentes de la obra en romances y corridos enraizados en la cultura popular, así como en los diálogos con escritores latinoamericanos como Juan Rulfo y Guimarães Rosa. Además de aspectos como la puntuación, el léxico, el manejo de los puntos de vista y aspectos del narrador, se estudia también la cuestión espacial, llevando a indagaciones respecto al nomadismo y a la importancia de ciertos motivos estructurantes de la novela.

Palabras clave: Literatura Hispanoamericana. Crítica literaria. Daniel Sada. Novela mexicana. *Albedrío*.

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo 1. A literatura do Norte mexicano e o “caso Sada”	19
1.1 A produção literária do Norte do México	19
1.2 A posição de Sada: dentro e fora do centro	24
1.3 Certo tom de fábula	26
1.4 “No soy un escritor realista”	29
1.5 Um autor de narcorromance?	30
1.6 <i>Albedrío</i> : um instante decisivo	31
 Capítulo 2. O estilo e <i>Albedrío</i>	37
2.1 Metamorfoses do estilo	37
2.2 <i>Albedrío</i> : uma prosa medida	40
2.3 <i>Romances e corridos</i>	43
2.4 Os pontos de vista e o narrador	45
2.5 A fruição da palavra	53
2.6 Vereda: presença de Guimarães Rosa	58
2.7 Pontuação: o uso dos dois-pontos: ritmo	64
2.8 Modos de narrar	69
2.9 Sobre os octossílabos no romance	72
2.10 A presença do humor	75

Capítulo 3. O espaço no romance	79
3.1 A teoria literária e o espaço	79
3.2 A crítica e o espaço em Sada	83
3.3 Aconchego <i>versus</i> intempérie	86
3.4 O espaço a partir dos personagens	91
3.5 Zonas interiores	93
3.6 Os espaços da fabulação	97
3.7 O lugar dos artistas	101
3.8 Um nomadismo limitado	103
3.9 A pedra e o deserto	104
 Considerações finais	 109
 Bibliografia consultada	 111

Introdução

Em seu clássico ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, publicado em 1970, Antonio Candido afirmou que existia nas letras latino-americanas daquele momento “uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico”. Essa produção, segundo Candido, tinha superado os traços outrora pitorescos do regionalismo e adquirido universalidade, ao lançar mão de técnicas como o monólogo interior, a visão simultânea e a elipse. Entre os exemplos de autores protagonistas da nova etapa, o crítico citava Juan Rulfo e João Guimarães Rosa, que produziam “uma espécie nova de literatura, que ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material daquilo que foi um dia o nativismo” (2006, p. 169-196).

Esta dissertação se volta para a obra de Daniel Sada (1953-2011) e sustenta que ele deve ser visto como autor de um capítulo singular na renovação das letras latino-americanas apontada por Candido em seu ensaio. Sada conseguiu operar uma síntese única de distintos elementos formais, ao beber tanto na tradição literária quanto na cultura popular, em uma produção que tem como espaço predominante o Norte do México. Penso que seu terceiro romance, *Albedrío*, de 1989, pode ser considerado um capítulo crucial dessa trajetória. Por seu uso quase onipresente do octossílabo e de outros recursos formais, como os dois-pontos, sua temática da vida interiorana e a representação e discussão sobre os artistas populares e seu nomadismo, *Albedrío* permite demonstrar plenamente a singularidade de uma escrita que, embora apresente variações, no restante da obra se manteve em grande medida fiel a uma poética que tento esmiuçar aqui, a partir da análise deste romance.

Para isso, o conceito de estilo foi tomado dos estudos literários para nortear o trabalho¹. Embora a dissertação não se limite à questão formal, busca inicialmente discuti-la em detalhe e, assim, possibilitar num segundo momento uma reflexão sobre o que é representado no romance. A definição de estilo adotada aqui é a do linguista britânico Roger Fowler: “Style is a manner of expression, describable in linguistic terms, justifiable and valuable in respect of non-linguistic factors”² (1995, p. 236). A formulação de Fowler abre caminho para se pensar a forma específica na qual a linguagem se materializa, sem deixar de estabelecer diálogos com outros aspectos

¹ O conceito de estilo é discutido mais detidamente na primeira seção do capítulo 2 desta dissertação.

² “Estilo é uma forma de expressão, descritível em termos linguísticos, justificável e valiosa em conexão com fatores não linguísticos”, em tradução minha.

imbricados. Obviamente, não existem obras de arte sem estilo, como defende Susan Sontag, e inclusive a escritura mais “neutra” ou “realista” é sempre uma opção entre tantas possíveis. Sontag resume bem a questão: “O estilo de um artista não é, de um ponto de vista técnico, senão o idioma peculiar no qual ele dispõe as *formas* de sua arte” (1987, p. 46, grifo da autora).

Esta pesquisa se debruça, portanto, sobre a construção formal, sem deixar de levar em conta as evidentes ligações entre texto e contexto. A intenção é mapear e analisar como a escrita se apresenta nesse romance específico, como ela se relaciona com o que pretende narrar e, ainda, estabelece intertextualidades com outros autores e demais livros do próprio Sada.

Em seus 58 anos de vida ele produziu uma obra extensa e múltipla, composta por 11 romances, três reuniões de poesia, várias seletas de contos, além de uma série de ensaios e outros textos dispersos, como prólogos ou críticas na imprensa³. Jornalista de província no início de sua trajetória profissional, iria se firmar como nome respeitado das letras mexicanas após receber reconhecimentos importantes, como o prêmio Xavier Villaurrutia pela coletânea de contos *Registro de causantes*, em 1992, o Herralde, pelo romance *Casi nunca*, em 2008, e o Prêmio Nacional de Ciências e Artes pelo conjunto da obra, no ano de sua morte, em 2011. Muitas vezes apresentado como um dos principais representantes da literatura do Norte do México nas décadas finais do século XX e no início do atual, ele se destacou especialmente pelo trabalho de carpintaria na escrita. Compôs livros que se notabilizaram pela elaboração textual, tanto pelo trabalho com o léxico quanto pela exploração de uma prosa em grande medida metrificada – embora não rimada – que resulta em um ritmo singular.

Fascinado desde menino pela literatura do *Siglo de Oro* espanhol, Sada seria também influenciado posteriormente por nomes como Rulfo (seu professor em um curso de formação de escritores) e Guimarães Rosa. Sobre o brasileiro, afirmou em uma entrevista: “Lo he leído y releído, lo conozco de principio a fin”. Na mesma ocasião, comentou que o fervor pela leitura do mineiro lhe havia sido incutido justamente por Rulfo, que via na obra do colega “la tradición y al mismo tiempo la vanguardia, dos fuerzas perfectamente embonadas”. Questionado sobre o que lhe atraía em Rosa, Sada mencionou seu apreço por *Tutameia*, dizendo ver nele um experimentalismo que “no

³ Parte deste material disperso está reunido em SADA, Daniel. *El temple deslumbrante* (2013c).

cae en lo vacuo” (Apud MATA, 2014, p. 146-147). O experimentalismo como um fim em si, portanto, não o contentaria e ele insistiu na necessidade de que, mesmo tratando a construção formal com muito zelo, isso não significasse deixar o conteúdo em segundo plano.

Sua perícia no trabalho com a palavra já foi assinalada por colegas e pela crítica. Na *Antología de la narrativa mexicana*, Christopher Domínguez Michael afirma que ele “posee uno de los talentos más estrictamente literarios de nuestra narrativa”, acrescentando que “se muestra como un cuidadoso orfebre del lenguaje y un fabulador sorpresivo” (1996, p. 1137). Em outras leituras críticas, como as de Geney Beltrán Félix, Juan Villoro ou Cosme Álvarez, também salta aos olhos a reivindicação da qualidade “estritamente literária” dessa produção, que impõe sua singularidade ao estabelecer diálogos com vários antecedentes na literatura e na cultura popular.

Villoro (2012), por exemplo, disse no ano seguinte à sua morte que, enquanto a maioria se conformaria com uma “prosa utilitaria”, ele “desplegaba un lenguaje feraz, la selva de significados donde crecían sus desbordadas invenciones. Fue *il miglior fabbro*, el más fino artífice de mi generación”. Domínguez Michael complementava em linha similar: “Sada ha resultado ser el hombre-novela de su generación. Pocos como él tan enamorados, con doloroso empecinamiento, de la forma, orfebre para quien – rareza entre los novelistas – cada palabra pesa en oro” (2012, p. 574). Não é, portanto, necessário insistir nesse ponto, mas a ambição é detalhar e discutir, a partir da análise de um romance específico, como essa singularidade textual é produzida e quais seus efeitos para o que se narra.

Em *Albedrío* (SADA, 2013a)⁴ e no restante da produção sadeana, a questão do ritmo é crucial. Ao comentá-la, no prefácio de uma antologia de seus contos, Philippe Ollé-Laprune se detém no que chama de “sonido” que brota dessa escrita e que pode ser vinculado em grande medida ao ritmo e a um determinado estilo:

El sonido define al escritor. El sonido de una lengua que le sirve para instaurar un universo particular; es lo que Céline llamaba la “pequeña música”: una manera de someter el lenguaje, apropiárselo, transformarlo y restituirlo con una entonación particular que deja su propia huella. Esto puede llamarse el estilo, o simplemente la forma, y es indisoluble de la escritura. (2012, p. 9).

⁴ Todas as referências ao romance partem dessa edição, idêntica à última publicada em vida pelo autor. As próximas citações de *Albedrío*, portanto, trarão apenas o número da página da edição de 2013.

O próprio Sada o deixaria também expresso: “Para mí es importante adquirir un ritmo en la prosa. No admito la torpeza auditiva por más brillantes que sean las ideas” (2013c, p. 18). Para ele, portanto, grandes reflexões não bastam se houver desleixo com o aspecto formal, com o modo como elas ganham corpo. A forma de um texto literário (e seu ritmo) vem a ser o arcabouço, a matéria-prima que, a partir dos distintos horizontes de leitura⁵, produz sentido(s).

Várias estratégias seriam possíveis para discutir as especificidades dessa escrita. Nesta pesquisa, a ideia é me concentrar mais detidamente naquele que considero um momento decisivo da formação dessa linguagem artística. Uma citação de Ollé-Laprune ajuda a explicar o processo de criação dessa singularidade:

Encontró una voz propia desde sus primeros libros y la fue profundizando, cavando sin cesar dentro de la misma veta, a través de la escritura. El sentido de la lengua caracteriza toda su producción, tanto la novelística, como la poesía o el cuento [...] (p. 9)

Sada se notabilizou pelo uso de formas métricas em boa parte de sua produção em prosa e por ter bebido na oralidade e nas falas autóctones do Norte mexicano. Mas lançou mão desses elementos com liberdade, como matéria-prima para a construção artística. Outro elemento apontado acima pelo crítico que interessa salientar é o fato de que o autor encontrou uma voz característica já a partir de seus primeiros livros e passou a aprofundá-la, refinando-a e reelaborando-a. Este trabalho se propõe, justamente, indagar a fundo a criação dessa voz própria e sustenta que *Albedrío* é um momento fundamental nessa busca. O foco da leitura está na construção formal, sem deixar de lado outros aspectos que dialogam com o estilo, como a articulação dos personagens, as categorias do narrador, os pontos de vista, as dimensões do tempo e do espaço, etc. Num segundo passo, a intenção é se beneficiar da análise dos aspectos formais para amparar uma leitura do conteúdo, bastante calcada na questão do espaço literário, mas sem se limitar a ela nem perder de vista a discussão anterior sobre o estilo.

Para tentar dar conta disso, o desenho da dissertação é o seguinte: o primeiro capítulo se inicia com uma discussão mais geral sobre a literatura do Norte do México nas últimas décadas do século XX e no início do atual. Embora breve, esse ponto me parece importante para contextualizar o escritor e preparar a seção seguinte, na qual é

⁵ Ver Hans Robert Jauss (2002) em seu ensaio “O texto poético na mudança do horizonte de leitura”, publicado inicialmente em 1980.

avaliada a posição de Sada em relação aos demais colegas relacionados à região. Já adentrando mais na matéria textual, analisa-se em seguida a afirmação do autor de que existiria “certo tom de fábula” em suas narrativas, o que também está relacionado ao próximo segmento, que trata da distância com o realismo tradicional. O capítulo inclui ainda uma discussão sobre a chamada *narconovela* e a possibilidade de incluir um de seus livros nesse gênero. Após essas reflexões sobre aspectos mais abrangentes da produção de Sada, passa-se mais especificamente a uma apresentação de *Albedrío*, instante decisivo, a meu ver, na formação desse estilo singular.

O segundo capítulo começa justamente com uma revisão de teorias sobre o estilo literário, a fim de embasar essa reflexão. Em seguida, são apontados dois antecedentes para o romance em foco: a forma poética dos gêneros do *romance* e do *corrido*, um tipo de canção popular tradicional ainda hoje muito presente no Norte mexicano. Mais voltada à construção formal, a próxima seção trata da diversidade de pontos de vista na obra assim como da posição do narrador e o que esses elementos implicam para o dinamismo do que é narrado. O capítulo abarca também reflexões em separado sobre as escolhas lexicais; relações possíveis entre a produção sadeana e a de Guimarães Rosa; a pontuação singular do romance e seu significado para o ritmo; o modo de conduzir a narrativa, que sugere muitas vezes um clímax em geral frustrado; uma discussão específica sobre os octossílabos no romance; e um comentário sobre a presença do humor.

O terceiro e último capítulo, sem perder de vista a construção estilística, volta-se mais detidamente à questão do espaço. Inicia-se aqui também com uma revisão de algumas teorias sobre o espaço literário, para em seguida concentrar o foco em como esse elemento comparece em *Albedrío*. Inicialmente calcado na dicotomia dentro/fora que aparta a população local e os artistas populares, o romance vai se fixar gradualmente em espaços interiores dos personagens. Há ainda uma reflexão sobre os espaços de fabulação e o lugar ocupado pelos artistas, o que abre caminho para uma ponderação sobre o nomadismo que os caracteriza. Por fim, analisa-se a presença constante do motivo da pedra ao longo da obra, em meio ao espaço desértico.

Ao longo dessa jornada, além da fortuna crítica, procura-se em alguns momentos específicos o diálogo com obras literárias e antecedentes fundamentais para a compreensão do procedimento geral da escrita de Sada, como são Guimarães Rosa, os

mexicanos Rulfo e Juan José Arreola, o italiano Carlo Emilio Gadda e – embora em outro escopo temporal – Miguel de Cervantes.

A dissertação não focaliza a intertextualidade em seção separada, diante da avaliação de que seria mais produtivo pensá-la caso a caso a partir de tópicos específicos, como o diálogo com Rosa na questão do léxico, com Gadda na pontuação, com Cervantes na condução da trama, etc. Não se trata de uma dissertação de literatura comparada, mas o mapeamento desses diálogos é uma estratégia fértil para iluminar a obra em foco. Claro, alguns antecedentes foram privilegiados em detrimento de outros, o que não impede que autores deixados aqui em segundo plano possam render pesquisa comparativa específica no futuro. Tampouco nos centramos na possibilidade de vincular Sada ao chamado neobarroco, algo já realizado em dissertações acadêmicas anteriores (SALINAS, 2007 e RODRÍGUEZ DE LA O, 2017)⁶.

Foram levados em conta também paratextos (GENETTE, 2009), como são os prefácios, entrevistas e outros materiais. Destaque-se de saída a capacidade de Sada ao refletir sobre a própria produção, em declarações que serão retomadas em vários momentos. Muitas vezes um autor pode fracassar como crítico de sua obra, mas acredito que em vários momentos ele mostrou argúcia para delinear os objetivos e resultados ao longo de sua trajetória, tornando esses comentários valiosos, embora isso não implique uma aceitação acrítica desse conteúdo.

Cabe ainda neste momento justificar o título escolhido para a dissertação. As pedras são uma constante no livro e os personagens itinerantes, em sua travessia pelo deserto, guardam-nas como amuletos e recorrem a elas em momentos de incerteza ou impasse, mas também são alvos delas quando fracassam em suas apresentações. Uma leitura desse *leitmotiv* é realizada ao final do terceiro capítulo e sustenta que ele pode ser visto não como algo casual ou simplesmente recorrente, mas como um elemento que condensa algumas das questões importantes do romance e da trajetória de seus personagens.

⁶ A escolha feita neste trabalho não significa, porém, minimizar as aproximações possíveis entre Sada e, por exemplo, Lezama Lima. Como os autores vinculados ao neobarroco, o mexicano também construiu seu próprio banquete com as palavras, dialogando de perto com a poesia, pesquisando a linguagem e moldando-a ao seu gosto em suas criações.

Capítulo 1. A literatura do Norte mexicano e o “caso Sada”

1.1 A produção literária do Norte do México

Sada é natural de uma região cujas especificidades se refletem de alguma maneira em sua prosa. Sem cair no simplismo de que o espaço geográfico seja destino em literatura, parece-me importante contextualizar essa produção, a fim de permitir uma análise de suas continuidades e rupturas, na comparação com outros escritores contemporâneos de origem similar. Claro, a leitura não deve de maneira alguma se limitar a isso e serão apontados também vários outros aspectos, mas julgo esse elemento relevante para situar a obra e amparar o que se discutirá posteriormente.

Como ocorre na maioria dos países, no Brasil inclusive, independentemente da qualidade, a escrita literária a partir de um centro político-econômico tem maior peso para o mercado editorial e é geralmente tratada com maior atenção pela crítica, em comparação com o que é gerado “às margens”. Em alguns casos, o escritor regional sequer é publicado ou circula apenas localmente. No caso do México a situação não é distinta, embora existam alguns polos de difusão editorial secundários no vasto território nacional.

Na vida cultural do país, ser um filho da Cidade do México ou ao menos estabelecer-se ali era, no século XX, um passo importante para avançar no mercado livreiro. Considerando o cânone literário no período (nomes como Octavio Paz, Carlos Fuentes, Juan Rulfo), o padrão foi publicar por editoras da capital (Fondo de Cultura Económica à frente) ou, a partir de determinado momento, por grandes grupos multinacionais sediados na Espanha. O chamado DF era e ainda é o palco principal dos escritores, dos grupos literários, de suas disputas e reconfigurações. E a crítica se concentra igualmente ali, em revistas como *Plural*, *Vuelta* e, mais recentemente, *Letras Libres*, como também nos cadernos de cultura dos principais jornais e na produção acadêmica.

A partir da segunda metade do século XX, porém, houve uma “abertura” do cânone, como parte do movimento mais geral do Ocidente (COUTINHO, 2003). Produções de outras regiões foram ganhando mais espaço e cresceu a atenção sobre a

chamada cultura “popular”. Essa mudança na forma de pensar as produções culturais teve impacto significativo na América Latina, por dar ouvidos a vozes antes silenciadas (IDEM, p. 66).

Nesse contexto, ganharam espaço produções para além da Cidade do México e também esforços críticos voltados para o material gerado em outros âmbitos, como é o caso do Norte e suas especificidades. Em ensaio sobre a produção contística dos escritores dessa região, o crítico Humberto Félix Berumen ressaltou a diversidade de propostas, “tanto temáticas como estilísticas y formales” (1994, p. 207).

Outro nome importante para essa discussão é o de Miguel Rodríguez Lozano, que publicou vários ensaios nos quais destacou que Sada e alguns outros nomes da região se singularizaram pela fatura literária: “Todos, con una fuerza verbal que los radicaliza y los distancia del resto de la producción narrativa en nuestro país, llegan a oxigenar una narrativa mexicana centralizada y envuelta en sus propios mitos” (1999, p. 314). Rodríguez Lozano advertia acertadamente, porém, ao se recusar a pensar a literatura de forma regionalizada, a fim de evitar o que considerava um “chauvinismo literario” também contraproducente. Propôs, em vez disso, recorrer ao que chamou de micro-história literária, uma maneira de buscar obras que respondem a expectativas universais para “engrandecer de otra manera la literatura mexicana de este fin de siglo” (1999, p. 315).

A intenção não é elaborar uma reflexão sobre a literatura do Norte mexicano em geral nem sobre a validade do conceito empregado nesse contexto específico. Trata-se de resgatar algumas das ideias expostas por vários especialistas para destacar o esforço no sentido de incentivar um tipo de crítica não atrelada simplesmente à questão geográfica, mas à qualidade literária e ao que esses narradores podem propor de novo, pela originalidade de seus textos.

Em momento posterior, em *Escenarios del norte de México* (2003), Rodríguez Lozano analisou quatro obras que se destacavam dentro desse universo: a do próprio Sada, de Gerardo Cornejo, Jesús Gardea e Ricardo Elizondo Elizondo. Ele pretendia “abarcas regiones periféricas, que de suyo abren caminos para contrarrestar las fuerzas centrípetas, que reafirman un centralismo agobiante e impráctico, el cual pierde de vista el dinamismo de otras prácticas literarias”. Para ele, pensar a literatura do Norte “es viable para resaltar otra experiencia de lo cultural y por ende de lo literario”, sem abrir

mão da heterogeneidade cultural das diferentes regiões e das cidades fronteiriças (2003, p. 15-20).

Esse conjunto de escritores, díspares e um tanto marginalizados comercialmente, iria se transformar mais à frente em uma das correntes dominantes das letras mexicanas, a ponto de Víctor Barrera Enderle chegar a advertir para os riscos da etiqueta “literatura del norte” e suas distorções. Na sua avaliação, a demanda editorial teria chegado a fomentar uma verdadeira hegemonia, transformando o que era antes periférico em protagonista no mercado editorial nacional:

Súbitamente resultó rentable y atractivo configurar un grupo de autores, delimitar ciertos temas y lanzarlos al gran público bajo una orquestada campaña publicitaria que se sustentaba en la combinación y exhibición de todos los elementos que he descrito recientemente: novedad, exploración formal, vanguardia, polémica literaria y renovación (en realidad variación) de la literatura latinoamericana, la cual, en la lectura del ámbito editorial occidental, se estaba petrificando al seguir explotando, hasta el infinito, los réditos (y los residuos) del realismo mágico, tan en boga en los días del Boom. (2012, p. 74).

O maior interesse pela literatura do Norte, portanto, é também uma questão de mercado, diante do desgaste dos seguidores e diluidores do realismo mágico, após o *Boom* editorial latino-americano dos anos 1960 e 1970. O crítico chega a destacar a exploração formal nessa nova produção, embora veja nela uma “variação” mais que uma renovação, no âmbito da literatura regional. Ao mesmo tempo, faz uma ressalva importante para nosso caso:

Sin duda hubo excepciones, escritores que lograron salvar obstáculos extraliterarios y pudieron aprovechar los beneficios de la nueva estructuración del mundo editorial de habla hispana (pienso en Daniel Sada, por ejemplo). (IDEM, p. 75).

Basta acompanhar o caminho de Sada pelo mundo editorial para perceber esse movimento da periferia para o centro. Inicialmente publicou em casas mexicanas mais modestas, algumas já desaparecidas, mas posteriormente conseguiu veicular suas obras em editoras de maior prestígio e circulação, como Fondo de Cultura Económica (FCE), Tusquets e Anagrama. Os prêmios e, sobretudo, a qualidade da obra ajudaram a que ela ganhasse visibilidade, mas não se pode deixar de pensar que também o fato de que ele passou a viver na capital possa ter contribuído. Também é evidente que movimentos de interesse do mercado colaboraram de alguma maneira.

Em balanço sobre a literatura do Norte mexicano a partir da década de 1980, María-Socorro Tabuenca Córdoba (1998) listou motivos para o aumento dessa produção: o apoio estatal, com programas de apoio à criação; a consolidação de uma classe média em várias cidades, com maiores ambições educacionais e culturais; a formação de grupos de escritores locais; a criação de oficinas literárias; o aumento da produção local de livros; e o maior acesso à oferta cultural de outras partes do país e do exterior. Para a pesquisadora, porém, a literatura *norteña* era naquele momento considerada mais um “movimiento sociopolítico”, uma resposta à tensão centro-periferia nacional, “y no tanto como una pieza literaria más en el vasto paisaje de la literatura mexicana”. A pesquisadora questionava, portanto, como fatores alheios ao campo podiam ofuscar a leitura das obras por seus valores estritamente literários. Obviamente, os dois polos estarão sempre presentes, mas que o primeiro prevaleça e sufoque o outro seria de fato problemático.

Em relação aos anos 1990, Rodríguez Lozano (2009) enumera alguns fatos que ajudaram a atrair interesse para a produção literária local: os impactos decorrentes do Tratado de Livre-Comércio da América do Norte (Nafta, na sigla em inglês), que entrou em vigor em 1994; os assassinatos de mulheres em Ciudad Juárez desde os anos 1990; o avanço dos cartéis do narcotráfico; e a ascensão do oposicionista Partido da Ação Nacional (PAN) nas eleições de vários Estados, em um contexto político de quebra da hegemonia do Partido Revolucionário Institucional (PRI).

Para Ignacio Sánchez-Prado, a maior proeminência da literatura do Norte também aparece como meio de dar conta das mudanças sociais enfrentadas pelo país nas décadas finais do século XX. Essa trajetória supõe “también una forma de reconfiguración de identidades y una estrategia que da cuenta de nuevos elementos culturales que, como la violencia, comienzan a redefinir la experiencia intelectual”, argumentou. Segundo ele, a literatura mexicana do fim do século XX articulava os elementos surgidos dos “primeros resquebrajamientos del discurso nacional” e implicava uma dispersão de estéticas e políticas, “signo de un medio cultural cuya normatividad centralizada se va debilitando poco a poco”. (2006, p. 361-364).

Em reflexão mais recente, Domínguez Michael vê ainda a maior proeminência da literatura do Norte como certa “justiça sociológica” e uma resposta a mudanças sociais, entre elas o aprofundamento da violência:

Es curioso lo que ha ocurrido en el último cuarto de siglo: los entonces llamados “narradores del desierto”, predeciblemente vistos como bárbaros, se volvieron los clásicos y la suya, la regla más carismática, la que a más vocaciones recluta. Cierta justicia sociológica se ha impuesto en la imaginación literaria de México y tras Sada, Jesús Gardea, Eduardo Antonio Parra y ese extraño visitante que fue Bolaño, ha sido el Norte desértico, violentísimo y a su manera hipermoderno, el escenario de las narraciones más memorables antes que el sur indígena y sus mitologías o la ciudad de México, asunto inabarcable. (2012, p. 578).

O interesse, portanto, passa também pelas transformações da região nas últimas décadas, pela questão migratória e pelas redes do narcotráfico e da violência com que elas levam adiante seus negócios. Importantes são ainda as mudanças no tecido social, com a urbanização e a instalação das chamadas “maquilas”, indústrias voltadas para a produção de manufaturados para o exterior, sobretudo os EUA, com pagamento de baixíssimos salários. Os funcionários dessas fábricas são muitas vezes mulheres presas à rotina estafante da subsistência e sujeitas à violência e aos feminicídios, retratados exaustivamente por Roberto Bolaño em 2666 (2004b).

Dessa forma, temos tanto uma questão de mercado quanto as mudanças na sociedade como responsáveis pelo aumento do interesse na produção do e sobre o Norte mexicano. Isso não impede que autores de qualidade possam ter se beneficiado desse contexto para alavancar suas carreiras. Nesse contexto, concordo com José María Espinasa, que, em sua *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*, afirma que os chamados “escritores del desierto” não constituíram um movimento, embora coincidissem em alguns momentos pelas temáticas abordadas, pela paisagem representada, por experimentos sintáticos e pelo uso de um léxico característico. Essas coincidências, porém, não ofuscam o fato de que se trata de um grupo heterogêneo. Para Espinasa, *Lampa vida*, publicado por Sada em 1980, pode ser considerado o marco inicial dessa produção (2015, p. 281).

Em sua dimensão temática, os autores da região trataram da questão do narcotráfico, com a chamada narcoliteratura, do deserto e da fronteira. Essas temáticas têm poucas décadas no país, sustentadas, vale insistir, pela demanda econômica. De fato, sabemos que o mercado editorial, menos concentrado, foi se interessando também por promover comercialmente outras áreas e literaturas, o que gerou obras de grande circulação, muitas vezes infestadas de lugares-comuns explorados em excesso,

notadamente pela questão do narcotráfico. Defendo, porém, que Sada ocupa um lugar singular nesse quadro.

1.2 A posição de Sada: dentro e fora do centro

Nascido em Mexicali, capital do Estado de Baja California, passou boa parte da infância e adolescência em Sacramento, Coahuila. Profundo conhecedor do Norte, enfatizou em várias entrevistas o contexto insólito a partir do qual teria chegado à literatura. Vivendo em cidades pequenas, nas décadas de 1950 e 1960, quando garoto teve pouco acesso a livros. Em seus primeiros anos, havia apenas uma biblioteca disponível: a de sua professora do primário, Francisca (Panchita) Cabrera. Essa biblioteca isolada em Sacramento, povoada de obras antigas, incluía *La Divina Comedia*, em tradução de Bartolomé Mitre, os poemas *Cantar de Mío Cid* e *La Araucana*. O acervo anacrônico da mestra teria lhe garantido, segundo afirmou, um conhecimento profundo das construções em formas métricas clássicas mais características do espanhol, como os *octosílabos*, *endecasílabos* e *alejandrinos* (PRIETO, 2006, p. 56-57). Em outro depoimento, contava que *A Divina Comédia* havia sido seu modelo ao começar a escrever e que, quando chegou à Cidade do México, em 1972, não tinha conhecimento algum da produção de escritores dos séculos XIX e XX, tendo passado a ler essa “modernidade” somente a partir daquele momento. “Pero nunca pude despojarme del bagaje clásico” (COELHO, 1998, p. 10), continuaria a dizer.

Em entrevista posterior, ele se aprofundaria sobre esse choque na chegada à capital e o que isso teria significado para sua trajetória:

Mi vacío era mayúsculo: no conocía nada del Siglo XIX ni del XX, me sentí muy mal, muy ignorante por no saber nada de modernidades, de esas rapideces maravillosas de la literatura emergente y mercantil. Ante mi continuo desconcierto tuve que luchar a contracorriente, siempre con el afán de actualizarme, lo que jamás logré porque todavía conservo las raíces clásicas, son tantas que aún no he podido desprenderme de ellas. Mi batalla es querer ser moderno a toda costa, pero no puedo. (Apud BLAS VIVES, 2009)

Sada buscou marcar sua singularidade no panorama das letras mexicanas do período – grosso modo, o último quartel do século XX e os primeiros anos do XXI – em duas frentes. Primeiramente, como oriundo do Norte, nascido numa região de província dentro de um país no qual a produção literária se concentrava na Cidade do México e,

em menor medida, noutras zonas metropolitanas, como Guadalajara e Monterrey. Em segundo lugar, na ênfase com a qual reiterava a marca dessa formação literária atípica, anacrônica, vivenciada ao mesmo tempo como problema e como virtude, e evocada não só neste, mas em vários depoimentos.

Na citação acima, essa formação se apresenta como um obstáculo que supostamente lhe impediria o avanço rumo à modernidade (“Mi batalla es ser moderno a toda costa, pero no puedo”). Mas a insistência reiterada em se lembrar da instrução clássica o levaria a avaliá-la também como um trunfo. O autor utilizou o Norte mexicano como espaço de boa parte de suas narrativas, enquanto o contato precoce com o repertório clássico lhe permitiu atingir um procedimento único, mediante o qual bebeu em poemas antigos para produzir romances evidentemente contemporâneos.

A primeira publicação é a coletânea de poemas *Los lugares*, de 1977. Segundo Gabriel Trujillo Muñoz, Sada pode ser visto como integrante da “generación de la ruptura”, surgida nos anos 1960 e 1970 no Estado da Baja California e que inclui nomes como Juan Martínez, Jorge Ruiz Dueñas, Federico Campbell e Rosina Conde. Na sua avaliação, esses autores se caracterizaram pela linguagem coloquial, pelo uso do verso livre, pela liberdade expressiva e a “rebelión crítica contra las formas establecidas de hacer y de vivir de literatura”. O pesquisador acrescenta que a produção regional nos anos 1970 e na primeira metade dos 1980 foi bastante dominada pela poesia, mas vários de seus protagonistas, entre eles Sada, se voltariam posteriormente também para outros gêneros (2012a, p. 84-88).

Gloria Zaldívar Vallejo (2012) também situa Sada na *generación de ruptura*. Contudo, ele se afastaria desse grupo por seu rechaço à chamada narcoliteratura⁷ e lembra ainda que, embora ele tenha surgido nas letras do país na mesma época que alguns expoentes da chamada *Generación del Crack*, não fazia parte dela. Tendo entre seus integrantes Pedro Ángel Palou, Jorge Volpi e Ignacio Padilla, o “movimento” do *Crack* defendeu, em seu manifesto de 1996, a superação do que viam como estereótipos presentes na literatura latino-americana após o *Boom*, com uma proposta de busca pelo risco formal e um rechaço à superficialidade, além de uma visão mais cosmopolita.

⁷ Um livro póstumo do autor, *El lenguaje del juego* (2013b), porém, está ligado a essa temática, o que é discutido na página 31.

De fato, embora a produção inicial de Sada tenha ocorrido em meio à Geração de Ruptura da Baja California e ele também tenha publicado simultaneamente aos membros do *Crack*, a aproximação com esses conjuntos é problemática, pelas várias singularidades de seu texto. Francisco Goldman (2011) ressaltou em nota memorialística, aliás, o rechaço do autor a pertencer a grupos em geral.

Para além de uma suposta catalogação, a intenção é apenas situar alguns dos contextos vividos por Sada, que podem ter refletido em seus textos literários. Para que a análise destes fique em primeiro plano, é preferível agora passar a discutir um aspecto importante: seu almejado “tom de fábula” e a busca por um distanciamento do realismo tradicional.

1.3 Certo tom de fábula

A construção desse estilo foi em parte fruto de aspectos biográficos, entre os quais o já citado acesso somente a obras antigas, durante a juventude. Desde esse primeiro contato, o escritor afirmou ter chamado sua atenção a maneira de contar histórias de livros em versos, com tramas e subtramas sem uma projeção de tempo linear (Apud PRIETO, p. 57). Na faculdade Carlos Septién García, da Cidade do México, cursou Jornalismo e chegaria a atuar durante cinco anos em um “periódico de provincia”, o “Noroeste” de Culiacán, Sinaloa. “El periodismo, por su diversidad informativa, fue un aprendizaje exuberante”, comentaria em uma entrevista. Mas também o incomodaria o fato de viver em ritmo demasiado acelerado, o que o levou a abandonar o jornalismo por volta dos 30 anos. Posteriormente, atuou como funcionário administrativo, vendedor e professor, mas sempre escrevendo ficção, até os 39 anos, quando o reconhecimento do já mencionado prêmio Xavier Villaurrutia (em 1992, por *Registro de causantes*) lhe permitiria dedicar-se apenas à literatura, como relatou na mesma ocasião (Apud BLAS VIVES, 2009).

Entre 1979 e 1980, novamente na capital nacional, foi bolsista do Centro Mexicano de Escritores, onde teve como professores Juan Rulfo e Salvador Elizondo. Publicou por esses anos dois romances: *Yerma substancia* (1979), que pouco circulou, e *Lampa vida* (1980), com circulação um pouco maior, embora ainda restrita. Em 1985, saíam dois livros de contos: *Un rato* e *Juguete de nadie*. *Albedrío* seria publicado em

1989 e, no ano seguinte, a coletânea de contos *Registro de causantes* (1990), sobre o qual comentaria:

Los anteriores eran libros experimentales, fueron un intento por hallar una voz; ahora, en *Registro de causantes*, finalmente encuentro esa voz personal, logré lo que me propuse: contar historias que poseen cierto tono de fábula. (Apud AMBRIZ, 1993, p. 9).

A menção a esse “certo tom de fábula” não deve passar despercebida. A declaração remete a seus interesses como leitor nos primeiros anos, nessa trajetória *sui generis*, marcada por uma biblioteca da juventude dominada por títulos antigos, em que as fábulas também deveriam marcar presença. Não se trata, contudo, de aproximar seus livros diretamente do gênero, ao menos na sua conformação clássica⁸.

Para avaliar a existência desse suposto tom de fábula, é proveitoso primeiro recorrer a uma leitura de Álvaro Enrigue, feita pouco após o lançamento de *Registro de causantes*. Também escritor, Enrigue destacou na obra a proposta de uma “nueva visión del pueblo chico; una visión que por fin desconfía del realismo social y la fantasía folclórica, tan comunes a la narrativa mexicana del siglo XX” e também um registro pouco ortodoxo da linguagem, que mesclaria “elementos del más fabuloso culteranismo decimonónico con expresiones populares”. Por outro lado, criticou o que via como uma “escasez argumental que termina por sofocar el valor del esfuerzo involucrado en la creación de una obra narrativa con tan grandes pretensiones estilísticas” (1993, p. 47).

É interessante que, além desse distanciamento do realismo social e do folclorismo, é justamente essa “escasez argumental” censurada pelo crítico que pode ser vista como decisiva para a construção do tom de fábula almejado, já que ela permite a fixação num microcosmo. Os contos em geral se concentram em poucos personagens e seus dramas com o entorno ou, em alguns casos, em situações-limite, como a experiência de sofrimento em uma prisão improvisada (em “La cárcel posma”) ou na apreensão de um equilibrista diante da plateia indócil de uma cidade pequena (em “Filo de equilibrio”). Há ainda um olhar muito atento à interioridade dos personagens e a construção de um discurso indireto livre decisivo para dar conta desse aspecto. Não

⁸ Em um dicionário de termos literários, encontramos a seguinte definição: fable (L *fabula* ‘discourse, story’) A short narrative in prose or verse which points a moral. Non-human creatures or inanimate things are normally the characters. The presentation of human beings as animals is the characteristic of the literary fable and is unlike the fable that still flourishes among primitive peoples. (CUDDON, 1991: 322). Não cabe, portanto, a aproximação direta com o gênero.

temos animais personificados como personagens, mas pode haver uma espécie de “moral da história”, como no gênero tradicional, embora com uma leitura mais aberta.

“Bahorrina”, por exemplo, traz a história do casal Benavides, isolado do restante do povoado por ter ocupado uma casa vazia considerada mal-assombrada. A dupla tenta atrair os moradores próximos para assistir a seu espetáculo de manipulação de bonecos, mas em grande medida fracassa. Esse universo da representação, em geral marcado pela recepção pouco entusiasmada da plateia, é retomado mais detidamente em *Albedrío*. “El teatro que hacen aquí es de monos que se mueven como gente...Está regular y largo...” (2012, p. 219), comenta sucintamente um personagem do conto, após assistir a uma sessão. Ao longo da trama, ganha corpo o desejo da mulher de se tornar mãe, frustrado pela decisão do marido de que eles deveriam se manter “puros”, ainda que o homem eventualmente fosse a um bordel. No fim, já mais velhos, marido e mulher decidem fazer um pacto e morrem abraçados naquela casa. Embora tenha indicações geográficas e sociais bem precisas, como a da cidade de Sacramento, presente também no romance, há aqui uma espécie de fábula, da qual se poderia tentar extrair uma moral, ainda que sem a relação tão clara entre a história e a aprendizagem vista nas históricas clássicas do gênero.

Em outro conto, “La averiguata”, um homem que passa pelo povoado de Charcos de Risa (de Cohauila) diz que há o risco de que a abertura de qualquer garrafa possa causar uma explosão. A autoridade local decide então que todas as garrafas sejam destapadas para se verificar a veracidade do relato do forasteiro, o que gera um sobressalto geral e um grande prejuízo para o dono da venda. As fofocas e disputas da população, entre incrédula e temerosa, estão em primeiro plano. Ao final, nenhuma explosão acontece, mas o comerciante perde boa parte de suas posses com a abertura das garrafas que pretendia vender. A credulidade da população e a arbitrariedade do poderoso prejudicam o pequeno negociante, enquanto a população em geral se limita apenas a lembrar posteriormente o caso como um episódio curioso da história da localidade. No fim, o narrador comenta que a comunidade aprendeu com aquela história a desconfiar mais dos forasteiros: “Pero, lo que aquí en el villorio quedó bien establecido el general de no creerle a fuereños” (IDEM, p. 246), diz.

Essas histórias não podem ser consideradas fábulas no sentido restrito do gênero, mas podem levar a uma reflexão moralizante, como nas tradicionais. Em “Bahorrina”,

destaca-se a renúncia da mulher a seus desejos, anulada pelas ordens do marido e que encontra no teatro de fantoches um refúgio possível para um cotidiano insosso. Já em “La averiguata”, perpassa a história uma visão crítica sobre a credulidade popular e a postura do prefeito local, mas essa aprendizagem é mais difusa que em uma fábula típica. Outro aspecto importante, que merece maior detalhamento, é que a representação no autor se distancia do cânone realista do século XIX.

1.4 “No soy un escritor realista”

Em *Registro de causantes* e no restante de sua produção, ficam evidentes elementos como a prosa ritmada, a profusão de tramas e subtramas e a falta de linearidade em alguns textos, como parte de um movimento de distanciamento frente ao realismo histórico. Ele mesmo comentou: “Parto del hecho de que no soy un escritor realista, me cuesta mucho trabajo volcar toda mi visión absolutamente realista. Creo que siempre hay un elemento de extrañeza en mis textos que los modifica” (Apud MORALES e AVILÉS, 2007). Como seu mestre Rulfo, para quem também a forma foi decisiva, ele se distanciou do realismo tradicional para trabalhar em outra linha.

No caso de *Albedrío*, essa distância passa sem dúvida pela linguagem, mas pode ser vista também em determinados motivos, como as pedras usadas como amuletos pelos artistas populares, analisadas no terceiro capítulo. O narrador mantém uma ambivalência sobre a suposta eficácia desses objetos, enquanto uma literatura realista mostraria mais ceticismo e poderia até mesmo ridicularizar essa crença.

Evodio Escalante chegou a contestar o rechaço do autor ao realismo. Em resenha sobre *Una de dos* (1994), o crítico afirmou que, apesar do que costumava dizer Sada em entrevistas, “no ha hecho otra cosa en su texto que manejar de modo realista un tema que nunca supera los límites del realismo, y que en un descuido hasta se ubica en el ámbito costumbrista” (ESCALANTE, 1994). Discordo, porém, que essa produção possa ser assim enquadrada. Embora trate de personagens claramente situados em um tempo e em um espaço específicos, ela se distancia do realismo pela fatura textual e pelo tratamento da matéria narrada.

Esse afastamento, contudo, não implica uma recusa a pensar questões sociais e políticas. Sada se volta para personagens humildes, de uma região periférica. Em sua

obra, a política aparece nas arbitrariedades cometidas pelos líderes locais, que se beneficiam do controle do pouco dinheiro do Estado que chega a essas zonas. A questão ganha ainda mais espaço em *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (2001), onde a política perpassa o romance, embora sempre a partir do drama individual dos personagens e jamais como romance de tese. Mesmo nesse caso, continuamos a sentir os diferentes ritmos (que variam em distintos capítulos), a falta de linearidade e a linguagem característica que afastam o texto de uma prosa realista. O escritor buscou refletir sobre o contexto em que vivia, mas a partir de seus pressupostos e se mantendo fiel a seu estilo. Isso ocorre também em outro de seus romances, *El lenguaje del juego* (2013b), que centra o foco no narcotráfico e em suas consequências nefastas para o tecido social.

1.5 Um autor de narcorromance?

As chamadas narconarrativas, concentradas no universo do crime organizado das quadrilhas do narcotráfico, surgem no final dos anos 1970, na Colômbia e no México, conforme essas máfias se estabeleciam e avançavam nos dois países, afirma Alberto Fonseca. Desde os anos 1990, elas têm “proliferado notavelmente”, aponta o pesquisador, que destaca nesse conjunto uma grande variedade de discursos e estratégias narrativas, o que impede uma definição a partir das regras do gênero (2009, p. 17). A definição desse conjunto, portanto, dependeria exclusivamente da temática, sem a possibilidade de se fixar em apenas uma forma.

Seguindo esse parâmetro abrangente, Sada pode ser filiado às *narconovelas*. Embora, como mencionado por Zaldívar Vallejo (2012), ele tenha expressado restrições a esse tipo de narrativas, seu romance póstumo, *El lenguaje del juego* (2013b), pode ser assim classificado.

O motivo provável para as ressalvas é que boa parte desse conjunto não mostra grandes pretensões formais, enveredando por uma série de clichês sobre os criminosos da região e as investigações policiais. O desagrado pode ter passado também pelo excesso de títulos desse subgênero, o que levou um crítico a falar em “abuso de la narconarrativa” (VELÁZQUEZ, 2012) no meio editorial mexicano.

Oswaldo Zavala (2015) argumenta ainda que as *narconovelas* têm caído frequentemente no equívoco de reproduzir a visão oficial dos fatos nessa espiral de violência, concentrando-se apenas nas disputas espetaculosas entre cartéis e esquecendo-se da responsabilidade do Estado e até mesmo do envolvimento de autoridades nesses crimes. O mesmo crítico destaca, contudo, que alguns autores teriam conseguido evitar essa armadilha, entre eles Sada.

Em *El lenguaje del juego* (SADA, 2013b), temos narcotraficantes como personagens, embora não se possa dizer que estejamos diante de um típico exemplar de *narconovela* elaborada à base de clichês. Trata-se, sim, de uma exploração adensada da trajetória de uma família de classe média baixa do Norte mexicano que vê sua tentativa de abrir um pequeno negócio, uma pizzeria, enredada nas mazelas do narcotráfico e da violência. Sada mantém a escritura singular que o caracteriza e, mesmo diante de um tema trágico, obtém em várias passagens resultados francamente divertidos. Para isso, recorre à ironia e também ao grotesco gerado pelos excessos dos criminosos.

Outra incursão dele nesse universo está no conto que dá título a *Ese modo que colma* (2010). Considerado por Juan Pablo Villalobos (2016) o melhor texto ficcional sobre o narcotráfico no México, mostra uma grande festa de narcotraficantes à espera de um pequeno avião com drogas, interrompida pela descoberta das cabeças de três homens no isopor que deveria abrigar apenas cervejas geladas. O conto se volta então para as viúvas dos mortos, para como elas precisam lidar com aquele insólito luto e encontrar um meio de enterrar o que sobrou dos maridos, após serem submetidos a um fim brutal que se tornará “moda” local pouco depois desse episódio.

Destaque-se que o estilo característico de narrar acompanhou toda a sua obra, inclusive nesse romance póstumo. A procura da gênese desse estilo e uma análise dele estão em primeiro plano nesta dissertação, que se concentra num romance que considero um capítulo crucial dessa trajetória.

1.6 *Albedrío*: um instante decisivo

Albedrío tem sido considerado por parte da crítica como “su primer libro importante” (DOMÍNGUEZ MICHAEL, 2012, p. 576) ou até como um dos melhores dele e das últimas décadas no México (ÁLVAREZ, 2011). Na avaliação de Luis Jorge

Boone, o romance é aquele em que Sada “alcanzó la que sería su voz definitiva” (2012, p. 113), enquanto Geney Beltrán Félix vê nele e em *Registro de causantes* um “atestado de maioridad literaria” (2015). Em momento anterior, Domínguez Michael havia se espalhado sobre suas características:

Es un texto construido sobre un rigor matemático y lingüístico cuya obsesión raya en lo increíble. Antes había trabajado su prosa con el endecasílabo y ahora se ocupa del octosílabo, deseoso de encabalgarse en la tradición del romance español. (1996, p. 559)

O uso da métrica não seria um “preciosismo hueco”, mas sim uma “decisión formal de contar historias mediante una renovación prosística”. No romance imediatamente anterior, *Lampa vida*, “la imitación de Guimarães Rosa y Lezama Lima era asfixiante”, acredita o mesmo crítico, enquanto na obra seguinte o escritor “logra el equilibrio” (IDEM, p. 559-560).

Para discutir essa leitura, é interessante retomar alguns aspectos de *Lampa vida*, com a finalidade de comparar em que medida *Albedrío* teria se afastado desse romance breve. Relendo-o, ficam claras algumas mudanças nesse período de amadurecimento. Em *Lampa vida*, o fôlego do escritor parece mais curto, já que as possibilidades sugeridas para os personagens não são levadas ao máximo de seu potencial. Temos nas duas obras a presença de artistas populares, a errância e o sonho de uma fuga para outra condição. Em *Lampa vida*, porém, o personagem principal, Hugo Retes, devaneia ao final da história sobre fugir novamente e tentar a vida artística, mas acaba por ver na união com Lola Tuñín seu verdadeiro destino e adia o projeto para “algún día, en otro tiempo” (SADA, 1980, p. 90). O destino de errância, rechaçado por um Retes algo conformado, é plenamente assumido pelos personagens do romance seguinte.

Em *Lampa vida*, temas similares são sugeridos, como a condição do artista popular, o descompasso entre sua ambição e as condições do meio em que deseja viver, as figuras que não se encaixam no modo de vida das pequenas cidades do Norte mexicano. Ali, porém, avança-se menos no desenvolvimento e no aprofundamento dessas questões, enquanto em *Albedrío* os desejos e disputas dos personagens são mais desdobrados, sem o apaziguamento final, embora contrariado, de *Lampa vida*. Segundo o relato memorialístico de Isaí Moreno, Sada teria posteriormente se recusado a reeditar *Lampa vida*, por considerá-lo “demasiado poético” (2012, p. 8). Poderia ter pesado ainda na decisão o fato de que, posteriormente, partiu dos mesmos elementos e de

idêntico universo, e conseguiu construir personagens mais complexos, levando mais a fundo esse destino errante e seus constantes choques com o entorno.

Publicado pela primeira vez em 1989, *Albedrío* apresenta uma trama que se desenvolve em vários povoados do Norte do México. No início nos deparamos com a chegada de uma trupe de saltimbancos que viajam por pequenas cidades onde fazem apresentações teatrais e projetam filmes para um público local com pouco ou praticamente nenhum acesso à cultura. Entre a população, os forasteiros são alvo de grande desconfiança e vistos como ladrões. No primeiro capítulo, a trupe passa pela pequena localidade de Castaños e, ao sair, depois de mais um fracasso na busca por público e dinheiro, percebe a presença de um garoto, Chuyito, que havia fugido de casa para acompanhar os artistas. Para evitar que o encontrem e disfarçá-lo, o chefe da trupe, Manducho, inventa para ele a fantasia de anã barbuda.

Sem conseguir se adaptar à rotina escolar e à dureza de sua criação, Chuyito vê na fuga a chance de mudar de vida. Ao longo do romance, irá sofrer a repressão de alguns membros do grupo, mas será adotado como uma espécie de filho por Manducho, que chegará inclusive a especular se poderia de fato ser seu verdadeiro pai. A aventura longe de casa deste personagem tem algo de romance picaresco, pela dinâmica de dificuldades ao longo do caminho que deverá superar.

O crítico Gustavo Fierros já havia mencionado certo “tom da picaresca” em Sada (1995, p. 6). Há, de fato, elementos que o aproximam do romance picaresco: trata-se da história de um garoto que acaba por entrar numa trajetória errante, com peripécias a cada parada, e que enfrenta alguns apuros; há também a sagacidade dos “húngaros” para tentar superar os contratempos da jornada; certo flerte com a criminalidade a partir do roubo e do engenho para ganhar a vida em condições adversas. O tema do garoto que sai em viagem e a distância do modo de vida burguês na trajetória desses artistas sem dúvida ligam *Albedrío* ao gênero. Mas há muitas diferenças em relação ao modelo tradicional.

Em livro sobre o romance picaresco, Mário González (1994) qualifica-o como aquele que abrange obras publicadas de 1552 a 1646. Entre as características apontadas para esse gênero estão traços de uma narrativa autobiográfica e a prevalência do nível material da existência, bem como a serialização dos episódios. O pícaro ainda costuma ser o narrador de seu projeto de expansão social, que inclui a trapaça e o roubo. Esses

elementos, porém, deixam patentes inúmeras diferenças com nosso romance. Embora o roubo e o nível material estejam presentes, ele não permeia a totalidade da trama, na qual tampouco há um projeto almejado de ascensão social. Mais ainda, Chuyito está muito distante da figura clássica do pícaro. Um dos elementos da picaresca que sim é possível notar é a seriação dos episódios, mas estes não são tão estanques entre si, mostrando-se mais interligados a partir da itinerância dos artistas populares. Temos, por exemplo, transformações na relação entre os membros do grupo ao longo da obra, e decisões registradas em um capítulo reverberam mais adiante, como a entrada de Chuyito no grupo, as idas e vindas em relação a Policarpo e as crescentes divergências entre Manducho e Luis Cesáreo.

Embora também possa ser tentador, pensar *Albedrío* a partir do romance de formação clássico seria outro equívoco. Sem se limitar a uma definição direta e simplificadora do que seria o romance de formação, Marcus Mazzari percorre uma série de títulos que poderiam se enquadrar no gênero e também coloca em análise as proposições de vários teóricos. O crítico nota que, por um lado, uma concepção restrita permitiria classificar nessa categoria apenas *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, enquanto no polo contrário poderia ser elencado qualquer romance que tematize o confronto do indivíduo com a realidade do mundo burguês. Elabora então, diante disso, uma proposta intermediária, na qual se considere o *Bildungsroman* como um romance que tem como temática central a *formação (Bildung)* do protagonista – formação que não se restringe à educação institucional ou intelectual, mas a um verdadeiro desenvolvimento pleno das potencialidades (2010, p. 93-158).

Não se pode dizer que a formação de Chuyito esteja no centro da história. Não há, por exemplo, um recorte temporal mais abrangente dessa etapa formativa, já que a ação se concentra em um curto período (não determinado, mas de apenas alguns dias), com exceção de alguns *flashbacks*, a partir da memória dos personagens. O processo condensado de aprendizagem do menino é um dos eixos, mas certamente não o único e em vários momentos outras temáticas prevalecem. Pode-se argumentar que, mesmo nesse curto espaço de tempo da narrativa, Chuyito passa por um aprendizado e sai modificado da experiência, contudo, com a filiação ao romance de formação incorreríamos no alargamento excessivo do conceito, que o tornaria pouco proveitoso.

É preferível pensar nas especificidades presentes. Uma delas é o desenvolvimento de vários motivos ao longo dessa história itinerante, que compõem uma trama que dispara em múltiplas direções. Logo no início temos a vida acomodada de uma cidade pequena, perturbada pela chegada dos artistas mambembes. Ao longo do livro, encontram-se passagens em que há um foco específico sobre algum personagem e suas reflexões. Mas esses devaneios são frequentemente interrompidos por novos acontecimentos. Isso contribui para o dinamismo da narrativa, com variações no ritmo: passagens mais lentas, de reflexão, se sucedem a outras mais dinâmicas, em meio a diálogos, cenas teatrais ou novos acontecimentos que surgem ao longo da trama.

Cabe destacar também como a arte é representada⁹ por essa trupe que pretende levar cultura aos pequenos povoados, mas ocupa um lugar absolutamente marginal. Os “húngaros” têm fama atávica de ladrões e, verdadeiramente, em vários momentos lançam mão desse expediente para sobreviver, o que reforça a desconfiança da população local. Não é incomum que suas visitas terminem em fuga, com os moradores expulsando-os a pedradas ou inclusive ameaçando-os de linchamento, o que nunca se concretiza. Como explica Vicente Francisco Torres, entre os mexicanos, o vocábulo “húngaro” em uma de suas acepções é empregado para “una persona errante que para sobrevivir recurre a varias actividades que van desde la lectura de la palma de la mano hasta el robo, pasando por la venta de diversos objetos y comestibles” (1991, p. 116). A palavra remete também aos ciganos¹⁰, muitos dos quais oriundos da Hungria ou que circulam por esse país europeu. É preciso destacar, além disso, o fato de que no centro da história estão esses personagens deslocados. Isso frequentemente coloca em xeque a vida tradicional dos habitantes e deixa aparente suas limitações, embora tampouco se possa dizer que estejamos diante de uma idealização dos artistas.

O grupo é comandado por Manducho, proprietário e único condutor do ônibus que é meio de transporte e moradia. Como liderança, ele tem a responsabilidade final sobre o trajeto e as estratégias para ganhar a vida. Confia, porém, nas orientações do mago Luis Cesáreo, que teria poderes paranormais. O mago deseja tomar o lugar de chefe, o que torna a relação entre eles em instâncias de frequentes tensões. Filiastro,

⁹ O palco e a representação se constituem como espaço específico, analisado no terceiro capítulo.

¹⁰ A palavra cigano nesta dissertação não remete à população roma, já que não há indícios no livro que permitam dizer que os personagens pertencem à etnia. Ela é empregada para evocar o imaginário trazido pelos artistas, de fato presente na visão dos moradores locais. Domínguez Michael (1989) fala em “aquellos húngaros o gitanos de leyenda, fantasmas de nuestra infancia”.

chamado de gigante por sua estatura, e Concepción (Concho) são responsáveis por carregar os materiais e preparar o ambiente para as apresentações, sendo que também roubam, caso tenham a chance. Há ainda Olga Nidia, única presença feminina, que cozinha para os demais e também vende doces nas apresentações. Na transição da infância para a pré-adolescência, a garota é em vários momentos alvo do desejo de Luis Cesário.

O elemento desestabilizador das relações é Chuyito, que busca uma vida nova na união com os artistas. Após Manducho definir que ele usará o disfarce de anã barbuda, o garoto vive permanente impasse entre aceitar a necessidade de atuar e a sua condição de menino. Há ainda a “presença ausente” do ator Policarpo, que deixou os colegas algum tempo antes do início da narração.

Temos, portanto, como personagens principais esses artistas populares, alguns integrantes da população local e também, com destaque, Chuyito, que tenta se integrar. Comparecem ainda outros tipos ao longo das viagens do grupo, como as autoridades locais e seus servidores e alguns moradores que têm alguma relação com os forasteiros.

Excetuando-se o retrato inicial de uma pacata casa da região em um dia frio, a trama sempre acompanha os artistas, alternando-se entre momentos onde todo o grupo convive, entre aqueles em que dois ou três se afastam dos demais ou, ainda, entre episódios nos quais um deles se desgarra. A história ocorre em um tempo em geral linear, com a exceção de breves digressões ou reflexões sobre fatos passados de algum dos personagens.

Para embasar uma reflexão sobre as especificidades da construção formal de *Albedrío*, é necessário inicialmente discutir a questão geral do estilo na crítica literária, para em seguida se concentrar no texto do romance, trajeto executado no capítulo seguinte.

Capítulo 2. O estilo e *Albedrío*

2.1 Metamorfoses do estilo

O problema do estilo nos estudos literários é tão longo quanto polêmico. Uma das dificuldades de se operar com ele é delimitar o terreno diante da profusão de significados possíveis e chegar num denominador útil para apoiar uma leitura crítica. Nas definições mais convencionais (em dicionários de termos literários e manuais), aparecem aspectos concretos da construção de um estilo no plano textual, como a forma das frases ou dos parágrafos, mas também se registra o reconhecimento da dificuldade de apreender o termo. O autor de um desses dicionários (CUDDON, 1991), por exemplo, apoia-se inclusive numa citação do conde de Buffon (1707-1788) cuja vigência teria se prolongado no século XIX e em parte do XX através de leituras que partiam da construção textual para especular sobre os vínculos com aspectos biográficos dos autores, em vertentes da Estilística normativa, vistas hoje como superadas. Dentro de outra linha de abordagem do conceito, menos centrada unicamente nos aspectos formais e internos à obra, o objetivo desta dissertação é pensar os elementos sociais “filtrados através de uma concepção estética e trazidos no nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra” (CANDIDO, 2006b, p. 24). Almeja-se, portanto, analisar o fenômeno estilístico, sem deixar de lado aspectos sociais ou biográficos que amparam a leitura, mas sempre com o texto em primeiro plano.

Em seu livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, Antoine Compagnon dedica todo o quinto capítulo a tratar da relação do texto com a língua. “Foi com o nome de *estilo* que quis abordá-la, porque essa palavra pertence ao vocabulário corrente da literatura, ao léxico popular do qual a teoria literária tenta em vão libertar-se” (2010, p. 163, grifo do autor). Como nas noções examinadas nos capítulos anteriores do livro, ele parte de duas teses extremas: o estilo como uma certeza, pertencente ao senso comum; ou como uma ilusão, da qual seria imperioso libertar-se. Percorre-se então um arco histórico de discussões a respeito desse tópico:

Esta noção “pré-teórica”, que ocupara um lugar de destaque desde o fim da retórica, no decorrer do século XIX, parecia ter cedido definitivamente o terreno à descrição linguística do texto literário. O estilo tornou-se nulo e *persona non grata*, depois de um curto tempo em voga nos estudos literários, e a estilística se contentara em ocupar a

regência entre o reino da retórica e o da linguística. Ora, o estilo hoje renasce das cinzas e passa bem. (IDEM, p. 173)

O crítico aponta para uma “ambiguidade inseparável” do uso moderno do termo *estilo*: “O estilo remete ao mesmo tempo a uma *necessidade* e a uma *liberdade*[...]ele é *objetivo*, como código de expressão, e *subjetivo*, como reflexo de uma singularidade” (IDEM, p. 164-168, grifos do autor).

No mesmo capítulo, são examinadas ainda críticas e ressalvas que o conceito de estilo recebeu por parte de teóricos contemporâneos. Três aspectos parecem “inevitáveis e insuperáveis” e resistem aos ataques da teoria:

o estilo é uma variação formal a partir de um conteúdo (mais ou menos) estável; o estilo é um conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se identifique e se reconheça (mais intuitivamente do que analiticamente) o autor; o estilo é uma escolha entre várias “escrituras”. (IDEM, p. 191)

Os pontos elencados por Compagnon são importantes para delimitar o aspecto aqui discutido de *Albedrío*, pois possibilitam pensá-lo em relação a outros textos e esmiuçar suas particularidades. A definição do linguista Roger Fowler, citado no início, também corrobora isso, já que para ele o estilo é uma variação textual que se pode descrever em termos linguísticos, sem que isso implique deixar de lado fatores extralinguísticos (FOWLER, p. 236).

A trajetória dos estudos sobre o estilo não é breve. Nilce Sant’Anna Martins lembra que, embora a palavra *estilística* já fosse usada no século XIX, é no XX que passa a designar uma nova disciplina ligada à Linguística, a partir de autores como Charles Bally e Leo Spitzer. Em Bally, temos um interesse não só pela gramática normativa ou pelos textos literários, mas pelas diversas atividades da vida social. Já Spitzer é visto como o iniciador da corrente da linguística literária, embora tivesse certo cunho “psicologista”, igualmente presente em parte da produção do espanhol Dámaso Alonso. Outro autor lembrado por Martins é Eric Auerbach e seu *Mimesis – a Representação da Realidade na Literatura Ocidental* (1946), no qual se encontra uma “vinculação entre estilo e ideologia, entre estilo e concepção da realidade”, o que o afasta do psicologismo de vertentes anteriores (MARTINS, 2005, p. 20-27).

Em um de seus capítulos sobre o “estudo intrínseco da literatura”, René Wellek e Austin Warren comentam as possibilidades de um estudo estilístico. Segundo eles, um

uso “puramente literário e estético da estilística” deve restringi-la ao estudo de uma obra de arte ou a um grupo delas, que podem ser descritas em virtude de sua função e seu significado estético. Eles afirmam que para isso dois métodos são possíveis e não necessariamente excludentes: um deles sendo a análise sistemática do sistema linguístico e a interpretação das características de certa obra, em termos de seu propósito estético; e o outro o estudo de somas de características individuais pelas quais esse sistema de determinada obra difere de outros comparáveis (WELLEK; WARREN, 2003, p. 235). Na leitura de *Albedrío*, a intenção é elaborar uma análise sistemática da construção linguística do romance e verificar de que modo algumas obras “comparáveis”, citadas ou não por Sada, podem dialogar com ele.

É possível evocar ainda o trabalho do ficcionista e crítico literário argentino Ricardo Piglia (2010, p. 89-114), que em seus ensaios “Teses sobre o conto” e “Novas teses sobre o conto” mostra como, a partir de um mesmo núcleo temático, cada escritor pode desenvolver uma narrativa absolutamente particular¹¹. Essas diferentes soluções podem ser enquadradas também na categoria do estilo intrínseco de cada autor, em uma das acepções elencadas por Compagnon.

Por outro lado, interessa para esta discussão o fato de que o estilo pode possuir também uma relação com um modelo coletivo, como aponta Claudio Guillén:

El estilo, como el tema, según advertimos ahora, es un nexo múltiple. Nuestros mejores críticos muestran, como Auerbach, que es estilo cierta índole de relación entre ambos polos del concepto, el social-colectivo y el individual, o cierta postura entre ellos. (2005, p. 226)

Em outro momento, o crítico espanhol faz uma advertência valiosa sobre alguns equívocos para quem se dispõe a refletir sobre o conceito: a confusão entre escritor e obra; a redução da obra literária apenas à discussão do estilo; a falta de atenção aos diálogos com os textos antecedentes, à intertextualidade de cada obra; e o fato de que os efeitos de estilo nem sempre supõem anormalidade, já que nem todas as normas são invariáveis e nem toda inovação traz necessariamente um efeito estilístico consigo (IDEM, p. 227-228).

¹¹ Ver, por exemplo, HOSIASSON, Laura, “Breve nota sobre o estilo em Ricardo Piglia”. No prelo, em Eduardo Ferraz Felipe e Julio Pimentel Pinto (org.).

Já Susan Sontag, em seu ensaio “Do estilo”, publicado inicialmente em 1965, defende que não existem obras de arte sem estilo, e que todas elas são filiadas a diferentes tradições, mais ou menos complexas:

Isto significa que a ideia de estilo, considerada em termos gerais, possui um significado histórico específico. Não é apenas o fato de que os estilos pertencem a um tempo e a um lugar; e que nossa percepção de estilo de uma determinada obra de arte está sempre carregada da consciência da historicidade da obra, de seu lugar numa cronologia. Além disso: a visibilidade dos estilos é em si própria um produto da consciência histórica. (IDEM, p. 27)

A partir dessas breves considerações, parece-me necessário frisar mais uma vez que não se trata de resumir esta análise à questão do estilo, mas de partir dela como instrumento para embasar uma reflexão crítica sobre o romance, bastante centrada na matéria textual, porém sem se limitar a ela. O estudo da construção desse romance busca dar conta de sua novidade e amparar uma leitura que abarque o diálogo indissociável entre a questão formal e o conteúdo.

2.2 *Albedrío*: uma prosa medida

A produção crítica específica sobre o romance é escassa. Além de algumas resenhas na imprensa mexicana na época do lançamento ou de sua reedição, registram-se poucos esforços críticos concentrados na obra. Há, porém, ao menos um texto importante para o âmbito desta dissertação. Trata-se de um artigo em que Geney Beltrán Félix (2003) analisa a primeira página do romance, com a intenção de avaliar e discutir até que ponto Sada utiliza da métrica dos octossílabos. O crítico se depara com três tipos de versos octossílabos, seguindo a conceituação tomada de *Arte del verso*, do espanhol Tomás Navarro Tomás, segundo as diferenças nas sílabas acentuadas, e calcula o índice percentual de seu aparecimento no texto: trocaico (47,27% do total), misto (30,91%) e dactílico (21,82%). Sua conclusão é que a maior frequência do tipo trocaico, com acentuação na 3ª, 5ª e 7ª sílabas, relaciona-se à tradição dos *romances* e que “el lenguaje medido y acentual constituye el sustento y la herramienta para construir un narrador comunitario y cercano a la mentalidad oral típica de entornos rurales” (2003, p. 130)¹².

¹² Apresento uma discussão sobre o narrador comunitário na seção seguinte.

Tomando como base os dados recolhidos nesse estudo, torna-se evidente o quanto há de trabalho estilístico em *Albedrío* e abre-se o caminho para a indagação de suas relações com a poesia *romance* e o *corrido* mexicano. Beltrán Félix ponderou que a fortuna crítica de Sada até aquele momento focalizava em excesso a temática do deserto, mas, para ele, a experimentação linguística deveria ser estudada com tanta ou maior ênfase (IDEM, p. 132-133).

De saída, é preciso notar que o emprego do octossílabo em *Albedrío* se mantém não só na voz do narrador, mas também em geral nos diálogos entre os personagens. Ao lado dessa predominância, contudo, há várias frases ou palavras soltas que não se encaixam nesse metro. Vejamos um exemplo do primeiro capítulo (as divisões entre as sílabas foram colocadas por mim):

– ¿Quién/ va a/ ir/ a e/se /mu/gre/ro? (8) A/de/más/ con/ es/te/ frí/o...(8)
E/sas/ gen/tes/ es/tán/ lo/cas.(8)

– Dé/ja/los/ que ha/gan/ su/ lu/cha/ (8), ¿qué/ tan/to/ pue/de
a/fec/tar/te?(8)

– Pe/ro es /que/ ro/ban/ de/ no/che (8)...Y/ son/ lis/tos /pa/ra /e/so.(8) (p. 14).

O diálogo ocorre num momento em que dois moradores da pequena Castaños discutem a presença dos “húngaros”, que acabaram de chegar em uma noite fria. O octossílabo é uma constante. Em muitos casos temos alguma pontuação que marca o fim do “verso”, como uma vírgula, um ponto final ou reticências. Em outros, isso não acontece, como por exemplo na última destas falas: “– Pues/ tu/ fuís/te/ pa/ra a/llá. (8)”¹³ – ¿Có/mo? (2) – Sí, / que/ tú /fuís/te y /su/pis/te/(8) si ha/bía a/ni/ma/les/ o/ no. /”(8) (p. 75). Neste trecho, na primeira frase consta apenas um octossílabo e na sequência vem um “verso solto”, de apenas duas sílabas (¿Có/mo?), e uma resposta que inclui dois octossílabos, sem divisão entre eles. Embora transcritos nessa prosa metrificada, o efeito de oralidade dos diálogos é evidente. Nos exemplos expostos, comparece um vocabulário popular, com palavras como “mugrero”, e expressões como “hacer su lucha”, o plural expressivo em “Esas gentes”, além de frases encerradas por reticências. A oralidade e a métrica caminham juntas.

Sada chegou a dizer que se sentia mais confortável com um limite autoimposto à criação: “In fact, to be honest, it’s more difficult for me to write free prose, because I

¹³ Se a última palavra do verso é aguda (oxítona) ou um monossílabo, soma-se uma sílaba à contagem.

don't have any technical (phonetic) resources on hand that might provide some support” (Apud PRIETO, p. 56). Ou seja, se tomarmos como premissa verdadeira essa sua fala, poderíamos concluir que, devido à sua familiaridade com a métrica, a ausência dela chegaria mesmo a incomodá-lo.

Em uma história com personagens populares que vivem à margem das metrópoles, nos pequenos povoados do norte mexicano percorridos pela trupe mambembe, a escolha pelo octossílabo não é, de fato, casual. Mais do que isso, a relação entre o que se quer narrar e a forma como isso se faz é absolutamente adequada: numa comunidade na qual a oralidade é predominante, embora a cultura escrita também esteja presente, a escolha formal se adequa a esse contexto.

Ao usar o octossílabo, Sada se insere em uma tradição, dentro da qual vários estudiosos destacam seu uso frequente na lírica e no teatro em língua espanhola. Antonio Quilis o considerava “el más importante de los versos de arte menor, y el más antiguo de la poesía española”:

Por constituir el grupo fónico mínimo se adecua perfectamente a nuestra lengua y constituye una constante métrica en la historia de nuestra lírica; es injusto, por ello, buscar su origen en los metros latinos o en la tradición galaica o provenzal. Es el verso **por excelencia de la poesía popular, de nuestros romances** e incluso de nuestro teatro lírico (1978, p. 54, grifo meu)

Mais recentemente, José Domínguez Caparrós confirma que o octossílabo “se adapta a cualquier asunto y mantiene una extraordinaria vitalidad, sobre todo en la poesía popular” e destaca como exemplo seu uso “en el teatro del siglo de oro, o en un género tan abundante como el romance” (2005, p. 64).

É apoiado nessas premissas que Domínguez Michael pode afirmar que “Sada cree, como tantos de los grandes poetas de la lengua, que el octosílabo es el metro natural de la expresión de la prosa castellana y, a lo largo de su obra, este novelista lo ha buscado (y redescubierto) al octosílabo de manera obsesiva y excéntrica” (2012, p. 574).

2.3 *Romances e corridos*

Na trilha de antecedentes para as escolhas formais de Sada, Oswaldo Zavala menciona sua formação peculiar e percebe também, retomando as hipóteses pioneiras de Beltrán Felix mencionadas acima, que ele bebeu na métrica dos *romances* medievais e dos *corridos* (ZAVALA, 2012). É preciso definir ambos.

Os primeiros poemas *romances* apareceram no século XV, mas já estavam presentes desde muito antes na tradição oral espanhola. Na definição de Antonio Quilis, o *romance* é “una serie ilimitada de octosílabos, en los que solamente los pares tienen rima asonante o parcial” (p. 145). Por coincidir com “el grupo fónico mínimo del castellano, se presta como ningún otro para la canción popular, por su reducido número de sílabas y por la vivacidad tonal que ello entraña” (QUILIS, p. 147).

Quilis mostrou ainda a penetração histórica do octossílabo ao longo da tradição das letras espanholas, quando algumas características de seu uso foram mudando. No Barroco, foi utilizado por Góngora, Lope de Vega e Quevedo, mas também seguiu sua trajetória na época Neoclássica, no Romantismo, no Modernismo e na chamada Geração de 1927 (IDEM, p. 150-164). Trata-se, portanto, de um metro poético extremamente presente nas tradições popular e erudita em língua espanhola.

O *corrido*, por sua vez, é apresentado nas definições clássicas como uma “especie de gacetilla poética que, como el romance castellano, tiene por misión reflejar, con una ingenua melodía como ritmo y un espíritu crítico como fondo, los sucesos de un período histórico cargado casi siempre de violencia” (CUSTODIO, 1975, p. 9) e também “hijo del romance tradicional oral y del romance vulgar de pliego y nieto de la balada europea” (GONZÁLEZ, 1995, p. 150)¹⁴. Ele possui similaridades com o cordel brasileiro e teve seu período de ascensão e apogeu entre 1880 e 1930, quando tinha a

¹⁴ Outro pesquisador define a questão mais detidamente: “El corrido es un género épico-lírico-narrativo, en cuartetos de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares, forma literaria sobre la cual se apoya una frase musical compuesta generalmente de cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes; por lo que tiene de épico deriva del romance castellano y mantiene normalmente la forma general de éste, conservando su carácter narrativo de hazañas guerreras y combates, creando entonces una historia por y para el pueblo. Por lo que encierra de lírico, deriva de la copla y el cantar, así como de la jácara, y engloba igualmente relatos sentimentales propios para ser cantados, principalmente amorosos, poniendo las bases de la lírica popular sustentada en coplas aisladas o en series.” (MENDOZA, 1954, p. IX).

função de difundir as novidades para o povo, muitas vezes em rincões distantes do território nacional.

Os *corridos* tratam de uma série de temas ligados a batalhas, crimes e histórias moralizantes, sendo ainda bastante populares no México, especialmente no Norte, onde apresentam derivações mais contemporâneas, como o chamado *narcocorrido*, que relata (e muitas vezes exalta) feitos de criminosos. Em certa medida, podem ser aproximados da fábula, por ambos trazerem histórias com alguma moral, apesar das suas várias diferenças. O vínculo do procedimento tradicional com a obra de Sada fica explícito na interessante leitura que realiza Oswaldo Estrada de *Ese modo que colma* (2010), uma reelaboração do clássico “Corrido de Rosita Alvérez” (ESTRADA, 2010).

Juan José Arreola escreveu um conto intitulado “Corrido”, incluído na coletânea *Confabulario*, de 1952, no qual, numa prosa não ritmada, é narrado um encontro entre uma mulher e seus dois pretendentes, que mal dialogam e imediatamente se põem a duelar. No fim do combate os dois estão mortos e a mulher, que apenas levava um jarro para buscar água, acaba por levar a má fama “de ter provocado” a desgraça, em um texto que pode sem dúvida ser lido como uma ironia em relação ao machismo renitente no país. Como em um *corrido* típico, temos um duelo e o desenlace trágico, mas é importante enfatizar que nesse conto há uma retomada apenas temática, com tratamento formal distinto. A estrutura tradicional do *corrido* com um encontro e um duelo por uma mulher está presente, mas a forma é a do conto moderno.

Em artigo sobre *Albedrío*, do ano seguinte à publicação do livro, Carlos Miranda Ayala começava se questionando sobre o lugar do *corrido* da literatura popular naquele momento da história e da cultura nacionais: “El corrido, versión tropical del romancero, parece no haber encontrado lugar en la pretendida modernidad”, avaliava. O romance, segundo ele, resgatava “aspectos esenciales del corrido, principalmente el lenguaje”, e concluía comparando *Albedrío* com “el corrido de los gitanos que somos todos” (1990, p. 10-11). Se Sada parte de uma forma popular em relativo desuso na cultura mexicana, o que interessa é, portanto, sua capacidade de ressignificá-la e de trabalhar com ela no contexto de uma obra contemporânea.

Retomando então, o emprego do octossílabo e esse ato de filiar-se à tradição do *romance* e do *corrido* dão a *Albedrío* um aspecto de narrativa popular, com uma história cheia de reviravoltas, desenlaces quase trágicos, humor e afetos, na linha desse tom

fabular antes mencionado. Para além dos diálogos intertextuais com outros autores, a escolha do ritmo pode ter sido a estratégia para fixar a identidade com a região onde o *corrido* é tão popular.

Sada constrói um discurso altamente literário, no sentido de refinado em sua construção formal, mas que está ao mesmo tempo muito vinculado à cultura popular e à fala da região do Norte. Por outra parte, a forma medida e a vinculação com o ritmo poético e o *corrido* servem para afastar o texto de uma literatura realista convencional, da qual, como já comentamos, o escritor buscou marcar distância. Não custa lembrar que, em sua defesa do romance como “laboratório da narrativa”, Michel Butor afirma que a invenção formal no romance, “longe de se opor ao realismo, como o imagina muito frequentemente uma crítica de vistas curtas, é a condição *sine qua non* de um realismo mais avançado” (1974, p. 11-12). No caso em foco, a construção textual a partir desses elementos singulares se distancia de um romance realista tradicional, mas não está tampouco limitada à pura fábula. Para se analisar como isso se dá nesse caso específico, é preciso observar como compõem aspectos cruciais para sua construção, como o narrador e os diversos pontos de vista.

2.4 Os pontos de vista e o narrador

Começemos com um exemplo:

Manducho recomponía... En la cajuela los húngaros ya dormidos menos la niña mirona, quien sentada junto a Concho, ansiaba ir con Chuyito. Lo hizo. El niño sintió la cara de la muchacha en aumento. Al principio parecía como un demonio sin chiste que se recrea con absurdos, los absurdos de la risa despiadada: contagiosa, que sobre un rostro inexperto al sonreír con malicia: con los dientes amarillos afilados en el túnel de la boca: la niña en sombras cafés. (p. 35).

Em apenas um parágrafo, o narrador começa focalizando Manducho (como fazia no fim do parágrafo anterior), alterna para uma visão geral da cena e logo se fixa em Olga Nidia, que se aproxima de Chuyito. Passa-se a ver então a partir da perspectiva do menino, precisamente pelos olhos dele (“El niño sintió la cara de la muchacha en aumento”), conforme a garota chega mais perto. Em seguida, há algumas avaliações sobre o que é observado que poderiam ser atribuídas a Chuyito ou ao narrador. Percebe-

se claramente, portanto, uma alternância de pontos de vista muito dinâmica na voz narrativa.

O resultado desse persistente transitar de um ponto de vista a outro, de um personagem a outro, é um fluxo que pode ser interpretado como espelho da errância dos personagens e dos rumos da história, de suas idas e vindas. Uma análise desse aspecto permitirá refletir sobre a proposição já citada de Beltrán Félix (2003) de que existiria um “narrador comunitario” e próximo à mentalidade rural. Em *Albedrío* estamos diante de uma voz frequentemente muito colada à do personagem focalizado, mas que também se alterna rapidamente entre os personagens. Por isso, torna-se necessário observar o uso do foco narrativo e, em particular, do discurso indireto livre.

Inicialmente, ressalte-se que estamos diante de uma narração em terceira pessoa, com frequentes aparições do fluxo de consciência dos personagens. Eis como isso se apresenta na seguinte passagem:

Y la escuela semejaba un corral o alguna cárcel: puras reglas; los niños siempre esperando las réplicas y los gritos. ¡A estudiar cosas extrañas! Y Chuyito castigado, testarudo, peleonero, por la mañana en la escuela y por la tarde en su casa. Aquel frío. Las lluvias casi de a diario. Todo el tiempo allí en invierno encerrado por ideoso veía jugar a los grandes sin reírse. Allá en el fondo pensaba que la vida era exterior; lo demás, tan aburrido, dizque no, pero tal vez... (p. 17).

A fala do narrador e a do personagem se misturam, mas o texto vai além disso. Estão presentes as reflexões e sensações de Chuyito, embora em vários momentos acompanhamos as vozes ou pensamentos de outros personagens, em passagens não necessariamente separadas do restante do texto, o que resulta em uma mescla das várias perspectivas com a do narrador. No exemplo acima, em alguns momentos podemos identificar mais claramente o que parecem ser as reflexões do menino (“puras reglas”, “a estudiar cosas extrañas”), porém logo em seguida aparece o narrador (“Y Chuyito castigado, testarudo, peleonero”). No fim do trecho, ainda temos um “dizque no, pero tal vez...” que em parte remete provavelmente à lembrança de uma advertência anterior feita ao menino, de que eventualmente a vida lá fora não seria melhor que a levada com sua família, embora em seguida a voz do garoto já questione essa informação (“pero tal vez...”). A alternância se dá, portanto, de maneira bastante dinâmica, inclusive dentro das mesmas frases, o que configura um universo polifônico. Lembremos que a

pluralidade de focos narrativos pode dar mobilidade e amplitude à narrativa e aproximá-la da onisciência (ZUBIAURRE, 2000, p. 34).

Gerard Genette elabora uma classificação a partir de três diferentes focalizações. Em sua tipologia, há aquelas narrativas não focalizadas ou de **focalização zero**, com uma visão totalizadora do narrador, inclusive do íntimo dos personagens; há outras de **focalização interna**, que podem ser divididas em focalização fixa, quando se vê a partir de apenas um personagem (*Pelos olhos de Maisie*, de Henry James, é o exemplo clássico), e em focalização variável ou múltipla, quando o personagem focal varia; e há aquelas narrativas de **focalização externa**, nas quais em nenhum momento temos acesso aos pensamentos do herói (GENETTE, 1989, p. 244-245). Nessa classificação, o romance é um caso em que a focalização interna variável (ou múltipla) prevalece, embora com a singularidade de que o narrador possa ser visto como uma visão a mais.

Essa pluralidade de focos nos remete ao movimento de Sada de se voltar contra o realismo tradicional. Pode-se argumentar que nesse aspecto ele atua na linha identificada pelo escritor argentino Juan José Saer em ensaio de 1979, no qual lembrava que a literatura realista é fruto de um período histórico bem definido, “así que es absurdo pretender eternizarla”. Em “La selva espesa de lo real”, ele argumentava que os grandes narradores do século XX tinham como objetivo “romper las barreras impuestas por la concepción perimida de una historicidad sin fallas” e que sua maior preocupação como escritor era realizar “esa crítica de lo que se presenta como real y a lo cual todo el resto debe estar subordinado” (2014, p. 259-260).

Do mesmo modo, a estratégia pode ser entendida em Sada como uma rejeição a “um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2003, p. 57). Em contraposição ao romance tradicional, Adorno defendia uma “tomada de partido contra a mentira na representação”, o que pressupunha um narrador capaz de “corrigir sua inevitável perspectiva” (p. 60).

Em Sada, a alternância de focos é elemento fundamental dessa operação. Dentre os muitos outros exemplos de alternância, pinço o seguinte, quando o menino Chuyito calcula as diferenças entre seu pai de verdade e a possibilidade de adotar Manducho como seu substituto:

Y luego que lo compara...Su verdadero papá, don Acacio: señor gordo y chaparrete, pelón en la coronilla. En cambio, éste: con los cachetes pintados,

muy peludo, con narizota de gancho y la boca como trompa. La seriedad vacilante. Aun cuando en su mirar se expresara un tibio albur, un disimulo fallido. Lo que Manducho, resuelto, sintiéndose vencedor, de pronto se arrepentía, pues el azar le había dicho, con sus modos asombrosos, lo de su hijo de a de veras, cuando acordándose justo de la mujer que preñó cuando andaba por Saltillo, ésta misma, le mandaba el resultado: un niño para sus viajes. (p. 46).

Inicialmente o narrador pode ser visto como mais distanciado de Chuyito, mas logo a seguir sua voz se mistura à do menino (na comparação entre o pai e Manducho), para em seguida se mesclar à de Manducho (“el azar le había dicho...ésta misma”). Paradoxalmente, Sada chegou a ser criticado por “não saber usar” o discurso indireto livre. A avaliação – beirando o insulto – de Evodio Escalante, em artigo que se centrava em *Una de dos* (1994) considerava essa uma “deficiência” que já estaria presente em livros anteriores e se oporia ao uso correto do recurso feito anteriormente por Rulfo. A citação é longa, mas importante para essa discussão:

Perdón por el tecnicismo, pero un narrador que no sea capaz de utilizar con rigor ese dispositivo de escritura tendría que regresarse a la primaria. Lo que hace grande a Rulfo, además de otras cosas que todos saben, es justamente su rigor endemoniado para utilizar este narrador que se acerca al personaje y que casi se confunde con él, que reproduce incluso su lenguaje, sus inflexiones, pero que sabe jugar con la distancia que lo constituye. Un narrador que sabe tanto como sus personajes, pero que nunca pretende, ventajista, saber más, abusando de una omnisciencia que está hoy en total descrédito. A este respecto, Sada aparece como un escritor ingenuo, sin malicia en el uso del discurso indirecto libre. (1994, p. 3)

O crítico dá como exemplo do problema a frase “pensando en el triángulo que tienen las mujeres de donde salen los retoños”. Segundo ele, como neste momento o narrador mescla sua voz à de um camponês, o emprego da palavra “triângulo” com essa acepção seria inverossímil, pois não faria parte do universo do personagem. Outro exemplo é para Escalante o fato de que na história das gêmeas Gamal (protagonistas de *Una de dos*) que enganam um pretendente, encontrando-se alternadamente com ele, o narrador insiste em identificar uma delas como “a verdadeira”, o que tiraria a graça da trama, por impor uma verdade externa, diferenciadora. Pois bem, acontece que essa suposta falta de rigor no uso do léxico em um caso específico e nas explicações pontuais sobre a namorada original não invalidam o uso do discurso indireto livre. Pelo contrário, Sada consegue utilizar com eficiência esse recurso, mescla as vozes letradas com a oralidade e faz do narrador um personagem cujo ponto de vista e forma de narrar não são isentos. Ele dá um novo dinamismo à narrativa, sem perder de vista as reflexões dos personagens envolvidos na trama nem tentar produzir a ilusão de transparência,

suprimindo o lugar da escrita. Diante do que poderia parecer uma impropriedade lexical, defendo que o “desvio” apontado por Escalante como sinal de “abuso da onisciência” é na verdade um alargamento do discurso indireto livre, que em alguns momentos mostra-se mais instável que em outros narradores.

Lembremos que para Dominique Maingueneau, embora o discurso indireto livre não tenha marcas próprias, isso não implica que esteja livre de restrições, notadamente a ausência de marcas que poderiam confiná-lo apenas ao discurso direto ou ao indireto. O discurso indireto livre teria “feições muito diversas”, e oscilaria entre dois polos extremos: “De um lado, o discurso desprovido de marcas de subjetividade do locutor citado e, de outro, um discurso próximo do discurso direto, no qual a voz da personagem domina sobrejamente a do narrador” (2001, p. 120-121).

No caso de *Albedrío*, não estamos diante de um “erro” no tratamento da distância entre narrador e personagens, mas sim de uma estratégia para se aprofundar nas reflexões de cada um deles, que não descaracteriza a existência do discurso indireto livre. O fato de o narrador estar em muitos momentos colado aos personagens torna imprecisa a própria denominação de “narrador comunitário”, já que não se trata de uma suposta sabedoria comum. A cada momento surge um movimento ambíguo de aproximação e afastamento do personagem para introjetar a perspectiva do narrador. Diferentemente de Rulfo, Sada não adere seu ponto de vista ao dos personagens, mas oscila sem aviso, o que aumenta a multiplicidade de perspectivas e provoca uma espécie de retorno a uma vontade onisciente, a um novo realismo. Essa novidade pode ainda ser aproximada ao que Karl Erik Schollhammer vê em certas obras do século XX, nas quais “parece haver uma conciliação surpreendente entre a vocação realista e a experimentação modernista de formas expressivas” (SCHOLLHAMMER, 2012 p. 134).

Em várias passagens o narrador emite opiniões muito claras sobre algum fato ou personagem, o que desenha uma voz próxima de um julgamento pessoal, de mais um personagem, do que de um saber coletivo. Veja-se este exemplo durante um diálogo entre Chuyito e o chefe da trupe:

Manducho que lo toma de los hombros.

– Este viaje es muy largo. Hay que aprender mucho, pero sobre todo a robar.

Enseguida el patrón alzó los ojos al cielo y se quedó así un buen rato. ¡Qué mañoso el desgraciado! Mas nunca cerró los ojos haciéndose el importante. Giró leve sus espaldas.[...] (p. 96)

Nesse ponto da história, Chuyito está reticente quanto à nova vida, ao se ver também submetido a novas regras e inclusive à hostilidade de Luis Cesáreo e Concho. Para amolecê-lo, Manducho inventa a história de que seria seu verdadeiro pai, relatada logo antes do trecho citado. Como se o narrador não se contivesse, denuncia a perícia do homem ao usar esse estratagema e a habilidade como o encena: “¡Qué mañoso el desgraciado!”.

A intervenção do narrador é frequente, seja em descrições de lugares e personagens, em explicações do contexto ou nas opiniões sobre os acontecimentos. Em alguns momentos sua voz dá lugar a diálogos entre travessões dos personagens. Mas há também muitas falas sem a marcação dos travessões, bastante pontuadas por suas intervenções. Essa voz narrativa tão próxima aos personagens, a ponto de parecer um deles, assim como o humor que aflora em vários momentos contribuem para evitar o tom solene, criticado pelo autor como um verdadeiro “padecimiento histórico” da literatura mexicana:

Es un narrador que se involucra muchísimo en la trama. Me disgusta sobremanera el narrador que nada más cuenta los hechos sin que a él le pase nada. Como es un personaje más, quiero que sienta como sienten los personajes, que goce como ellos, que se ría de ellos, que los juzgue, que comparta lo que están viviendo. A mí me gusta el narrador dramático, que muestra sus estados de ánimo y trata de empatarlos con los de los personajes. (Apud ALANÍS, 1999).

Para aprofundar essa singularidade e o uso dos pontos de vista, cabe recorrer a um trecho de *Pedro Páramo*, lançado em 1955, portanto mais de três décadas antes de *Albedrío*.

Un caballo pasó al galope donde se cruza la calle real con el camino de Contla. Nadie lo vio. Sin embargo, una mujer que esperaba en las afueras del pueblo contó que había visto el caballo corriendo con las piernas dobladas como si se fuera a ir de bruces. Reconoció el alazán de Miguel Páramo. Y hasta pensó: “Ese animal se va a romper la cabeza.” Luego vio cuando enderezaba el cuerpo y, sin aflojar la carrera, caminaba con el pescuezo echado hacia atrás como si viniera asustado por algo que había dejado allá atrás. (RULFO, 2005, p. 31)

Pode-se perceber que estamos em um registro coloquial, mas que este texto não ostenta as elisões, nem tampouco a profusão de reticências e dois-pontos que encontramos em *Albedrío*. Em *Pedro Páramo*, em geral cada voz é mais claramente

dividida, seja entre cada personagem, seja no momento em que o narrador comparece – embora na parte final do livro esse trânsito entre as vozes se intensifique e fique mais difuso. No excerto, a reflexão da personagem encontra-se claramente separada, entre aspas.

Em *Albedrío*, o discurso é frequentemente interrompido a cada momento da enunciação. Estamos mais perto do que poderiam ser supostos diálogos coloquiais gravados, com interrupções, vazios, titubeios, pausas, mas isso obviamente não é um registro, e sim fruto do apuro formal, através do qual se obtém a instabilidade dos pontos de vista. Como observa Domínguez Michael, a linguagem de Sada se constrói de alguma maneira em confronto com a do antecessor ilustre e ex-professor:

Si Rulfo hizo una criba mágica de un lenguaje rural, ranchero, castizo (y no indígena como lo siguen diciendo algunos despistados), Sada comprendió, desde el principio, que siendo absoluta la capacidad sintética de Rulfo, por ese camino ya no podía irse más lejos y tomó una decisión que, alejándolo de los menos exigentes, le franquearía el reino de la excepción: donde había unidades estrictas, susurros, reabrió la cauda del lenguaje. (2012, p. 578)

O peso de Juan Rulfo nas letras mexicanas tornou-se um fardo para qualquer novo escritor do país, como foi também o caso de Borges em campo argentino. Além disso, Sada compartilhou com ele o cenário de boa parte das narrativas, o norte desértico mexicano e as pequenas cidades da região. Como ele próprio comentou:

La grandeza de Rulfo radica en su percepción. Depurar una voz mediante la limpia de fárragos – eludiendo lo accesorio para decantar lo sustantivo – hacen más eficaz la penetración en esas raíces de ese México profundo, impregnado de enigmas, como pueden ser la soledad, las creencias, la muerte, derivadas de una suerte de allanamiento vital, preeminentemente trágico, que rebasa los meros cuadros de costumbres y hacen posible que esas historias tengan opción de ocurrir en cualquier parte del mundo. (SADA, 2004, p. 14)

Destaca-se a limpeza da voz narrativa, a concentração no essencial e uma literatura que tem como objetivo ultrapassar o quadro *costumbrista* para almejar a universalidade. Em entrevista de 1979, o próprio Rulfo se detinha na questão da linguagem em sua obra e na invenção a partir do resgate de um vocabulário local:

Aparentemente, es el lenguaje que se usa en un pueblo... Hay palabras que el diccionario llamaría arcaísmos; es que aún esos pueblos hablan el lenguaje del siglo XVI. Ahora, como usted dice, no se trata de un retrato de ese lenguaje; está transpuesto, inventado, más bien habría que decir: recuperado. Es muy difícil tratar con esa gente; usted les habla y no le

responden; simplemente no hablan, guardan un hermetismo absoluto. (1996, p. 464)

Se na pesquisa e na criação a partir da linguagem de regiões remotas Rulfo e Sada se aproximam, certamente o laconismo dos livros do primeiro se distancia da abundância na escrita do segundo, “la cauda del lenguaje”, como aponta Domínguez Michael. Em uma entrevista, o próprio Sada comparou acertadamente as duas produções: “Lo suyo [de Rulfo] es la diafanidad, estar limpiando, limpiando, yo quiero ser acumulativo, incorporar todo lo que pueda sin perder la coherencia dramática” (Apud ALANÍS, 1999). Retomando, portanto, os dois se diferenciam na utilização distinta do indireto livre, no impulso mais drástico de Sada contra a norma linguística e no seu estilo profuso, em contraposição à segura rulfiana.

Também é possível relacionar *Albedrío* com outro momento importante das letras mexicanas que é *La feria*, de Juan José Arreola (1963). Domínguez Michael (2012) o menciona como um dos antecedentes importantes para a produção de Sada. Há, contudo, diferenças importantes a apontar, como o fato de que em *Albedrío* temos a figura de um narrador e uma história que mantém uma progressão temporal, com exceção de breves digressões em determinadas passagens, enquanto em *La feria* há uma série de personagens que se alternam em épocas diferentes no mesmo espaço de Zapotlán. Por outro lado, encontra-se nos dois casos uma habilidosa alternância entre variados pontos de vista, que no caso de *Albedrío* é ainda mais acentuada e radical, ao passo que em Arreola é identificada e circunscrita por um sinal gráfico.

Outro aspecto que poderia ser relacionado aos pontos de vista é o dos apelidos de alguns dos personagens. É possível inferir que eles sejam a expressão das visões dos demais sobre alguns membros do grupo, como Manducho (de *mandón*), o *mago* Luis Cesáreo ou o *gigante* Filiastro. No caso do primeiro, podemos ver em algumas passagens como o chefe busca decidir sobre o que farão com Chuyito e determinar o rumo a seguir, a cada momento da jornada do grupo. Em alguns momentos, porém, consulta Luis Cesáreo, o mago que com seus poderes poderia orientá-los. O sobrenome dele, aliás, também pode ser visto como um indício desse poder, ao remeter aos césares romanos e, conseqüentemente, a reis e imperadores. Filiastro, por sua vez, ocupa em boa parte do romance um lugar secundário, mas sempre notabilizado pelo traço físico do seu gigantismo, que chama a atenção por destoar dos colegas e também da população local.

2.5 A fruição da palavra

A despeito de sua formação jornalística, a prosa literária de Sada sempre se distanciou do texto supostamente “neutro” do noticiário cotidiano. Na ficção, empregou um verdadeiro catálogo de palavras do Norte, além de arcaísmos e neologismos, o que contribuiu para a fatura única de sua obra, na qual é patente a busca por um léxico próprio. Como destacou Juan Villoro: “Su literatura es una arriesgada oportunidad de decir las cosas de otro modo. Como Onetti o Lezama Lima, Sada fue incapaz de escribir una frase literal” (2012, p. 13). Além da justamente enfatizada questão do ritmo, a escolha das palavras é outro elemento estruturante desse projeto literário.

Mesmo para um nativo do espanhol, é possível notar uma série de vocábulos insólitos que saltam aos olhos e causam estranhamento. Para aqueles de fora do México ou inclusive para os mexicanos de outras regiões que não o Norte, o efeito é similar. Em breve resenha sobre *Albedrío*, a escritora Anna Georgina St. Clair, nascida em Sinaloa, elogia no livro sua “amplitud de vocabulario asombrosa”, percebendo nele “formas muy norteñas” e cita exemplos como “norteadado, acurruque, embarullar, destanteo” (ST. CLAIR, 2014).

Uma pesquisa mais detida sobre as palavras que fogem do comum no romance mostra que o neologismo ocupa espaço bem menor do que se poderia prever num primeiro momento. O autor ressaltou: “Yo no invento palabras, las oigo o, en todo caso, las deformato; soy un explorador del lenguaje” (Apud BERTRÁN, 2011, p. 125). Nos exemplos da escritora citados no parágrafo anterior, por exemplo, “norteadado” e “destanteo” aparecem em dicionários como *mexicanismos*¹⁵, “embarullar” não se restringe ao país, enquanto “acurruque” pode ser considerado neologismo, formado por derivação regressiva a partir do verbo “acurrucarse”.

É preciso, porém, explorar um conjunto maior de palavras e também os sentidos que esse uso produz. A partir de um recorte significativo desse léxico e de consultas ao dicionário da Real Academia Española (RAE) e a obras específicas sobre

¹⁵ Toma-se para “mexicanismo” a definição de “palabra o uso propios del español hablado en México”, do dicionário da RAE. Consulta 9.dez.2017. Gómez da Silva (2001) adota definição similar.

mexicanismos, como a de Guido Gómez da Silva, é possível propor uma divisão em três categorias, com exemplos:

a. **Mexicanismos.** Aqui se incluem vocábulos como *huerco*; *cooperacha*; *ensarapado*; *trinquetero*; *cacahuatingas*; *desmañanada*; *pachona*; *peleonero*; *fachoso*; *buquito*; *briaga*; *tilichero*; *veliz*; *venadear*; *guajolota*; *miscua*; *sotol*; *fistol*; *menjurje*; *norteador*; *papalotear*; *rechinón*; *joto*; etc.

b. **Palavras registradas no México e em algum outro país com igual significado**, como, por exemplo, *peleonero*; *rejego*; *alebrestado*; *luzazo*; *tecolote*; *cuerera*; *chongo*; *capeador*; *tarugada*, etc.

c. **Neologismos** como *acurruque*; *dormerío*; *galletoso*; *sencillaba*; *retespavoridas*; *enhuizachado*; *covacha*; *sonrisudo*; *sensillar*, etc.

Há também palavras que causam dúvida por se tratar de arcaísmos, dialetos, idioletos ou socioletos específicos. O fato é que predominam nesse universo os mexicanismos. Fica claro também que as palavras já registradas superam com folga os neologismos, portanto o estranhamento é mais fruto de uma escolha, que o leva a recorrer a um campo lexical específico, do que da invenção.

Vejo essa escolha por privilegiar um vocabulário local como uma opção por resgatar a especificidade da língua naquela região e, concomitantemente, singularizar essa escrita. Ao transitar por esse campo lexical, a obra apresenta já no nível da expressão linguística um estranhamento que a afasta da linguagem corrente. A escolha vocabular também se adequa ao fato de que o romance anuncia logo em sua primeira frase o resgate de uma história do passado (“De ayer as la historia de hoy”), o que pode implicar diferenças na linguagem em relação ao presente, além de se concentrar em uma parte do país que tem diversas peculiaridades.

Nos primeiros séculos da presença espanhola, a região que é hoje o norte mexicano foi marcada por tentativas de penetração dos conquistadores e a resistência dos indígenas, pela presença das missões jesuíticas, depois rechaçadas em novos conflitos com os habitantes originários, e no século XIX, pelos conflitos com os vizinhos mais ao norte, que resultaram na perda de parte considerável do território mexicano para os Estados Unidos (HAMNET, 1999). Além disso, a geografia contribui

para a dificuldade de acesso e trânsito, com seus desertos e cadeias de montanhas, o que isola sua população e seu linguajar.

O escritor Eduardo Antonio Parra afirma que a linguagem do norte mexicano tem características que espelham o isolamento de séculos de algumas áreas. Ele se detém nas peculiaridades *de ese lenguaje*:

Hay en él un ritmo que se basa en una respiración acaso sofocada por los extremos del clima y, por lo tanto, aunque en general es abundante, da una impresión de parquedad, repetitiva y entrecortada. Es un habla cuyo volumen está secularmente condicionado por los grandes espacios abiertos. A causa de la distancia con la metrópoli, las palabras que conforman su léxico provienen en gran parte del castellano del siglo XVI y han sobrevivido quinientos años con escasas transformaciones, si acaso con significados ligeramente distintos de los originales. (2004, p. 76-77)

A definição de Parra para a especificidade da linguagem da região resulta contraditória, já que ela seria “em geral abundante”, mas também provocaria uma impressão de escassez. Além disso, ele cita como características as repetições e uma fala entrecortada, elementos que concorrem para desaguar em um ritmo próprio, bem como a possibilidade de que a mesma palavra tenha significado algo diferente daquele registrado em outras áreas. Em Sada, a abundância na linguagem predomina, mas o ritmo metrificado de sua prosa pode ser lido também como estratégia para reverberar essas características regionais.

Para construir isso, resgata um léxico particular. Vejamos um exemplo desse expediente (a divisão em “versos” é minha):

El mago vio a Filiastro / jugando con un balero:/ chorrocientos capiruchos, / para ver luego los astros:/ inútiles y lejanos, / como avisos insensatos, / graves treguas, duras pruebas, / sin el talismán no eran / más que asomos de otras vidas. (p. 93).

Além da utilização de sequências de octossílabos, algumas palavras chamam a atenção. “Balero” aqui quer dizer bilboquê, e “capirucho” significa o momento em que o jogador consegue fazer um “ponto”, ao colocar a parte em geral redonda e mais pesada presa pela corda sobre o pino que é a base do brinquedo; “chorrocientos”, segundo o dicionário da RAE, é no México e em El Salvador expressão equivalente em outros países a *tropecientos*, ou muitíssimos (o vocábulo também está registrado no Diccionario de Mexicanismos da Academia de la Lengua Mexicana e é similar a “trocentos” em português). Temos no trecho a rima consoante entre “Filiastro” e

“astros”, que ainda ecoa na assonante com “insensatos”, e em um dos “versos” há uma rima imperfeita e um paralelismo em “graves treguas, duras pruebas”. Esses elementos todos se somam para formar um determinado ritmo e distanciam o texto de uma prosa descarnada, mas o excesso de artifícios não se reduz a uma exploração da forma pela forma nem implica uma renúncia a contar a história, e sim está colocado em função dela. A fruição da linguagem existe, mas não como um fim em si mesma.

Outros elementos podem ser destacados no uso desse léxico. Em “briagas llamas” (p. 38), por exemplo, ocorre o uso metafórico de um mexicanismo, para descrever o ondular embriagado do fogo em determinada passagem. É possível ainda resgatar uma série de substantivos, na enumeração “castigado, testarudo, peleonero” (p. 17). As três palavras são dicionarizadas e se inserem dentro de um ritmo dado pelo uso reiterado do particípio com terminação em “-ado” e “-udo” das duas primeiras e pelo mesmo número de sílabas que compartilham. “Peleonero” é menos usual, poderia ser traduzida por “briguento” e o dicionário da RAE registra que seu uso se dá em apenas alguns países (Colômbia, El Salvador e México).

Em outro fragmento, lê-se: “La figura de aquel hombre perdido entre las ralezas del desierto enhuizachado” (p. 46). A última palavra é formada a partir de “huizache” (também registrado como “huisache”), árvore espinhosa típica dos espaços desérticos de algumas regiões mexicanas. Apenas a partir dessa palavra, composta por derivação parassintética com o prefixo “en” y o sufixo “-ado”, do particípio, convoca-se uma geografia particular, com uma imagem absolutamente visual e específica, que remete ao surgimento dessas árvores frondosas em meio à escassa vegetação. “Raleza”, a qualidade de ralo, é palavra em desuso, segundo a Real Academia, e “enhuizachado” não está registrada. Ainda assim, é possível encontrar alguns poucos registros em contexto de descrição de um local em que, pela secura reinante, essa espécie é uma das poucas que resistem na vegetação¹⁶.

Sada comentou, em entrevista, o uso de regionalismos e a operação conduzida para resgatá-los:

¹⁶ Um internauta comentou em um fórum em 2007 sobre áreas de cultivos que “se han enhuizachado” pelo abandono e pela falta d’água em Torreón. Disponível em <https://foros.elsiglo.mx/la-laguna/12933-libro-100-anos-torreon-el-siglo-y-los.html>. Outro faz lamento similar sobre terras agricultáveis do México que “se han enhuichazado”. Disponível em <https://mezquiticdemisrecuerdosbenja.blogspot.com.br/2009/11/recuerdos-maravillosos.html>. Consulta 6.dez.2017.

Hay [regionalismos] de Sinaloa, Sonora, Nuevo León, Chihuahua, de todos los estados fronterizos y de algunos que no son fronterizos, como Durango y Zacatecas. Quise hacer una geografía como si todo el norte fuera un solo estado, incluyendo a Baja California Sur. Incorporo no solamente vocablos sino lógicas de pensamiento, construcciones, a partir del habla nortea. Quise incorporar todo eso en un solo cometido. (Apud ALANÍS, 1999)

Ressalte-se o esforço de catalogação de sua matéria-prima operado pelo escritor. Além disso, é preciso apontar que não apenas o vocabulário foi influenciado por essas regiões, mas também suas “lógicas de pensamento, construções”, que irão contribuir para o ritmo.

No entanto, como vimos, essa pesquisa lexical não significa a ausência de neologismos. Margarita Correia e Gladis Barcellos Almeida (2012, p. 18-24) propõem que a neologia seria basicamente de dois tipos: a denominativa, resultante da necessidade de nomear novas realidades, como um novo objeto; e a estilística, que marca uma busca por maior expressividade no discurso. Os neologismos podem trazer novidade formal e também semântica, quando uma palavra adquire nova acepção, afirmam as pesquisadoras. No romance em questão, o claro predomínio seria da neologia estilística, embora em casos como o de “enhuizachado”, por exemplo, seja possível argumentar que estaríamos também diante de um tipo de neologia denominativa, para descrever uma realidade específica daquela área.

Apenas no primeiro capítulo (p. 9-19), o procedimento se repete amiúde. A partir de um substantivo ou de um adjetivo deriva-se uma forma verbal (*sensillar*, do adjetivo “sencillo”); de um substantivo se forma um adjetivo (*sonrisudo*, do substantivo *sonrisa*) ou então, de um verbo se chega a um substantivo (*acurruque*, do verbo “acurrucar”). O aspecto “deformador” das palavras, citado anteriormente (Apud BERTRÁN, 2011, p. 125), é explicitado aqui. No ensaio “Daniel Sada, espejo del mundo”, Antonio Nájera Irigoyen destaca esse impulso de “*violentación de la lengua*”, presente nos níveis morfológico, sintático e semântico (2012, p. 71-76).

O ritmo e o léxico peculiares dessa escrita “radicalmente artística” (DOMÍNGUEZ MICHAEL, 2012), não apenas encantaram leitores, mas também afastaram outros tantos. Para Tomás Granados Salinas, por exemplo, haveria em *Albedrío* um apego excessivo à métrica, e a *novela*, “construída a base de octosílabos

empecinados, resultaba en ocasiones derrotada por el rigorismo tal vez innecesario de Sada” (1994, p. 59).

O procedimento é de fato radical, o que levou outro crítico a argumentar que o autor conseguiu “desollar la lengua para reinaugarla” (HERRERA, 2012, p. 19). No caso do uso das palavras, o diálogo com um antecessor latino-americano merece olhar mais atento, que desenvolveremos no segmento a seguir.

2.6 Vereda: presença de Guimarães Rosa

Quando um brasileiro toma contato com a prosa de Daniel Sada, a aproximação com Guimarães Rosa parece natural, inclusive ao perceber que a impressão inicial de abundância de neologismos perde força diante de um olhar mais acurado. Como Paulo Rónai comentou sobre *Tutameia*: “Na realidade o neologismo desempenha nesse estilo papel menor do que se pensa. Inúmeras vezes julga-se surpreender o escritor em flagrante de criação léxica; recorre-se, porém, ao dicionário, lá estará o vocábulo insólito” (ROSA, 1967, p. 199). A afirmativa poderia ilustrar à perfeição o que ocorre muitas vezes em *Albedrío* e no restante da narrativa de Sada.

Esse diálogo intertextual surge não apenas na comparação das obras, mas também a partir da admiração professada explicitamente pelo mexicano em relação ao brasileiro. Ele conta que, em conversas com Rulfo, este fazia referências elogiosas ao colega: “Me habló mucho de Guimarães Rosa. Consideraba que *Gran Sertão: veredas* era la mejor novela del siglo XX y lo sostuvo hasta que murió” (Apud MATA, 2014, p. 143). Ao ser questionado, Sada argumentava que o motivo de Rulfo se sentir atraído por essa obra teria sido a operação textual a partir da língua para configurar um universo único: “Decía que había transformado el idioma, que daba una visión muy especial de la región de Minas Gerais en que sucede” (IDEM, p. 143).

Porém, uma diferença importante na comparação com Rosa é que em Sada não temos a profusão de vocábulos criados a partir de derivações e fusões de línguas estrangeiras, mas há, sim, arcaísmos, palavras eruditas e também a procura pela oralidade claramente retrabalhada, com farta utilização de recursos sonoros e grande interesse pelo ritmo. Cavalcanti Proença enumerou alguns dos recursos utilizados pelo mineiro, entre os quais se encontravam latinismos, arcaísmos, palavras eruditas,

indianismos, palabras que corresponden a um desejo de música ou de força expressional, a busca da oralidade, de recursos sonoros (rima, aliteração, ritmo), etc. (1973, p. 213-223). Não creio ser necessário me alongar sobre a riqueza da construção literária operada por Rosa, bastando para isso lembrar de um volume como *O léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Sant’Anna Martins, que mapeia em formato de verbetes os inúmeros usos e as criações do impressionante universo lexical roseano.

Em sua leitura de *Grande sertão: veredas*, Davi Arrigucci Jr. aponta que temos aí a construção de uma linguagem a partir de várias fontes, um estilo que “procura conscientemente a desautomatização linguística”, partindo de uma matriz regional (o centro-norte de Minas sobretudo), mas mesclando-o a indianismos, neologismos, termos de vários idiomas, vocábulos cultos e raros, elementos da linguagem e das ciências (1994, p. 11-13). Sada não trabalha a partir de tantas fontes, mas também opera sobre uma matriz regional e a reinventa, fundindo-a com outras referências e neologismos. Além disso, apresentam-se vários recursos sonoros, como por exemplo o citado paralelismo e a rima interna (“graves treguas, duras pruebas”), bem como outros expedientes típicos da poesia, tal qual a anáfora nos parágrafos iniciados por “Platicaron”, na descrição de um diálogo entre Manducho e Chuyito. O trecho merece análise mais detida para a investigação desse aspecto:

Platicaron de planetas, de actuaciones, de los caminos derechos desde principio hasta fin, por ejemplo: el que iba de Parral a Durango, un tramo desesperante. El de Escalón a Esmeralda, con su curvita al comienzo para sacarle la vuelta a un par de robles frondosos. El de La Cruz a San Buena, con ligeros desniveles, tantos otros. Hablaron de las argucias, las arengas y las pruebas de sus viejos compañeros: Policarpo, Mano Juan, Pedro y Chino; sus mujeres: Flora y Pati: que agarraron por su rumbo.

Platicaron de ciudades, con todos sus adelantos. Llamaron a la chiquita para que hiciera las sopas y el jarro de limonada. Descabezaron a un pollo y Chuyito lo peló, bañado aquel cuerpo mocho en agua tibia, liviana, para que toda la sangre se metiera en esa agua, paso a paso. Manducho lo dirigía. Luego se armó una tormenta bajo el cielo retorcido, la luna asomando leve. La verdad que pocas veces había visto que lloviera en el desierto. Se diría que allí empezaba un viaje muy diferente, sobre todo con el niño. El granizo resonaba. De modo, tuvieron que recoger aprisa los tilicheros. Luis Cesáreo, por avistar los peligros, buscó piedras en la caja verdinegra para frotar con las yemas, y al hacerlo, como en un acto de magia la tormenta fue cesando. Palpitaba la llovizna.

Platicaron sobre la mudez del niño. Por un lado su imprudencia y por el otro el respiro de quien se hace el inocente para no entrar en problemas.

El personaje reciente de la enanita barbuda, un disfraz que a veces utilizaban para vestirse de brujos. El trasunto era más grave porque habiendo ya dos mudos ellos se podían hablar: a escondidas, la chiquita también lo era por momentos. Reprimieron sus decires en tanto que su patrón aún contaba las monedas esparcidas y las alcancías quebradas enfrente de los cineros. En el centro el descalabro de cochinitos risueños.

Concho les dio de comer a los gallos enjaulados, quienes sacaron el pico.

La noche avanzó despacio. (p. 48-49)

A anáfora pode aqui marcar também uma pausa, durante a qual o grupo se detém para analisar suas opções. Os diálogos não são detalhados, mas apenas sugeridos pelo narrador. Trata-se, no caso, de alternativas de caminhos a seguir, memórias sobre companheiros do passado, cidades. A conversa é interrompida pelo raro evento da chuva no deserto, que segundo o narrador espelha também a novidade da presença de Chuyito. Há ainda várias figuras de linguagem, tais como metáforas (“cielo retorcido”; “palpitaba la llovizna”), personificações (“la luna asomando”; “la noche avanzó despacio”) e um apelo a outros sentidos para dar conta do ambiente, em “el granizo resonaba”. Além dos octossílabos dominantes, embora não exclusivos, temos o ritmo construído pelo uso incomum dos dois-pontos (“sus mujeres: Flora y Pati: que agarraron por su rumbo”) e pela variada extensão dos parágrafos. Após três deles mais longos, que trazem em seu início a anáfora, os dois parágrafos seguintes são frases curtas que quebram o fôlego mais alongado dos anteriores. Como nos textos de Rosa, a análise mais minuciosa de um trecho põe em destaque esses artifícios que, somando-se, constroem uma prosa única que passa pelo vocabulário, mas não se esgota nele.

Apesar das diferenças entre um escritor e o outro, percebe-se em ambos essa “poderosa vontade de estilo” apontada por Arrigucci Jr. na produção do mineiro. Mais ainda, há também “um esforço contínuo de ênfase expressiva, que tende a realçar os significantes – o aspecto material do signo verbal –, liberando e potenciando os significados” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 11).

Não por acaso, décadas antes de António Nájera Irigoyen se apoiar na imagem da língua “violentada” para falar sobre Sada, o mesmo crítico brasileiro já havia utilizado idêntica comparação para tratar de Rosa, em artigo no qual traçava paralelos entre sua obra e a do poeta espanhol Luis de Góngora:

Ambos violentaram a língua para acomodá-la a uma visão de mundo que tem por traço característico, no plano expressivo, a ênfase. Foi o que assinalaram, por exemplo, M. Cavalcanti Proença, no caso de Rosa, e Pedro Salinas, no de Góngora. Os dois grandes artistas se encontram no ponto crítico da linguagem, com a qual devem plasmar a visão exaltadora, hiperbólica, que têm da realidade. (1979, p. 132, sublinhado meu)

A língua seria, portanto, matéria-prima moldada por esses escritores com finalidades expressivas. Claro, as operações realizadas por Góngora têm diferenças importantes com Rosa, como colocou o crítico. O mesmo ocorre com Sada. Ainda assim, é sem dúvida legítimo pensá-lo como integrante dessa linhagem. Para refletir sobre isso, é possível ainda retomar um comentário de Walnice Nogueira Galvão sobre Rosa no contexto da literatura regionalista no Brasil da época, na qual ela aponta para outras geografias:

Pode-se especular se a obra de Guimarães Rosa não assinalaria ao mesmo tempo o apogeu e o encerramento do Regionalismo. E isso, na medida em que explorou até o fim seus limites, porém fecundando-o de maneira inesperada – de certo modo contradizendo-lhe a vocação centrípeta – com os achados formais, sobretudo linguísticos, das vanguardas do século XX. Ao retomar o veio cosmopolita e experimental, nosso autor ultrapassa o particularismo e o neonaturalismo do romance de 30, sem detrimento de seus muitos méritos. E, reatando com a alta tradição da prosa modernista – que produzira *Macunaíma*, *Serafim Ponte Grande* e *Memórias sentimentais de João Miramar* –, permite-nos vislumbrar seu ar de parentesco, difícil de precisar, com Clarice Lispector, Jorge Luis Borges e William Faulkner. (2008, p. 91)

Mesmo tendo escrito algumas décadas depois do brasileiro, Sada também lutou para se contrapor ao *costumbrismo* e à restrição de sua obra a uma leitura centrada apenas na região. Ao mesmo tempo, como já vimos, buscou se contrapor a uma visão realista da literatura que reduzisse a criação a um suposto documento ou instrumento pseudossociológico. Certamente, seus livros podem gerar reflexões sobre o contexto social, mas não se limitam a um engajamento direto ou explícito.

Podemos dizer que há também outro elemento que o relaciona com Guimarães Rosa e ele tem a ver com a presença da poesia. O livro de poemas do brasileiro, *Magma*, pelo qual seu autor não tinha grande estima por considerá-lo “mero esboço principiante” (ROSENFELD, 2002, p. 204), foi publicado só postumamente. Embora não encontremos na prosa roseana um livro inteiro composto em metros poéticos, temos o uso sistemático de uma série de recursos que bebem na poesia. Rosa partiu de uma região isolada, com palavras e prosódias muito específicas, mas tudo isso foi

transfigurado pelo seu filtro criativo, por seu conhecimento de línguas diversas que recombinava em seus textos, além dos neologismos. Sada, por sua vez, lançou vários volumes de poemas em diferentes momentos da carreira, como *El amor es cobrizo* (2005, relançado em 2012) e *Aquí* (2008) e levou a cabo operação similar em sua produção narrativa.

Na leitura de Ángel Rama em *Transculturación narrativa en América Latina*, ele já ressaltava o trabalho de Rosa com a língua e a estrutura literária. Para Rama, ele foi um “continuador-transformador del regionalismo”. Em *Grande sertão: veredas*, o uruguaio nota que se parte de uma língua e de um sistema narrativos populares, enraizados na vida local – o que justifica o uso dos arcaísmos lexicais –, para acrescentá-los de variados pontos de vista. O escritor funcionaria assim como um “mediador entre dos urbes culturales desconectadas: el interior-regional y el externo-universal” (RAMA, 2008, p 26). A mesma mescla entre o específico de determinadas regiões e a tradição da alta literatura é também operada por Sada, como já colocou, por exemplo, Yuri Herrera (2012).

Além disso, temos em Sada aquilo que Arrigucci Jr. expressou sobre Rulfo e Guimarães Rosa que, ao narrarem a trajetória de personagens pobres em *Pedro Páramo* e *Grande sertão: veredas*, conseguem dar “voz ao outro; confundem-se com ele; fundem-se nele; partem dele”. Para isso, os dois dependem da fala, da oralidade: “O modo como eles interiorizam a fala num gênero escrito para ser lido é que é o grande lance que renova o romance, em nosso meio”, afirmou Arrigucci Jr. (Apud COSTA; CAMORLINGA, 2004, p. 134-135). Em Sada, também temos essa penetração da oralidade do norte mexicano, transfigurada artisticamente, e a alternância de pontos de vista de diferentes personagens, que aprofunda essa aproximação.

Uma diferença que deve ser ressaltada, porém, é que Sada escreveu a partir do que poderia ser definido como um constrangimento literário, isto é, a necessidade de se manter quase todo o tempo fiel ao ritmo do octossílabo. A estratégia de se impor esse tipo de restrição não é nova, claro – um antecedente para a narração de uma história com versos e ritmo fixo (em contexto bem diverso, é verdade) é a própria *A divina comédia*, em vários momentos louvada por Sada. No século XX, o uso de constrangimentos literários ocorreu na França com o grupo Ouvroir de Littérature Potentielle (Oulipo), que tinha entre seus membros Raymond Queneau e Georges Perec

e buscou obstáculos ludicamente autoimpostos. Perek, por exemplo, escreveu o romance *O sumiço* (*La disparition*), no qual evita a letra “e”, a mais comum no francês (a tradução brasileira evita a letra “a”). A comparação entre os métodos do Oulipo¹⁷ e os de Sada poderia render pesquisa específica, aliás, e Adriana Jiménez comentou em entrevista¹⁸ o apreço dele pelo grupo. Mas, como o rigor com a métrica não é uma preocupação do Oulipo, esse diálogo precisaria ser matizado. Também é claro que para Sada a escolha pelo octosílabo, como vimos, responde a seu afã por fazer soar a melodia da fala popular, do espanhol de uma determinada região do México, neste caso. Não se trata aqui de um obstáculo formal autoimposto gratuito.

De qualquer modo, se pode ser um motor para a criação, a escolha desse tipo de fidelidade (parcial) a um ritmo também pode trazer riscos, como ele próprio registrou:

However, the problem that presented itself in the context of this whole range of constraints is that the reader might never develop empathy, might become confused if she or he does not have a basic knowledge of the rhythms of our tongue. (Apud PRIETO, p. 57).

A declaração pode dar uma medida do leitor buscado por Sada: não se trata de qualquer um, mas daquele que tivesse um conhecimento básico dos ritmos do espanhol. A dificuldade de penetrar numa escrita como essa pode ser análoga à relatada por muitos dos leitores de Guimarães Rosa, por exemplo, nas páginas iniciais de *Grande sertão: veredas*. Sada disse que partiu da ideia de que “my work will be read by ideal readers, who are connoisseurs and lovers of meter rather than simply arrogant exegetes” (IDEM, p. 57). Nos dois casos, é inegável que temos uma literatura exigente, que demanda esforço do leitor.

Para tentar evitar o risco de hermetismo excessivo, em Sada fica clara a estratégia de utilizar uma linguagem popular e de determinada região como um dos elementos estruturantes. Em entrevista, ele revelou que, ao se encontrar com algumas pessoas do norte mexicano, gostava de registrar sua fala: “Me gustaba llevar la grabadora y les advertía que la iba a meter en la plática; en ese sentido soy un intruso” (Apud BERTRÁN, 2011, p. 124). Em outra passagem sobre como montava o léxico e as modulações frasais, detalhou um pouco mais esse processo, não só com um gravador, mas também por meio de notas:

¹⁷ Uma compilação de textos históricos cruciais para se entender os métodos do Oulipo foi publicada em espanhol em 2016, em edição aos cuidados de Ezequiel Alemian e Malena Rey.

¹⁸ Realizada pelo autor em julho de 2016, na Cidade do México.

Ahora, yo no me circunscribí a una zona específica, sino que tomé vocablos de todas partes del norte, desde California hasta Tamaulipas, incluyendo Durango y Zacatecas. Lo que yo hacía, cuando iba a los pueblos, era apuntar las palabras y sus significados en una libretita. Pero si me pusiera a hacer un glosario no podría definir esas palabras. Sólo las puedo identificar como voces de tal o cual estado. De hecho, ahora que acabo de ir a Chihuahua, me encontré una caterva de neologismos que yo desconocía. (Apud TORRES, 1986b, p. 23)

É interessante notar que ambos escritores realizaram pesquisas de campo, fazendo anotações da fala popular. Ao mesmo tempo, ressaltou-se a amplitude do espaço percorrido por Sada na busca por esse material, não se circunscrevendo ao que poderia ser o cenário de determinada história. Isso é sinal da liberdade no uso desse léxico, sem nenhum compromisso com a fala “real” de determinada área.

Podemos evocar neste ponto as viagens de Guimarães Rosa pelo sertão, nas quais ele tomava notas em cadernos de palavras e expressões que chamavam sua atenção e que depois seriam retrabalhadas. Essas cadernetas de Rosa estão atualmente no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP e já possibilitaram inúmeras pesquisas. Marli Fantini destacou que ele “desdobra e incorpora suas experiências de viagem pelo estrangeiro às novas viagens do mítico, às lendas, às narrativas orais ouvidas em sua infância” (2003, p. 43). Silviano Santiago, por sua vez, lembra que ele também lançou mão do gravador, “ouvido mecânico” usado para “capturar com maior precisão a voz escorregadia e cheia de dúvidas do jagunço” (1982, p. 37).

Infelizmente, Sada tinha por hábito queimar o material utilizado para a elaboração de seus livros porque queria que o interesse se concentrasse apenas na obra¹⁹. O que pode ser justificável para um escritor, certamente é de se lamentar aos olhos de pesquisadores de crítica genética que poderiam entender melhor esse processo criativo e talvez estabelecer diálogos com o material de Rosa.

2.7 Pontuação: o uso dos dois-pontos: ritmo

Além do léxico e da métrica, outro elemento fundamental na construção do ritmo é a pontuação, com uso ostensivamente frequente do ponto e vírgula e de outros

¹⁹ Conforme comentou sua viúva, Adriana Jiménez, durante entrevista a mim concedida em 2016.

sinais, como as reticências, mas sobretudo a abundância dos dois-pontos. Estudioso da literatura e da música, Theodor Adorno já aproximou, em ensaio publicado em 1956, a pontuação de um texto à música: “Em nenhum de seus elementos a linguagem é tão semelhante à música quanto nos sinais de pontuação” (2003, p. 142), comparou. Para ele, os sinais se separariam gradativamente, “graças à sua independência lógico-semântica”, da fala e da escrita. O filósofo vê a posição do escritor sobre esse elemento como premido entre dois extremos: ele não pode confiar cegamente nas regras, “frequentemente rígidas e grosseiras”, mas tampouco pode ignorá-las, sob pena de “cair em uma espécie de excentricidade ou ferir a essência do que não é aparente, ao sublinhá-lo” (IDEM, p. 148). Sada opta por uma postura que poderíamos qualificar de um tanto excêntrica, já que utiliza esses sinais com abundância superior à recomendada nas gramáticas normativas, notadamente no caso dos dois-pontos.

Vale resgatar a afirmação de Adorno apoiada em Karl Kraus, segundo a qual os dois-pontos “abrem a boca: coitado do escritor que não souber saciá-los” (IDEM, p. 141), no sentido de que o procedimento cria a expectativa de um complemento, de uma solução no uso cotidiano e usual. Sada adota os dois-pontos em parte com essa função, mas muitas vezes rompe com ela e os leva em outras direções. Uma matriz talvez esteja em uma de suas paixões literárias: Carlo Emilio Gadda. Em relato memorialístico sobre o marido, Adriana Jiménez García (2014) recorda-se de Sada, no epílogo de sua vida, com a saúde bastante fragilizada, citando de memória passagens do romance *El zafarrancho aquel de Via Merulana*. Em uma de suas entrevistas, ao ser questionado sobre uma recomendação de leitura, Gadda foi o primeiro a ser lembrado::

Hay un libro que me encanta, *El zafarrancho aquel de Vía Merulana*, del italiano Carlo Emilio Gadda, a quien Pasolini adoraba. Ese libro pasó inadvertido mucho tiempo, hasta que Italo Calvino lo rescató y ahora es un clásico. Empieza con algo trivial y la historia se complica poco a poco, tomando el cariz de un policial. Es un gran ejercicio de imaginación. (Apud MARISTAIN, 2010)

No conto “Atrás quedó lo disperso”, recolhido em *Ese modo que colma*, de 2010, Sada prestou a Gadda uma extensa homenagem. Na trama, o personagem Atilio Mateo presenteia o amigo Gastón com *El zafarrancho aquel de Vía Merulana*. Desempregado e sem perspectiva, Gastón vê na literatura um passatempo em princípio, mas se converte gradualmente em leitor mais exigente. Mateo então lhe consegue a obra

mencionada e o narrador assume ares de analista, entremeando a crítica literária e a narração²⁰:

En el restaurante la conversación se puso alegre por el obsequio de una obra que trataba de un asunto nimio, en apariencia; una exuberante pesquisa policial, pero que en manos de un autor apasionado y neurótico como Gadda se transformaba en una red amplísima de conexiones entre hechos y personas; intrínquilis de angustias y obsesiones sazonado con variados niveles lingüísticos del alto y bajo italiano, así como una muestra inaudita de léxicos de toda categoría. (SADA, 2010, p. 67-68)

Apesar de não se referir especificamente ao uso dos dois-pontos, o excerto destaca não apenas a trama, mas a singularidade da construção formal do livro, com sua diversidade de registros e léxicos. Tome-se agora um excerto de *Aquela confusão louca da Via Merulana*, na tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade:

Falaram de caça: de batidas e de cães: de fuzis: depois de Petrolini: depois dos vários nomes dados ao mágil ao longo do litoral do Tirreno, desde Ventimiglia até Capo Lilibeo: depois do escândalo do dia, a condessinha Pappalòdoli: que tinha fugido de casa com um violinista: polonês, naturalmente. Aos dezessete anos. Uma história que não acabava mais. (GADDA, 1982, p. 20)

Observe-se o uso profuso e insólito dos dois-pontos, que dão um sentido dinâmico ao texto. No início da primeira frase, eles marcam uma pausa breve e abrem espaço para uma enumeração, dando um caráter de oralidade ao que é dito, aspecto reforçado pelas repetições de palavras (“de”, “depois”). A cada uso desses sinais de pontuação, é como se o que é contado fosse se desdobrando. Após a menção à “condessinha”, eles abrem caminho para uma oração subordinada, que se desdobra e detalha o narrado anteriormente. No último emprego deles no trecho, antecedem um maior detalhamento sobre quem seria o violinista com quem a condessinha fugiu. O dinamismo imposto por esse uso constante dos sinais de pontuação é sustentado ainda pelas duas frases curtas que se seguem, nas quais não há preocupação em ser exaustivo: a mera sugestão já dá conta do que se espera desse diálogo, que pula de um assunto a outro sem se deter muito em nenhum deles (“Uma história que não acabava mais”).

Gadda é um dos autores comentados por Italo Calvino em suas *Seis propostas para o próximo milênio*. No capítulo “Multiplicidade”, Calvino destaca nele a

²⁰ O conto é um pelo exemplo das qualidades da prosa de Sada, entre elas o humor, mas sua leitura não será desenvolvida, por fugir do tema em discussão.

superposição de diversos níveis de linguagens, dos mais elevados aos mais baixos, e a busca por “representar o mundo como um rolo, uma embrulhada, um aranzel, sem jamais atenuar-lhe a complexidade inextricável” (1990, p. 121). A mistura de registros de diferentes níveis e a busca por essa complexidade também se encontram em Sada.

Compare-se o trecho de Gadda acima mencionado com um exemplo do romance: “¡Eran húngaros por eso!, por no aceptar los fracasos: hombres sin dios y muy serios: para después conseguir. Lo primero: visitar al mandamás, que diera la carta blanca para el goce del local” (p. 11). Há três vezes o uso de dois-pontos em um espaço de três linhas, o que é uma clara estratégia para impor certo ritmo à leitura. Não por acaso, os dois-pontos podem também funcionar como “quebras” entre os “versos”. Como em Gadda, também temos a oralidade, os elementos que se desdobram e são detalhados a cada momento em que os sinais são utilizados.

Outro exemplo, entre muitíssimos possíveis: “El público, pues no sabía qué atender: el discurso o los trabajos de armar todo en diez minutos, excepto: el aparato de ruidos. Esto impidió que los otros: Filiastro y Concepción, supieran lo que pasaba” (p. 135). Novamente, nem todos os dois-pontos seriam esperados. Se primeiro ele é perfeitamente adequado em uma visão normativa, já que introduz as opções possíveis para o público, nas duas frases seguintes causa estranhamento. No primeiro desses casos, após “excepto” seria possível não haver dois-pontos e a frase poderia prosseguir, enquanto no segundo, uma vírgula seria o mais comum para separar o apostro. Essa destabilização das normas gramaticais pode ser vista como parte do processo de se firmar uma voz literária que se consolidaria em livros posteriores. O uso dos dois-pontos, nessas frases, tem fins estilísticos e ajuda a orientar o compasso da leitura.

Para tratar da novidade no emprego desses sinais gráficos, uma marca da escrita de Sada, é possível também uma comparação com o modo como eles aparecem rotineiramente em textos em espanhol. No *Diccionario panhispánico de dudas* (2005)²¹, estão listadas as finalidades possíveis: como enumeração; para encerrar uma enumeração antecipada e então para passar ao conceito que ela engloba; antes de citações; após fórmulas de saudação em documentos e cartas; para separar um exemplo; em textos jurídicos após o verbo em certos contextos; para marcar uma pausa enfática;

²¹ Edição de 2005, disponível em versão digital em <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=2a3yRXFBiD6rvDOMtg>. Acesso 14.12.2017.

para conectar orações relacionadas (como causa e efeito); e em títulos e epígrafes (também em divisões internas do livro) para separar o conceito geral do aspecto parcial de que se trata. No mesmo verbete, o dicionário adverte que é incorreto escrever dois-pontos entre uma preposição e o(s) substantivo(s) que ela introduz.

O emprego dos dois-pontos em *Albedrío* pode ser enquadrado em alguma das possibilidades já previstas pelo dicionário, mas nem sempre. Encontram-se, além disso, especificidades importantes, sobretudo pela abundância deles, que aparecem diversas vezes muito próximos, em frases seguidas ou na mesma oração. “El trasunto del camino: la propuesta de Jonás: que llegarían a la casa del patrón a tomarse unos cafés. Lo vivo de lo caliente contra el frío: los enojos de las nubes de regreso a ese poblado: el viento que raja y cala” (p. 22-23). A primeira ocorrência pode ser creditada à relação entre as frases, enquanto a segunda anteciparia uma descrição do conteúdo da proposta do personagem. Ainda assim, as duas ocorrências seguidas, sendo que a segunda aparece antes de um “que”, são uma opção inaudita. Na frase seguinte, novamente temos a ocorrência duas vezes dos dois-pontos: no primeiro caso, chamam a atenção para o desconforto gerado pela condição climática, enquanto no segundo, abrem caminho para mais detalhes sobre os efeitos desagradáveis do vento. E marcam ainda o ritmo predominante dos octossílabos.

Outro exemplo desse uso *sui generis* do procedimento se verifica em “El mago obligó a Chuyito a que soltara las piedras. En una encontraron mapa: el Estado de Coahuila, el cual se borró muy fácil cuando lo desempolvieron.” (p. 45-46). Aqui fica ainda mais claro o emprego dos dois-pontos como garantia de determinado ritmo e da métrica. O autor não utiliza o artigo “un” antes de mapa para manter o octossílabo, enquanto os dois-pontos não somente detalham o que representava o mapa, mas também separam os octossílabos.

Como já comentado antes, os dois-pontos estão também bastante ligados à oralidade. “Ella se zafó con gusto porque le cerró los ojos, y es que: podía venir el marido y armar un escandalazo” (p. 150). O efeito é um híbrido entre o relato em primeira pessoa da mulher e a voz do narrador em um discurso indireto, embora esta última predomine. A oralidade ainda se reforça pela expressão “es que”, comumente usada por muitos falantes de espanhol.

Temos, portanto, o uso de dois-pontos como estratégia que garante dinamismo à narrativa, tornando-a mais direta. Além disso, ressalte-se novamente a importância do recurso para a marcação de cada verso, o que fica claro nos exemplos mencionados.

A originalidade no uso da pontuação no livro não se esgota nos dois-pontos, embora estes sejam fundamentais. É possível destacar também as frequentes reticências, em diálogos ou reflexões de determinado personagem. Esse discurso entrecortado cria um ritmo, além de dar mais verossimilhança à oralidade. Existe ainda uma alternância nos diálogos, ora representados com travessões, ora em itálico, o que também colabora para compor e variar o andamento de cada passagem. Como em:

Cuando ansiosa la chiquita con las flores en las manos se acercó para tocar la cara del niño desconocido: para saber si era real, los otros estupefactos lo aluzaron con las lámparas, pues a lo mejor traía una pistola escondida. Pero no. *¿Qué? ¿Quieres irte con nosotros?...Ni siquiera traes maleta.*

– Pero yo me quiero ir – dijo el niño: titubeante.

– Ah, por ahí empieza el problema. (p. 31)

O itálico marca o diálogo inicial com Chuyito, mas ele se desdobra em seguida em travessões. Os dois-pontos após *niño*, aliás, abrem caminho para uma sintética caracterização do estado de ânimo do garoto naquele primeiro encontro.

2.8 Modos de narrar

Além do léxico e do ritmo, a prosa de Sada se caracteriza por não seguir em linha reta do início ao fim de cada episódio, sem interrupções. Pelo contrário, há relatos intercalados, personagens aparentemente secundários que ganham importância em determinado momento, frases que não se completam, ideias que ficam apenas sugeridas. O autor controla o ritmo também no desenrolar da trama, dosa o andamento da narrativa principal e a perpassa por outras, com variadas interrupções. O crítico Rafael Lemus (2005) qualificou a prosa de Sada como “tensa, la más lenta del idioma”. Yuri Herrera, por sua vez, detalha esse aspecto, em seu ensaio “La nueva lengua de Sada”:

La morosidad descriptiva hace sentir sus efectos más allá del objeto que construye; si la narración se demora es porque así es como desplaza el meollo del drama: el narrador que habla en Sada es uno que se distrae con los múltiples matices que se dejan de lado en una trama aristotélica, en sus novelas las historias proliferan pero sin opacar el mundo en el

que suceden: Sada se resiste al dominio de la peripecia a favor de la belleza del tiempo transcurriendo (2012, p. 19)

Sada não pode ser considerado um escritor absolutamente digressivo nem se pode dizer que a trama central vá sendo todo o tempo ofuscada por episódios laterais. A história se constrói, mas o autor não hesita em se deter nas veredas que aparecem ao longo da trajetória. Como na travessia dos ciganos pelo deserto, não se distingue uma rota clara *a priori* e os encontros ao acaso geram mudanças no trajeto.

Um exemplo claro de desaceleração do desenlace da trama está no caso de Felipe Cedillo. O personagem (secundário) aparece logo no início da narrativa, na casa dos Montes, depois vai à noite até onde estão os “húngaros” para sondá-los, em uma participação pontual. Muitas páginas adiante, o narrador diz que o mesmo Cedillo estava em outra cidade em um trem próximo ao grupo de artistas e que poderia ter reconhecido Chuyito (p. 108). Só que esse reconhecimento do garoto não acontece e o personagem volta a desaparecer. Para a economia da obra, a reaparição é apenas um ruído, portanto seria desnecessária ou mesmo uma falha em uma narrativa de corte mais tradicional. Mas acontece que esse fato contribui para aumentar a verossimilhança, já que nem tudo o que ocorre converge para determinada história, e há sempre fios soltos que contribuem para dar essa impressão de vida flagrada no acontecer simultâneo de suas redes.

Para além disso, temos um processo pelo qual se sugere que o enredo caminha em determinada direção, e a expectativa não se cumpre. Na verdade, esse é um dos impulsos para o andamento do romance.

Embora Sada não tenha se dedicado muito à crítica, elaborou algumas resenhas de circunstância publicadas na imprensa mexicana. Compôs também um ensaio longo sobre o *Quixote*, publicado em um livro de crítica reunida sobre o clássico espanhol e reeditado postumamente em uma revista cultural. Nesse ensaio, ele lembra que Cervantes utilizou em sua obra-prima o recurso do manuscrito encontrado e que isso acontece de maneira incomum para a época, *in media res*. Segundo Sada, no capítulo oitavo do *Quixote* há uma interrupção “que amenaza a la narrativa misma” (SADA, 2016²²). O manuscrito é perdido e recuperado, uma interrupção que é a mais “amenazadora del texto”, mas não a única. O *Quixote* “se escribe y se cuenta como una serie de interrupciones hiladas”, o que será “parte íntegra de la nueva poética de la

²² Todas as passagens citadas do ensaio foram extraídas de sua reprodução na internet. Disponível em <http://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal74DanielSada.php>. Consulta 22.nov.2016.

novela: siempre bajo el acecho del descalabro, la novela es la narrativa de su lectura, un género que muestra sus costuras, género de la crítica que se refocila en ella”, afirma (IDEM, 2016). É esse aspecto que Sada resgata de maneira cabal em sua ficção.

Em *Albedrío*, temos uma série de interrupções na trama. Em vários momentos, quando algo pungente ou inesperado está prestes a acontecer, por algum motivo acaba por não se confirmar, a sequência é rompida e se resolve de outra maneira. Esse recurso é constante no seu modo de narrar. Há vários exemplos possíveis nos vários episódios das andanças dos “húngaros”, em que fica a impressão de que a população local poderia agredi-los ou mesmo linchá-los, mas eles conseguem escapar; em outras cenas, um dos artistas parece prestes a abusar sexualmente da garota Olga Nidia, o que nunca se confirma; ou então, o líder da trupe, Manducho, e outro membro, o mago Luis Cesáreo, parecem sempre prontos para a briga e o rompimento, a ponto de definirem os termos da separação, e no entanto continuam juntos; em uma cena na residência do casal formado por Don Roque e sua esposa, o contexto sugere que podem roubar e agredir a família isolada, o que tampouco se materializa. Em outra passagem, Chuyito chega a ser capturado por alguns homens e some, para depois ser entregue de volta sem qualquer arranhão, explicações ou grandes traumas aparentes. A partir desses falsos caminhos, o romance constrói seus ziguezagues e a história prossegue, em diferentes linhas.

Podemos notar estratégia similar em alguns momentos de Guimarães Rosa. Em “Famigerado”, de *Primeiras estórias*, José Miguel Wisnik destaca o fato de que neste, como em outros contos do volume, temos uma narrativa que sugere a iminência de um desfecho violento que não se cumpre (2003, p. 123). A estratégia é análoga à utilizada por Sada, em que a iminência do fato acaba por não se concretizar e a história se desvia.

As interrupções não ocorrem somente na trama, mas nas próprias reflexões dos personagens e nos diálogos. Em um de seus ensaios, “La aposiöpesis” Sada mostra o caráter reflexivo de suas leituras críticas, nas quais analisa com agudeza os procedimentos de outros escritores. Ele se detém aí nessa figura retórica da aposiopese, concebida segundo ele, como recurso poético, mas que também pode ser empregada na prosa e que foi usada por Joyce, Gadda, Lezama Lima e Guimarães Rosa. O escritor diz que ela consiste em “dejar una imagen o un pensamiento intencionadamente incompleto mediante una brusca interrupción o corte del verso”. O complemento da ideia, então, é realizado “con un verso indirecto, pero inmediato” (SADA, 2013c, p. 68). A aposiopese pode se aplicar, diz ele, a estados de ânimo distintos, como quando um personagem

experimenta sensações opostas ao mesmo tempo e pode servir como “dique contra la avalancha lírica a que está expuesta toda expresión poética” (IDEM, p. 70-71).

O recurso está presente em vários momentos do romance, notadamente nos trechos em discurso indireto livre nos quais acompanhamos as reflexões de algum personagem. Por exemplo, na passagem em que Chuyito imagina as possibilidades de interpretar e, através desse ofício, chegar a lugares distantes:

Por ahora presentarse en Sacramento con buena disposición, soltar lengua y unir hilos para actuar más adelante en las ciudades lejanas que ojalá tuvieran playas o edificios hasta el cielo o ríos que las dividieran como en las fotografías de aquella revista vieja que guardaba su papá debajo de las almohadas. Existían esos lugares y quizás más asombrosos... Ir, pues... Existían los pasatiempos” (p. 161).

O emprego do recurso dá mais verossimilhança ao discurso indireto livre e o torna mais complexo para emular a digressão. Em outro momento, Concho observa Filiastro se afastar pela estrada, levando o baú roubado da casa da esposa de Policarpo:

Concho sintió la ruptura pero a tajos y pensando... Ese hombre se entendía a puros insultos. Con Manducho era distinto por no haber transformaciones. Viajar, ser tramoyista y virtuoso. Le entró un arrepentimiento y fue a buscar a Filiastro. Pero ya no se notaba. La neblina fue cayendo. (p. 146)

Muitas vezes a aposiopese ocorre acompanhada por reticências, mas neste exemplo podemos dizer que ela está presente não só na primeira linha, mas também quando há um corte brusco na reflexão entre “ser tramoyista y virtuoso” e a frase seguinte, quando surge o arrependimento e a intenção de reencontrar o companheiro. Outro uso evidente do recurso aparece no momento em que Manducho volta em busca de Policarpo. “Tal vez ese no era el sitio donde encontraría a su amigo. Sin embargo...” (p. 108). O freio imposto na frase anterior gera interesse ao criar um suspense, que só o andamento da trama solucionará. A aposiopese também contribui para a construção do ritmo. Nesse momento da análise, aliás, é possível perceber que vários dos elementos apresentados contribuem para essa construção e voltar à questão dos octossílabos.

2.9 Sobre os octossílabos no romance

Como já comentado, Beltrán Félix (2003) produziu um dos principais textos críticos sobre *Albedrío*. É proveitoso, após a apresentação de alguns dos aspectos enfatizados nesta leitura do romance, voltar a esse artigo, com a intenção de resgatar

alguns de seus juízos e tentar avançar em outros aspectos. Em sua análise, o crítico se detém na primeira página da obra que divide em versos, o que deixa patente a quase onipresença do octossílabo, mas com palavras ou expressões soltas.

Basta percorrer o livro para se notar a constância do octossílabo, embora também venha misturado com muitas frases soltas ou outros metros. De qualquer modo, seu predomínio se mantém por toda a obra, inclusive nos diálogos. No trecho analisado por Beltrán Félix não há nenhum diálogo, apenas uma imprecação em *itálico* de Don Acacio Montes às crianças da casa. Em vários momentos do livro, contudo, há falas marcadas por travessões, nos quais o metro se mantém em boa parte do tempo:

- ¿Quién va a ir a ese mugrero? Además com este frío...Esas gentes están locas.
- Déjalos que hagan su lucha, ¿qué tanto puede afectarte?
- Pero es que roban de noche... Y son listos para eso.
- Verás que ahora ni se atreven. Si roban no será hoy, tal vez mañana podrían.
- No, ¿quién sabe? Según cuentan por ahí se han robado hasta caballos.
- Y por cierto ¿ya metieron a las vacas? Se van a morir de frío, se lo digo de una vez...
- Desde ayer en la mañana Saturnino las metió al cuarto de las triqueras. Pero no están amarradas; qué tal si se vienen todas y tumban todos los muebles.
- Yo no creo. No te preocupes... (p. 14)

Neste fragmento, temos um predomínio absoluto do octossílabo, exceto em alguns momentos isolados das falas, como em “Y por cierto” ou “No, ¿quién sabe?”. Os diálogos não destoam, portanto, do restante do texto, em relação ao ritmo bastante frequente, mas não exclusivo, das sequências de oito sílabas poéticas. Uma diferença consiste na presença maior das reticências (já comentadas), que também ajudam a dar mais verossimilhança ao simular as pausas e ideias interrompidas, como em qualquer diálogo.

Beltrán Félix registra ainda dísticos que “parecen ser utilizados como mecanismos de mnemotécnica” (BELTRÁN FÉLIX, 2003, p. 130), como na frase inicial (“De ayer es la historia de hoy, de ayer la malversación”), e uma aproximação de algumas frases com ditos populares. Navarro Tomás já havia afirmado que o octossílabo

“figura aisladamente en proverbios, títulos y lemas” (2014, p. 39). Impressiona no romance, porém, a capacidade de se aferrar ao octossílabo em um texto longo e em prosa. Para Beltrán Félix, *Albedrío* é um “poema narrativo”, um texto “sustentado en una prosa rítmica, no en una prosa poética. El ritmo al servicio de la prosa: no la prosa al de la poesía”. (2003, p. 131). De fato, a questão do ritmo, como visto, é crucial e a definição “prosa rítmica” parece bastante adequada. O crítico menciona ainda a intertextualidade no romance e sua “construcción literaria posmoderna” e conclui destacando a fusão e o hibridismo gerados por Sada. Para Beltrán Félix, o equilíbrio entre o narrado (o meio rural), o narrador (a comunidade) e a linguagem da narração (o metro do *corrido*), confere ao romance o estatuto de “obra maestra” (IDEM, p. 136-137). Embora, como já pontuado, eu discorde da visão de que o narrador representaria uma suposta voz da comunidade ou que a ela estaria restrito, isso não invalida a constatação de que o romance apresenta uma habilidosa adequação entre os elementos formais e o que se narra.

No ano seguinte à primeira edição, o escritor e ensaísta mexicano Alejandro Toledo afirmou que há momentos de *Albedrío* nos quais “el ritmo pesa en el lector, lo duerme”. E acrescentava que “Hay en los textos de Daniel Sada enormes fulgores poéticos, pero sobre todo hay caídas: como poesía, tiene versos muy deficientes; como prosa, está llena de ripios”. O crítico questionava o fato de que os octossílabos não se mantêm por toda a obra e argumentava que “el experimento tiende a agotarse”. O resultado, para ele, era que “prosa y poesía se neutralizan en este contexto híbrido, interesante quizá como fenómeno pero insuficiente como literatura” (1990, p. 7). Claro, trata-se de uma opinião possível e talvez nem seja o caso de fazer uma defesa. O que se poderia contrapor à leitura de Toledo é que, se o octossílabo se mantivesse todo o tempo, poderia redundar em uma prosa realmente tediosa e com excesso de palavras inúteis ou supérfluas para completar os versos. Vicente Francisco Torres destacou que em outro livro de Sada, *Juguete de nadie y otras historias*, o metro varia entre o tetrassílabo, o hexassílabo e o heptassílabo. “Para evitar la monotonía que pudiera resultar de una cadencia previsible, Sada mezcla los acentos y las medidas e incluye largas frases que sirven como respiraderas” (1986a, p. 13).

No caso de *Albedrío*, avalio que esses respiros se constroem na variação entre sílabas poéticas e as frases e palavras soltas, já que os octossílabos predominam, mas

nem sempre estão presentes. De fato, Sada argumentou na mesma linha, ao discorrer em entrevista sobre a construção formal do romance:

Quise que el sonido del octosílabo no fuera demasiado monótono, sino que hice rupturas constantes, utilizo de repente endecasílabos y lo que hago, es que a través de sinalefas voy rompiendo el ritmo, con acentuaciones y fisuras. Es decir, una palabra me puede servir para cerrar un ciclo rítmico y al mismo tiempo propiciar otro (Apud MONCADA, 1989, p. 23).

Uma aproximação ainda possível sobre esse aspecto, ressalvadas as não poucas diferenças de conteúdo e contextos, é com a leitura que Augusto de Campos opera de “Os sertões”, de Euclides da Cunha. O poeta e crítico enumerou centenas de decassílabos e dodecassílabos nessa obra em prosa. “É claro que o simples fato de estarem metrificadas não confere a todas essas frases a condição de poesia”, advertia. Segundo ele, em vários casos temos apenas coincidências entre a fala natural e o verso, “mas não deixa de ser assinalável a sua apresentação em situações destacadas [dos episódios narrados], com essa configuração” (2010, p. 19).

Em *Albedrío*, a busca pelo ritmo cadenciado dos octossílabos é mais deliberada, porém a referência a *Os sertões* pode se justificar por serem dois textos em prosa nos quais centenas de frases têm medidas específicas de versos, o que lhes confere um ritmo característico.

Octavio Paz afirma que o ritmo é “o elemento mais antigo e permanente da linguagem”. Sustenta ainda que o ritmo ocorre em toda forma verbal, mas “só no poema ele se manifesta plenamente”, enquanto é “inessencial para a prosa” (1996, p. 11). No caso de *Albedrío*, porém, é possível argumentar que essa dicotomia fica abalada e o ritmo se converte em crucial, ao nortear a leitura e estabelecer diálogos com a tradição poética e a cultura popular.

Como último ponto a destacar neste capítulo, há outro elemento que perpassa o romance e merece discussão: seu humor.

2.10 A presença do humor

Não se trata de uma obra cômica e em alguns momentos, inclusive, estão representadas questões com tintas trágicas, como a dificuldade de se enquadrar dos

artistas, o risco de abuso contra Olga Nidia e a trajetória de Chuyito. Mas essa história não é construída em meio a uma atmosfera pesada, e sim com frequentes passagens que podem provocar o riso, graças a um tom algo zombeteiro do narrador. Logo nas páginas iniciais, por exemplo, temos a descrição do prefeito: “El principal de Castaños era un gordo sonrisudo y muy valiente, quien estaba ensarapado y con ganas de ordenar, sentadísimo apacible en un sillón verde, tenía muchas ocurrencias” (p. 11). A apresentação é aparentemente séria, mas a figura que se projeta no todo é um tanto ridícula. Temos uma autoridade municipal sorridente (a incomum palavra “sonrisudo” contribui para o insólito e o lúdico), mas valente, que tem entre suas características estar “ensarapado y con ganas de ordenar”, em uma junção que causa estranhamento de elementos concretos (vestido com sarape, vestimenta típica mexicana) e abstratos (com vontade de mandar). Além disso, ele está não apenas sentado, mas “sentadísimo”, o que pode traduzir ironicamente sua imobilidade ou ainda a comodidade diante da cadeira, uma marca de seu poder.

O poder, aliás, é alvo de ironia em outras passagens, o que desestabiliza a impressão de respeitabilidade almejada pelas autoridades. Na chegada a Sacramento, por exemplo, o narrador comenta a violência na cidade e diz que tentaram solucionar isso com a escolha de um prefeito, “pero éste era matón y se robaba el dinero”. Os moradores então colocam no poder um morador nascido e criado na cidade, mas o resultado acaba sendo o mesmo: desvio de recursos para fins privados. O prefeito atual, Don Mónico Pape (nome improvável e um tanto ridículo), propõe por meio de um subordinado uma sessão privada em troca de combustível para o ônibus. Quando aparece, é assim descrito pelo narrador:

Don Mónico Pape, hombre serio y magnífica persona. Se notaba a las claras que la gente lo quería. Cosa rara. Según Manducho, dizque oyó, que es que ayudaba a los pobres cobrándoles intereses, llevaba cuentas de todo y era de pocas palabras. Los tambos de gasolina eran justo el porcentaje de las entradas del cine, y eso, aunque entrara todo el pueblo.” (p. 183-4).

O respeito pela autoridade, portanto, parece mais fruto de seu domínio econômico, como uma espécie de agiota, que de seu zelo pela administração pública. Com os próprios forasteiros, aliás, propõe um acordo que Luis Cesáreo considera prejudicial, mas Manducho aceita por falta de opção. O uso de “magnífica persona” obviamente é uma ironia, diante do contraste entre a definição e o que o chefe da trupe teria ouvido sobre o *modus operandi* do prefeito.

A desestabilização da figura do poder também se vê no caso dos docentes. Na escola de Castaños, o professor é comparado a um “lanzador de gis” (p. 16) contra as crianças, como se fosse um jogador de beisebol (esporte bastante popular no Norte mexicano). Ou, mais adiante, quando se menciona que outro professor havia morrido, no povoado onde vivia Don Roque e sua esposa. Ele é recordado apenas como: “Héctor Manuel Abasolo. Bigotito y correcciones” (p. 60). A irônica síntese dessa frase brevíssima define o profissional apenas por uma característica física e pelo que devia ser costumeiro em seu trabalho: corrigir os erros dos estudantes. O traço físico e o profissional colocados lado a lado são ainda decisivos para a graça cômica desse resumo biográfico.

Também está presente o humor na passagem já comentada, quando Manducho tenta convencer Chuyito de que ele seria seu pai. Em meio ao diálogo, o narrador não resiste e censura o comportamento do adulto: “¡Qué mañoso el desgraciado!” (p. 96). Ou, por exemplo, no relato de Concho e suas amantes, quando sob o risco de ser morto por um marido traído, o teria hipnotizado, fazendo com que disparasse contra a própria esposa (p. 99). E ainda na descrição de Filiastro:

Una lata su estatura: un gigantón de dos metros tan alto cual un mezquite, y tan flaco y arañoso de modales: cualquiera lo distinguía a seis leguas de distancia como una mancha que se escurre y se mueve entre los árboles, y aunque mucho se agachara aún le sobraba altura. (p. 107)

O personagem que se apresenta é desengonçado, comparável a uma árvore, mas com modos similares aos de uma aranha. Além disso, há o insólito da referência a uma “mancha que se escurre y se mueve” na figura do gigante vista à distância, além da ironia final de que, mesmo que se agachasse muito, ainda lhe sobraria tamanho.

As atitudes dos personagens também podem provocar riso. Nesse caso, um exemplo é a estratégia frequente de Manducho de usar o alto-falante para tentar atrair a população local a ver o filme e desfrutar das demais atrações em suas visitas. O chefe sugere o que acontece em vários momentos do filme, mas sempre com informações mínimas, para aguçar a curiosidade dos ouvintes.

A partir dos exemplos, tomados entre muitíssimos possíveis, é possível ilustrar esse aspecto do humor. Trata-se de um procedimento que, não sendo desabusado nem excessivo, manifesta-se com certa intermitência ao longo de toda a narrativa, mediante

intervenções irônicas do narrador, imagens insólitas que podem causar graça ou por meio de episódios algo patéticos. Muitas vezes ele produz um rebaixamento das figuras de poder, mas não se resume a isso.

Em sua leitura sobre Sada, Tomás Granados Salinas aponta que o humor não comparece de imediato, mas passa em alguns momentos pelos diferentes registros linguísticos plasmados: “Sólo al instalarse en la lectura continua es posible percibir el humor de Daniel Sada, basado en contrastes lingüísticos, con vocablos de solemnidad encorsetada y coloquialismos sabrosos” (GRANADOS SALINAS, 1994, p. 60). Em *Albedrío*, um dos múltiplos exemplos para esse expediente de diferenciação de registros se dá quando Manducho apresenta o personagem de Chuyito (a anã barbuda), em uma das cenas teatrais:

Las aventuras, que diga, los problemas empezaron cuando encontramos a la enana barbuda en el quicio de una puerta: abandonada y a punto de morir. Primeramente le dimos de comer, aunque su aspecto, la verdad, nos causó repugnancia. Sin embargo, al momento de acercarnos para tentalear su cara sus facciones adquirieron una especie de niñez pero a la vez una ancianidad impertérrita. La sonrisa bien macabra que tenía, aunque graciosa y leve. (p. 125)

A descrição desse encontro imaginário causa comicidade pelos aparentes paradoxos e absurdos que encerra, em trechos como “una especie de niñez pero a la vez una ancianidad impertérrita” ou “la sonrisa bien macabra que tenía, aunque graciosa y leve”. Tudo isso se acentua com a expressão “ancianidad impertérrita”, em um trecho no qual o coloquial predomina, o que poderia ser visto como um desejo de florear o discurso por parte de Manducho, diante de um público curioso e crédulo, sobre a suposta origem do personagem de Chuyito. O verbo “tentalear”, por sua vez, está em desuso, sendo mais utilizado no México, segundo o dicionário da RAE (como reconhecer algo pelo tato), enquanto outras expressões enfatizam o coloquialismo (“que diga”, “la verdad”), em uma mostra cabal dessa diversidade de registros no mesmo trecho.

A intenção agora é, no capítulo seguinte, avançar na leitura do romance tendo como eixo a questão do espaço, mas sem perder de vista a construção do estilo e os aspectos já expostos que contribuem para ela.

Capítulo 3: O espaço no romance

3.1 A teoria literária e o espaço

Sabemos que ao longo da história da literatura o espaço foi abordado a partir de diferentes perspectivas, o que torna necessária a delimitação dos referenciais escolhidos para abordar este aspecto fundamental em *Albedrío*.

Em seu livro sobre o espaço na literatura do século XIX, Maria Teresa Zubiaurre discute como o espaço é uma noção histórica e que, portanto, suas características e sua importância semântica foram variando ao longo das diferentes épocas literárias (2000, p. 21). Até algumas décadas, a teoria literária tinha uma reflexão sobre ele mais modesta, em comparação com outros aspectos, e alguns críticos teriam dado um peso bem maior ao tempo na narrativa. Zubiaurre reivindica que a questão do espaço também seja analisada com atenção, sem perder de vista que se trata de um “elemento dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto” (IDEM, p. 20). Para tanto, percorre uma série de visões críticas como, por exemplo, a teoria do cronotopo de Mikhail Bakhtin, segundo a qual o espaço não implica a ausência de tempo, mas justamente aprofunda a interdependência entre ambos. Desse modo, só por meio do espaço é que o tempo se converte em “entidad visible y palpable”. Com Jean Pouillon e Gérard Genette, Zubiaurre lembra também a importância do ponto de vista, já que ele necessariamente limitará ou não o que se representa da espacialidade (IDEM, p. 15-72). Podemos lembrar novamente das focalizações discutidas por Genette²³ e como, no romance, se dá uma focalização interna variável, por causa do trânsito entre pontos de vista, o que influi na percepção espacial.

Luis Alberto Brandão, em *Teorias do espaço* (2013), lista quatro modos de abordagem do espaço literário no século XX que podem servir de subsídio na hora de sistematizar suas formas de representação:

1.- A representação do espaço: em que ele é entendido como “cenário”, ou seja, lugar onde a ação acontece. Dado como “categoria existente no universo extratextual”, além de desembocar nos estudos contemporâneos em tendências como a análise da

²³ Comentadas na página 46 deste trabalho.

interpretação do “espaço urbano” (social ou psicológico) no texto literário, sua representação pode abarcar polaridades como alto/baixo, dentro/fora, cidade/campo, terra/mar, entre muitas outras (IDEM, 58-60).

2.- A estruturação textual: segundo o qual tende-se a “considerar de feição espacial todos os recursos que produzem o efeito de simultaneidade”. Nesse polo estão abordagens como as de Joseph Frank e Georges Poulet, nas quais “o fundamento do texto literário moderno é a fragmentação, o caráter de mosaico, de série de elementos descontínuos”. Pensa-se assim a literatura moderna como “exercício de recusa à prevalência do fluxo temporal da linguagem verbal” e o espaço aparece como “sinônimo de simultaneidade” (IDEM, 60-62).

3.- O espaço como focalização: assume-se como de natureza espacial o recurso responsável pelo ponto de vista, “a visão”, focalização ou perspectiva, o que leva a desdobrá-lo em “espaço observado e espaço que torna possível a observação”. “Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar”, afirma Brandão (IDEM, 62-63).

4.- O espaço da linguagem: que supõe uma espacialidade própria da linguagem verbal, o que resultará em uma de suas linhas argumentativas na defesa de que a linguagem é espacial porque “composta de símbolos que possuem materialidade”. Essa linhagem é utilizada principalmente em teorizações sobre o texto poético, como as de Octavio Paz. (IDEM, 63-65).

Em *Albedrío*, a representação do espaço assume caráter extremamente importante, pelo fato de que o “cenário” em que se desenrola a ação se torna crucial para as escolhas lexicais e o ritmo do texto, para as decisões tomadas pelos personagens e até mesmo para o modo de vida deles. Mas também é relevante pelas polaridades que suscita entre os espaços abertos e os fechados (dentro/fora). Além disso, os pontos de vista são decisivos, já que a alternância entre a visão do narrador e a dos personagens cria uma dinâmica própria que alterna o que vemos do espaço e como ele é percebido pelos personagens e pelo narrador. Mais do que isso, ele é em grande medida filtrado pelo olhar dos personagens. O romance permite ver a questão espacial a partir das modalidades discutidas por Brandão, o que nos levará a recorrer a algumas delas em mais de uma oportunidade. Em nossa leitura, a primeira delas, a do espaço como local

da ação e expressão de polaridades, assim como a terceira, do espaço como focalização, são as mais evidentes.

Cabe reforçar, como alertou Osman Lins em seu estudo sobre Lima Barreto, que é preciso ter em vista a narrativa como “sistema altamente complexo de unidades que se refletem entre si e repercutem umas sobre as outras” (1976, p. 95). Na mesma linha, retomando o argumento de Zubiaurre, o espaço não pode ser reduzido ao “escenario geográfico y social donde tiene lugar la acción” (2000, p. 20). Com efeito, é proveitoso resgatar sua ponderação sobre o valor funcional e estrutural do olhar no contexto de uma situação narrativa. “La mirada sirve como mecanismo de engarce, puesto que, gracias a ella, la descripción encuentra cabida natural y no forzada en la narración novelesca” (IDEM, p. 24). De alguma forma isto se liga com a noção de espaço a partir da “visão”, tal qual a define Brandão.

Osman Lins, por sua vez, assume uma definição abrangente de espaço, como sendo “tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem”, podendo até mesmo ser “constituído por figuras humanas, então coisificadas”. Ele introduz também o conceito de ambientação, “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*”. Divide ainda essa ambientação em três tipos: 1) a *franca*, que se distingue pela introdução do narrador; 2) a *reflexa*, característica das narrativas em terceira pessoa, por permitir manter em foco o personagem e a partir dele mostrar o entorno; 3) e a *dissimulada* (ou *oblíqua*), na qual há um “enlace entre o espaço e a ação” e os atos do personagem “vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (LINS, 1976, p. 72-84). A classificação é útil por diferenciar os graus de vínculo entre os personagens e a representação espacial. Em *Albedrío*, verificamos que predomina a ambientação *dissimulada*, embora a *reflexa* também esteja bastante presente e encontremos alguns exemplos da *franca*.

O germanista brasileiro Paulo Soethe, num ensaio intitulado “Espaço literário, percepção e perspectiva”, de 2007, define o espaço literário como:

“(...) conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelas personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa, textura, cor, contorno, peso, consistência), e às

múltiplas relações que essas referências estabelecem entre si.
(SOETHE, p. 223)

A abordagem me interessa porque dá margem para incorporar na leitura o modo como o narrador e os personagens se relacionam com o entorno, e inclusive com certos elementos do mundo natural. Além disso, nessa definição está implicada também a visão dos personagens, e nesse sentido o trânsito veloz entre pontos de vista torna a representação espacial mais complexa e multifacetada. Embora um tanto óbvio, cabe reforçar que o espaço deve ser tratado como “uma particularização de um “alhures”, complementar ao lugar real onde ele é evocado” (BUTOR, p. 40). Não se trata, portanto, de igualar a representação e seu correspondente na realidade, mas sim de analisar como aquele local específico da geografia concreta é configurado pela ficção e como isso influi, junto com os demais elementos textuais, na obra como um todo. Isso não exclui a possibilidade de que, no caso de Sada, a construção ficcional diga algo sobre o norte mexicano, mas fazer que ela coincida com o espaço geográfico seria ingênuo.

Neste sentido, Antonio Candido opera como um guia. No ensaio “Degradação do espaço”, publicado originalmente em 1972, ele analisa como o espaço em *A taberna* (*L'Assommoir*), de Zola, representa o naufrágio gradativo da personagem Gervaise nesse romance naturalista. Sem perder de vista o contexto social representado, Candido mostra a partir do texto ficcional como se constrói essa trajetória trágica e como ela se dá em relação aos espaços cada vez mais degradados ocupados pela figura feminina. Destaca, ainda, como o romance em determinado momento de sofrimento dos personagens (com a chegada do inverno no cortiço) incorpora “o ritmo, a sintaxe e o vocabulário do povo para chegar a uma linguagem inovadora”. Nesse ponto, Zola “aumenta a taxa de gíria, acentua no discurso indireto a energia coloquial e chega a um momento de suprema degradação do espaço e da vida nele enclausurada” (1993, p. 91). Mais adiante, quando Gervaise precisa recorrer à prostituição para tentar sobreviver, Candido destaca que “a dimensão cultural da cidade é dissolvida”, cedendo lugar a um “ambiente natural, formado pela noite, o frio, a chuva, a lama, a neve, o vento, a escuridão” (IDEM, p. 93). Temos, portanto, uma leitura crítica que dá conta da análise da questão espacial no texto e de suas imbricações com a sociedade francesa da época, sem que em nenhum momento se igualem os dois polos, atentando sempre para as questões formais e suas implicações no sentido geral.

3.2 A crítica e o espaço em Sada

Na fortuna crítica sadeana, encontram-se menções frequentes à representação do espaço. Em geral, as leituras chamam a atenção para as zonas desérticas em que circulam os personagens, muitas vezes contrapondo-as à linguagem caudalosa do escritor. Embora essa dualidade não deva ser perdida de vista, existem outras questões que envolvem o espaço e merecem um olhar mais aprofundado.

Gustavo Fierros afirma que Sada pertenceu ao grupo dos que conseguiram recuperar a província mexicana, o interior, “luego de la sombra casi infinita de Rulfo sobre lo rural” (1995, p. 6). Uma estratégia para sair do influxo do grande antecessor e marcar um contraponto teria sido executar uma linguagem cumulativa, que se distanciasse da dicção seca e enxuta de Rulfo. Dominguez Michael vê em *Albedrío* uma alternância entre paisagens desérticas e os oásis que a linguagem excessiva propicia: “...la lengua en movimiento de Daniel Sada es la única brújula. Su *norte* es una de las rutas más fértiles que podamos transitar hoy día” (1989, p. 41, grifo do autor).

Para ir além dessa contraposição entre imagens desérticas e abundância linguística apontada pela crítica, podemos voltar à classificação de Lins e destacar que em *Albedrío* não há longas descrições, a representação espacial fica em geral concentrada na visão dos personagens. Assim, na frase “La figura de aquel hombre perdido entre las ralezas del desierto enhuizachado” (p. 46), Manducho é visto a partir de uma perspectiva que poderia ser a do narrador ou a de Chuyito, em meio à natureza onde apenas os huizaches suportam o clima e se desenvolvem. Temos aí, portanto, um exemplo de ambientação *reflexa*, retomando a classificação de Lins. Já um caso de ambientação *dissimulada* ocorre no momento em que Chuyito observa a decoração do ônibus no qual passaria a viver, quando sua ação de iluminar o local com uma lanterna nos permite ver o entorno: “Aluzó las cosas magras recorriendo la cajuela. Había fotos de mujeres que alguna vez fueron bellas: pegadas quién sabe cómo de las redilas azules” (p. 37). Com menor frequência, a ambientação *franca* se dá em alguns casos, como na frase “Los cerros se abrían en dos enmedio de las redillas” (p. 51), não vinculada diretamente a nenhum personagem. Nesse caso, ela aparece no início de um parágrafo, como contextualização do entorno dos personagens em determinado momento. É possível encontrar outras frases descritivas, mas em geral o espaço se apresenta mesmo

a partir do ponto de vista ou em relação próxima com algum dos personagens.²⁴. Desse modo, será a visão deles que em geral orientará o que vemos ou não do ambiente.

Embora entendendo a validade do espaço ficcional como representação literária, ela parte inegavelmente de uma determinada apreciação da zona geográfica concreta, o que torna necessário resgatar algumas de suas peculiaridades. Um primeiro ponto é que o interior dessa região foi perdendo gradualmente população para as cidades maiores, ao longo do século XX, quando houve um processo de urbanização que mudaria a cara do México. Se em 1940 apenas 20% da população vivia em comunidades com mais de 15 mil habitantes, essa proporção avançaria a 45% do total em 1970 e a 65% em 1978, o que fez o país “perder sua natureza camponesa” (CAMÍN; MEYER, 2000, p. 233).

Frauke Gewecke lembra que esse mundo rural pode ser visto como “meio de memória”. A pesquisadora latino-americanista alemã vê na produção literária sobre o norte mexicano uma possibilidade de redescoberta do espaço como forma de resistência contra “los efectos alienantes de la globalización salvaje”. Para ela, isso ocorre na articulação de uma cultura regional, que busca marcar sua diferença tanto em relação ao centro do país quanto aos mexicano-americanos, “sin por ello caer en un localismo trasnochado y renunciar a tratar temas universales” (2012, p. 277).

Para construir essa argumentação, Gewecke partiu de Marc Augé, que estabeleceu uma contraposição entre o “lugar antropológico” e os “não-lugares” da supermodernidade, como os aeroportos, marcados pela impessoalidade:

A hipótese aqui defendida é que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. (AUGÉ, 2004, p. 73)

Sada se aferra a um espaço em que ainda há essas características apontadas por Augé, mas em um período já de transição demográfica, com perda de população nas zonas rurais. Além disso, a presença em *Albedrío* desse outro que são os “húngaros” contribui para provocar tensões com os moradores. É possível ver, portanto, o registro sobre o momento em que um “lugar antropológico” se desestabiliza, pela mudança populacional. Policarpo, por exemplo, emigra à procura de uma vida melhor nos EUA.

²⁴ Isso me parece crucial e é desenvolvido no item 3.4 do presente capítulo, na página 91.

O escritor e crítico mexicano Eduardo Antonio Parra afirma que os extremos encontrados, como as temperaturas e a escassez de água, elevam o clima e a paisagem à categoria de protagonistas e influem nas histórias ali situadas. Tudo isso convoca uma “onipresença” da paisagem e do clima na produção regional (2004: 73).

De fato, no romance, encontram-se abundantes referências ao clima e à paisagem. Logo no início, temos a dificuldade enfrentada pelos ciganos em uma noite fria no deserto, onde não só o calor é excessivo durante o dia, mas também se registra grande amplitude térmica e a noite pode ser muito fria. Além disso, as intempéries afetam os cálculos do grupo, a fim de evitar o risco de ficar sem combustível em algum lugar ermo. Ainda assim, eles sofrem com esse problema na chegada a Sacramento e precisam fazer um acordo com o prefeito para conseguir combustível, em troca de uma sessão privada para a autoridade e seus correligionários.

Outro aspecto importante que introjeta a paisagem dentro do romance é o fato de que os personagens realizam uma viagem. Nos comentários mais gerais do narrador ou através do olhar desses personagens, as características do espaço circundante serão mapeadas e incorporadas à trama. Em entrevista, Sada definiu o livro como “una novela itinerante de aventuras” (Apud FISCHER, 1993, p. 29). Vale lembrar que para muitos, entre eles Michel Butor, a viagem é o tema fundamental do romance. Todo romance que conta uma viagem é “mais claro, mais explícito do que aquele que só é capaz de exprimir metaforicamente essa distância entre o lugar de leitura e aquele ao qual nos leva a narrativa” (1974, p. 41). Ao discutir a questão, Zubiaurre afirma que o texto cujo argumento gira explicitamente em relação a uma viagem “añade, pues, automáticamente un acento redundante a ese otro viaje o forma de distanciamiento que es el acto de leer” (p. 26). Em *Albedrío* a viagem é motor da narrativa, embora não exista um destino final almejado. Na história de Chuyito e seus companheiros de jornada, o desejo de itinerância é capital para se entender as várias decisões tomadas pelos ciganos que se recusam a fixar-se em um local quando alguma oportunidade se apresenta.

Em entrevista na época da reedição do romance, Sada comentava sobre a influência que teria exercido sobre ele o fato de ter vivido em muitos lugares. A itinerância, com efeito, comparece não só como circunstância ocasional, mas como desejo e mesmo necessidade, o que se refletiria nessa criação ficcional. Um trecho da

entrevista confirma essa pulsão pelo movimento e também o fascínio que os ciganos (“húngaros”) exerceram nele desde cedo:

A veces quiero arraigarme en un lugar y resulta que no puedo, hay algo que me empuja a cambiar de estancia. Esta novela refleja esa condición itinerante. Claro, de niño me interesaban mucho los húngaros, precisamente porque no tenían un arraigo y porque incluso consideraban de mala suerte quedarse en un solo lugar. De modo que la novela tiene como premisa el deseo, si buscara un sinónimo para *Albedrío* sería deseo, un deseo que continuamente se modifica con las experiencias que se viven. (Apud GÜEMES, 2001, p. 5).

O romance começa com a chegada do grupo a uma pequena cidade, que será apenas mais um local de trânsito. Ao longo do livro, as viagens se seguem em fluxo contínuo, embora em alguns momentos importantes ocorra um contraponto com passagens em espaços interiores. Existe uma evidente contraposição entre os personagens que estão dentro e os que permanecem fora das residências. Podemos falar de aconchego daqueles que estão dentro e da intempérie dos de fora.

3.3 Aconchego *versus* intempérie

Chama a atenção, no início, a distância entre esses dois espaços: o interior das casas da pequena cidade de Castaños, onde as pessoas se resguardam do frio, convivem amistosamente, as crianças brincam e todos se alimentam e tomam bebidas quentes (“El acurruque es mejor, el gozo junto al fogón”, p. 9); e, em contraposição, o ambiente exterior (“La masa de frío colmaba ensimismando las nubes y apretando las distancias”, p. 10), onde os recém-chegados sofrem com o inverno e a desconfiança que causam. A ideia dos visitantes é montar seu cinema para conseguir o sustento, porém eles não chegam a um acordo com o prefeito para alugar um local fechado e acabam por tentar atrair o público a uma função ao relento, que fracassa. Marca-se de saída a distância entre o mundo da cidade pequena com sua vida pacata e o da intempérie sofrida pelos visitantes. Mas é preciso analisar essa divisão com mais detalhe.

O cenário interior inicial é a casa dos Montes, uma família remediada de Castaños, que recebe algumas visitas para jogar baralho, se distrair e fugir do frio. Embora o quadro não seja empolgante (“los tiquismiquis y las pláticas apenas de poca risa y regusto” p. 9), para eles é certamente preferível ao clima exterior. No caso das crianças, a opção é inventar brincadeiras para driblar o tédio, como fingir que os sapatos

dos adultos são povoados ou ranchos. Don Acacio Montes, em sua primeira aparição, repreende as crianças que brincam embaixo da mesa dos adultos (*¡Sálganse de allí de abajo!*, grita don Acacio Montes”, p. 9), um possível indício de seu viés um tanto autoritário, de uma educação à moda antiga.

“En el pueblo, casi siempre, la vida parece espera”, diz o narrador. O ritmo entediado, porém, é interrompido pela chegada de um veículo. As pessoas limpam o vapor de suas janelas aquecidas e embaçadas pelos fogões, para olhar o ônibus que traz os forasteiros em meio à névoa (p. 10). Algumas crianças escapam para vê-los melhor, sinal do fascínio que provocam entre os mais jovens. Já os artistas logo percebem que a chance de sucesso ali é pequena, por causa do clima gelado. Sabem que precisam negociar com a autoridade local algum espaço fechado para a sessão de cinema e seu teatro mambembe, por isso procuram “al principal de Castaños”. O *mandamás* da cidade ocupa a “sala presidencial”, um pouco escura e marcada pelos vários retratos de autoridades, em uma passagem que também traz um tom de paródia sobre o local do poder. Arbitrariamente, o prefeito define um valor excessivo para o aluguel de um abrigo possível, preço que impossibilita o trato e autoriza apenas uma sessão do filme ao ar livre.

A população os vê somente de suas janelas e ironiza as atrações que possam trazer. No geral, flagra-se uma patente diferenciação de espaços. Com o insucesso na busca por um local para a apresentação, resta tentar atrair os moradores para a sessão ao relento. Mesmo sem a cobrança de entradas e com o discurso propagandístico de Manducho chamando a atenção dos espectadores para o mistério do filme *La tregua de Emilio Salas: el presunto vengador*²⁵, ninguém se anima a enfrentar o frio e se juntar ao grupo. “Mejor estar en la casa porque era un gran privilegio: en sosiego y platicando. Que lo de afuera siguiera para alegría de unos cuantos” (p. 13).

A fama de ladrões dos “húngaros” é o que mais provoca temor. Seu modo de vida radical gera desconfiança e desprezo, mas também algum nível de admiração, o que o narrador qualifica como “respeito” (“Y la gente de los pueblos les tenía respeto y odio”, p. 26). Essa ambivalência na maior parte do tempo termina em rechaço aos artistas e em afastamento, inclusive físico. Entre as crianças, ao contrário, prevalece a

²⁵ Emilio Salas é autor de livros sobre tarô, o que poderia ser uma referência irônica no título do filme. Mas avalio que seja, sobretudo, uma pista sobre o valor que estes artistas dão às pedras, aos talismãs e a uma visão mágica da vida, aspecto discutido na seção final deste capítulo.

atração. A presença dos visitantes é percebida na escola, o que leva os alunos a se levantar de suas cadeiras e ir até a janela para vê-los, sendo por isso repreendidos pelo professor. O narrador comenta que os meninos são prisioneiros, seja na escola ou em casa, o que explica o fascínio deles pela ideia de uma vida errante e a possibilidade de diversão que ela promete. Entre as crianças que fantasiam com um destino diferente está Chuyito. O garoto não se adapta à vida escolar, devaneia e, no mesmo dia, acaba punido com um bilhete de advertência do professor, além de ser castigado também em casa. Porém, sua fantasia maior está lá fora: “Allá en el fondo pensaba que la vida era exterior; lo demás tan aburrido, dizque no, pero tal vez...” (p. 17), aludindo a esse desejo de abandono da segurança tediosa da casa e da escola. Nessa passagem fica clara também a apropriação singular pelo narrador das vozes e dos pensamentos dos personagens, radicalizando o discurso indireto livre: na mesma frase, temos a reflexão do menino sobre sua condição encerrada (lo demás tan aburrido), a retomada de um contraponto que alguém deve ter feito a ele (dizque no) e ainda sua dúvida sobre o que de fato seria verdade em relação ao assunto (pero tal vez...).

Chuyito pondera que poderia ter uma chance de fugir sem ser notado para se incorporar ao grupo de artistas e leva o plano adiante. Decide trocar o espaço encerrado da rígida vida familiar, da escola e o tédio da cidadezinha, pelo convívio com os forasteiros. De maneira anticlimática, o primeiro capítulo termina com a informação de que o fornecimento de energia elétrica foi cortado na noite da apresentação, provavelmente por ordem do prefeito para dar fim à insistência dos visitantes.

Nesse contexto, os ciganos se chocam contra a resistência da modesta burguesia rural. É como se tivessem a capacidade de operar uma irrupção da desordem no interior do imaginário local, o que acaba por acontecer com a fuga de Chuyito. Temos, portanto, uma divisão inicial clara entre o espaço de dentro e o de fora: interior e exterior das casas e personagens, interno e externo ao povoado. Com o decorrer da narrativa, há um movimento de maior aproximação ao universo dos ciganos. No segundo e no terceiro capítulos, o texto se aproxima gradativamente desse espaço e os artistas não são mais vistos através da janela das casas, mas em sua intimidade, nas discussões sobre o que fazer para conseguir dinheiro, nas reflexões de determinado membro, nas divergências internas, em seu cotidiano.

Esse mundo itinerante não está completamente livre dos esquemas sociais: a mudança de ambiente de Chuyito não o livrará da submissão à autoridade dos adultos. As ordens serão agora dadas pelos membros da trupe, como o líder Manducho que o assume como filho, e Luis Cesáreo (o mago), seu antagonista que não o aceita. Chuyito desenvolve uma relação afetuosa com Olga Nidia, a única integrante feminina, de idade similar à dele. Assim, para o garoto, se por um lado estar com esse novo grupo é uma forma de libertar-se e de estabelecer um novo laço, por outro, acaba caindo em outras malhas, como a determinação de que deverá usar um disfarce de anã barbuda para que a família não possa localizá-lo. Sua liberdade continua a ser limitada, o que o levará a questionar, em mais de uma oportunidade, a decisão de fugir de casa. Em certa passagem, chega a tirar a fantasia de anã e se afastar do grupo, acompanhado apenas de Olga Nidia: “Arrancábase las barbas y aventaba los huaraches después de desabrocharlos. Quedó encuerado, infeliz, y así se fue por el monte maldiciendo sin llorar” (p. 64).

Essa tensão entre o aconchego da vida pequeno-burguesa e a jornada itinerante volta a aparecer em outras passagens. A mulher de don Roque, por exemplo, especula se não deveria fugir com os artistas, sentindo-se presa ao cotidiano, em uma inadaptação que pode ser vista como similar à de Chuyito. Inicialmente referida apenas como “a esposa” ou “a mulher” (“en esa casa don Roque y su esposa”, p. 59), ela é assediada por Filiastro e chega a cogitar ceder à investida: “Ah, si se fuera con los húngaros para conocer lugares, pero luego persistió...” (p. 62). Ao contrário do garoto, recua e decide prosseguir com sua rotina: “¡No!, váyase para la sala, éste...” (p. 70), diz ao gigante que tentava seduzi-la. Somente depois desse episódio e de sabermos um pouco mais sobre a rotina e os pensamentos dela é que seu nome é revelado: não é mais apenas a esposa de don Roque, mas “doña Florinda” (p. 75), como se aí já tivesse cobrado individualidade. Embora desgostosa com sua rotina e com o fato de praticamente não viajar, tendo de viver a reboque dos desejos do marido, ela decide não romper com seu modo de vida e permanece junto do companheiro.

Mais adiante, Concho reencontra a mulher de Policarpo, sua namorada na juventude. No momento em que os ex-namorados se aproximam, um maquinista vem anunciar a morte de Policarpo. Ela decide ir ver o que aconteceu e deixa Concho encarregado de cuidar da casa, o que o leva a refletir sobre a possibilidade de viver com a mulher na casa, após a provável morte do marido. Concho, porém, prefere apenas

roubar alguns objetos e seguir no grupo. A moradia se prestou ao devaneio e à possibilidade de satisfação sexual, mas ele não se fixa. Os locais fechados têm algumas vantagens, mas acabam sendo sistematicamente abandonados pelos artistas em privilégio do trânsito.

Ressalte-se, aliás, que eles levam uma vida nômade, mas não estão ao relento. Possuem esse veículo no qual se locomovem e dormem e, quando autorizados pelos poderosos locais, montam a lona para realizar apresentações de cenas teatrais ou exibir seu filme. A descrição da maneira como dormem no ônibus ilustra um espaço acanhado, onde ficam praticamente uns sobre os outros, sendo em sua maioria altos, embora com um tronco desproporcionalmente pequeno: “excepto ella [Olga Nidia] los otros eran personas enormes, largas piernas como si fueran raíces, de la cintura hacia arriba tenían cuerpos de buquitos” (p. 28), diz o narrador²⁶. A descrição dessa falta de proporção entre as pernas e o restante do corpo, aliás, reforça a impressão de estranhamento em relação a eles.

A proximidade de Olga Nidia com os homens sugere a todo momento o risco de um abuso que nunca se concretiza, mas que também transforma esse espaço numa fonte de incômodo. O narrador diz que a garota entrou na trupe após escapar “de una pelea entre familias de húngaros...” e acabou por se tornar uma espécie de “filha”: “Estos la hicieron su hija, con respeto la trataban, porque nadie se atrevía a platicarle de sexo” (p. 56). Mais adiante, porém, o desejo de Luis Cesáreo por ela fica evidente no momento em que ele percebe através da blusa transparente “las dos puntitas de senos, ya podía ser la mujer que sería novia de todos” (p. 175). O homem pondera que poderia ser sua filha, mas ao mesmo tempo a vê como mulher em potencial – “que pudiera ser su hija y al mismo tiempo su esposa”. Como filha, acredita que teria direito de “obligarle a hacer, incluso, barbaridades, porque ella era obediente casi nunca protestaba” (p. 195). Ele se debate entre abusar ou não da garota, mas recua: “No, apartarlo; ella sólo virgencita que hace sopas y que baila” (p. 195). Essa ambiguidade e o risco de abuso em relação à garota é fonte de tensão e de desassossego de tempos em tempos, ao longo de toda a narrativa.

O interior do veículo, portanto, é local de descanso, mas também de tensões, fricções. Essas ocorrem em grande medida nas disputas entre Manducho e Luis Cesáreo,

²⁶ Buquito é mexicanismo para criança de pouca idade, segundo Lope Blanch (1971, p. 30)

quando ambos discutem que rumos tomar, sobre Chuyito ou o que fazer em cada cidade para ganhar dinheiro. No final da narrativa, os dois se encaminham para uma ruptura definitiva, mas a tensão se desmancha uma vez mais e eles seguem juntos, embora com um vínculo precário.

3.4 O espaço a partir dos personagens

Uma tônica da representação espacial, como vimos, é seu intenso vínculo com a visão de cada personagem em um contexto específico. Como os pontos de vista oscilam de maneira muito dinâmica, isso leva também a perceber determinados espaços a partir de focos distintos. A estratégia está presente desde o primeiro capítulo, como já observamos, quando os artistas são vistos a partir da janela das casas. Em várias passagens, a descrição é similar à de uma câmera cinematográfica que registra algo: “El camión se fue borrando y atrás el pueblo también bajo la niebla insolente” (p. 33). Ao olhar supostamente neutro da câmera, soma-se a subjetividade do narrador, na personificação da “névoa insolente”.

Para a descrição subordinada à visão dos personagens, é conveniente voltar ao trecho já em parte citado em que Chuyito, com uma lâmpada, observa o ambiente do ônibus e encontra uma caixa com objetos usados nas apresentações:

“Aluzó las cosas magras recorriendo la cajuela. Había máscaras colgando. Había fotos de mujeres que alguna vez fueron bellas: pegadas quién sabe cómo de las redilas azules. Los volantines, compases, el traqueteo bienhechor, el desdibujo del campo y el rebrillo carcomiendo. (p. 37)

Na sequência, continua-se a observar a partir de seus olhos. O narrador diz então que “la mirada del niño se desvió como de rayo, vio el proyector, las mamparas tras las sillas, baúles y chiquihuites; en una jaula dos gallos...” (p. 37). O fato de que aquele universo represente uma novidade para quem observa é explorado diversas vezes no texto, que bebe nesse frescor trazido por um ponto de vista não habituado àquela rotina.

Não é, porém, apenas a partir do olhar do garoto que o espaço se faz presente na narrativa. Quando Filiastro sugere novidades para o próximo número, recebe reações evasivas do chefe. Nesse momento, é como se a visão do grupo que ensaia fosse condensada na observação da chegada de Concho: “Y aunque propuso otros chistes y

outras cenas de risa ya no pudo continuar pues vino Concho corriendo a traerles la noticia. Salió por entre la niebla, a eso del mediodía: *¡Hay comida para todos!*” (p.56). Em outro momento, a perspectiva é da mulher de Policarpo no reencontro com Concho: “Vio los zapatos pequeños, los aretes y el pañuelo amarrado a la cabeza tapándole las orejas y terminando en un nudo a la altura del copete. Se figuró que era alguien que conocía desde antes” (p. 149). Numa passagem em que Luis Cesáreo está em primeiro plano, sua frustração com a presença de Chuyito e o fracasso de seu plano de prendê-lo em uma jaula, assim como sua dor pela perda de um de seus talismãs, impregnam todo o espaço a seu redor: “Las aguas palidecian, el cielo era de otro azul, se emborronaban los árboles y las nubes desgraciadas amenazaban tormenta. La pesadilla despierta negando lo relajado, y se le saltó una lágrima al mago pero a escondidas, esa lágrima tal vez...” (p. 87). Ressalte-se os reiterados titubeios entremeados àquilo que se conta (“tal vez” seguido de reticências, no fim da frase). As descrições se entremeiam à narração, em geral econômicas e vinculadas a algum personagem. Estamos longe de uma narrativa realista tradicional.

Existe também outra modalidade na qual o espaço aparece na descrição do narrador em meio ao registro de uma conversa, como no trecho já destacado em que três parágrafos são iniciados com “Platicaron”. A anáfora marca o longo diálogo que Luis Cesáreo trava com outro dos artistas. Entre diversas questões, aparecem referências espaciais, caminhos possíveis e suas características. O diálogo não é reproduzido, recebemos dele apenas indícios esparsos. O narrador diz ainda que os personagens “Platicaron de ciudades, con todos sus adelantos”, referindo-se às metrópoles, distantes dos vilarejos que percorrem, mas novamente a retomada do que já foi conversado é extremamente sucinta e o assunto não é detalhado. O relato é interrompido pela chegada de uma forte chuva:

Luego se armó una tormenta bajo el cielo retorcido, la luna asomando leve. La verdad que pocas veces había visto que lloviera en el desierto. Se diría que allí empezaba un viaje muy diferente, sobre todo con el niño. El granizo resonaba. De todo modo, tuvieron que recoger aprisa los tilicheros. (p. 48-49)

A tempestade parece servir, segundo o narrador, como uma espécie de rito de passagem da entrada do garoto na comunidade. Encontramos ainda uma escrita que não se limita à descrição seca, mas se vale das figuras de linguagem já mencionadas (“cielo retorcido”, “la luna asomando”). Posteriormente, a sintética descrição dos efeitos da

água se assemelha a versos soltos, que recriam o cenário visto pelos personagens: “El campo se había hecho agua entre porciones de lodo. Escampado el lomerío. La blancura derretida.” (p. 50). A imagem é bastante visual e econômica, recorrendo ainda a uma hipérbole (“campo hecho agua”) e a uma metáfora (“blancura derretida”) para ilustrar os efeitos da chuva sobre a paisagem.

3.5 Zonas interiores

Em sua trajetória, os artistas passam não apenas pelas estradas vicinais em meio a imensidões desérticas, mas também por espaços interiores que provocam mudanças no andamento da história²⁷. Se a ênfase nas páginas iniciais está na já destacada oposição entre o espaço interno das casas e as dificuldades dos personagens itinerantes frente ao clima inóspito, outras dinâmicas espaciais irão se estabelecendo no decorrer da narrativa.

O veículo onde eles vivem não só durante as viagens, mas também quando estacionam em alguma cidade sem ter dinheiro para alugar um quarto, é um espaço interno móvel. Vimos que, em geral, a visão está condicionada a um personagem e no caso do ônibus predomina o olhar de Chuyito. Conhecemos a partir de suas descrições um espaço acanhado com relação ao tamanho da trupe e aos objetos usados por eles em suas apresentações: “mas la mirada del niño se desvió como de rayo, vio el proyector, las mamparas tras las sillas, baúles y chiquihuites; en una jaula dos gallos y en otra cuatro macetas...” (p. 37).

É nesse mundo interno, quase promíscuo pela proximidade dos corpos, que todos organizam suas ações, traçam planos de viagem e estratégias para ganhar dinheiro com apresentações ou roubos. Na vida errante que levam, eles têm no veículo uma moradia possível, sendo ainda ao redor dela que surgem as tensões e disputas. É paradoxal o fato de que embora gozem de uma vida supostamente de grande liberdade, a resistência da população a integrá-los e a própria opção pela errância os limitam simultaneamente ao convívio “doméstico” e estreito da dinâmica dentro do ônibus. Esse ambiente acaba por se tornar sufocante e, dessa maneira, as saídas para interagir com o exterior são um respiro e alteram a convivência. Uma primeira parada importante nesse

²⁷ Outro espaço crucial é o do palco, analisado na próxima seção.

sentido é a casa de don Roque e sua mulher. O mago hipnotiza o casal, mas quando tenta fazer o mesmo com os animais presentes, entre os quais um cachorro, será ele próprio a cair dormindo. Quando os proprietários acordam no dia seguinte, se veem rodeados pelos intrusos. Embora assustados, não veem perigo: “Eran simples limosneros o artistas de un lugar raro” (p. 58), pensam, segundo o narrador. A frase expressa cruamente a impressão de precariedade que eles projetam para os moradores.

O casal resiste a aceitar a apresentação porque está de luto pela misteriosa e estranha morte do professor local, mas acaba por ceder diante da ameaça de Manducho armado, de que poderá haver violência se não aceitarem. Após alguns dias na casa, fazem sua apresentação, mas don Roque aproveita os problemas da atuação de Chuyito para incitar o público contra eles. Em função do risco de linchamento, o menino reaparece com a cruz do túmulo do professor desaparecido e os forasteiros ameaçam denunciar os moradores pelo suposto crime, o que permite a retirada. Por todo o episódio, fica clara a inadequação e mesmo a impossibilidade de uma convivência. A presença deles nesse ambiente gera fricções e não há acomodação possível, já que são sempre vistos como intrusos e aproveitadores.

Depois da fuga, retomam a viagem e chegam a La Polka, onde vivem Policarpo – o integrante da trupe que havia se afastado anos antes – e a esposa. Todos fingem não reconhecer o antigo companheiro (p. 101), mas pouco depois de seguirem o chefe decide retornar, convencido de que é mesmo ele (p. 103). Policarpo reaparece apenas sob o olhar do narrador, enquanto compra uma passagem para o Texas, mas finge não perceber a chegada dos ex-colegas e embarca no trem, deixando a esposa sozinha na residência de ambos. O espaço da casa da mulher de Policarpo torna-se importante para a narrativa, já que ali o chefe da trupe e ela conversarão sobre a trajetória do ex-ator, e a anfitriã mostrará o material – uma série de retratos e objetos – guardado da época em que ele atuava. Os dois saem até uma horta, um jardim nos fundos da casa. A dinâmica contrastante entre aconchego e intempérie recebe novas nuances. O narrador diz:

Durante su recorrido fueron tocando plantas y oliéndolas profundo. Había cuachalalate, florecilla de muicle, tan eficaces contra heridas y espasmos; había chinilla y cenizo: astringentes que al untarlos en el cuerpo paraban tos y catarro. Había yerbajes veteados, golosías de hojas y espinas, zacate casi amarillo y surcos de betabel. Tupidero desgraciado. (p. 111)

Manducho questiona a mulher sobre a fertilidade daquele jardim e ela responde que não sabe o motivo, creditando-o talvez à Providência. A relação de plantas sugere

que haveria algo de incomum na casa, naquela região desértica. É curiosa a lista desses vegetais que vingaram mesmo diante do clima muito seco, acompanhada de uma breve descrição dos poderes de alguns deles. A relação parece deslocada da trama, marcando mesmo uma pausa no relato. Parece funcionar aqui a ideia de Foucault sobre o jardim como o exemplo mais antigo de heterotopias, esses espaços “absolutamente diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los” (2013, p. 20-21). O passeio pela horta funcionaria então como um descanso, que suspende a trama. No caso, porém, a interrupção representada por essa heterotopia é de fato breve, logo interrompida pelo desenrolar da história.

Em outro momento na mesma residência, Filiastro e Concho estão sozinhos e se veem às voltas com a presença de um *árbol de güindía* (p. 122), vegetal de folhas negras considerado com poderes mágicos, similares aos das pedras. Concho pega um ramo da árvore mas, ao fazê-lo, “una sensación de horror dio vueltas en su cuerpo” (p.124). O episódio é intercalado com um capítulo centrado em uma cena teatral, mas é retomado adiante, em meio aos devaneios de Concho sobre os poderes do vegetal. As sensações dele, porém, são ambivalentes e ele acaba por temer os efeitos do ramo e o abandona (p.132). O homem se decide então a agarrar um segundo ramo da árvore de *güindía*, que mais adiante voltará a largar (p.138). A árvore gera ao mesmo tempo atração e repulsa e essa ambivalência provoca suas idas e vindas em relação ao ramo. Mais adiante, Luis Cesáreo lamentará não ter trazido o vegetal com poderes mágicos (p.159). A partir dessas duas passagens, é possível observar como o espaço algo mágico da horta introduz um respiro, embora fugaz, na contínua travessia dos personagens.

Ainda antes de entrar na casa, Filiastro é questionado por crianças sobre quem eles são e por que pintam o rosto. “– Nosotros somos de aquí”, responde (p. 113), pedindo em seguida para que os meninos não o sigam. “Bastaron esas palabras para revirar el daño, que no era más que una plática miscua en la que corría peligro de revelarles su origen y las licencias tomadas para vivir como húngaro” (p. 113). Logo em seguida, o gigante é alvo de uma pedra lançada por um menino. O trecho esclarece que os artistas são, na verdade, moradores da região que optaram por essa vida, explicitando a inadequação deles em relação aos demais, rechaçados aqui por um grupo de crianças.

Esse desajuste reforça a solidão de Filiastro na passagem imediatamente posterior, quando está sozinho e se recorda de alguns versos, uma canção popular que

poderia talvez remeter à sua infância: “La vaca es un animal/todo forrado de cuero,/tiene tan largas las patas/que le llegan hasta el suelo” (p. 118). O gigante devaneia sobre a possibilidade de ficar na casa, com o único objetivo de escrever somente para depois queimar sua produção literária. Em meio a esses pensamentos, cita: “Yo que me vi en tu mirada/como soy cuando te miro/como soy me miras siempre/entre miradas perdido” (p. 117). Os versos, exceto o primeiro, são idênticos aos de “Miradas” (“Pude verme en tu mirada/como soy cuando te miro/como soy me miras siempre/entre miradas perdido”), poema recolhido em *El amor es cobrizo* (SADA, 2012, p. 36), coletânea lançada posteriormente. O espaço interior reforça a individualidade dos personagens e dá margem, nesse caso, à efusão lírica.

Na sequência, o narrador continua bastante colado ao personagem poeta, que se põe a examinar o passado. “Él vivió en aquella casa hasta que cumplió diez años, a los once conoció a Policarpo y se fueron. Sin embargo, Policarpo fue traidor y vino a vivir a esa casa.” (p. 117), descobrimos. Além das elucubrações sobre sua trajetória, o gigante frequentemente nesse espaço interior dá vazão a outros versos, em geral rebaixados (“Vayan mucho a la chingada/ desgraciados copetones./ El sol nace para todos”, p. 119). Enquanto isso, fantasia com uma carreira solo: “Hacer teatro, un teatro nuevo y barato...” (p. 12). Quando abre o baú para Concho, o narrador cria uma imagem bastante visual para dar conta desse momento em que a poesia se mistura com a descrição da cena. O narrador se vê impregnado da visão poética do personagem:

Filiastro, muy orondo, que lo abre con estilo. Los respuntes de la tarde de nuevo se emborronaron porque la noche cayó como plasta de pintura.

Y Concho no pudo ver el fondo de ese baúl, antes bien, se sorprendió que las sombras semejan un hermoso acto de magia, la oscuridad abrumaba deformando los contornos. (p. 123)

O espaço da casa de fato dá margem a uma subjetividade maior, que se dissemina também na visão do narrador sobre o entardecer, marcada por essa comparação com uma mancha ou um borrão de pintura. Na visão de Concho sobre o baú também fica evidente essa perspectiva mais difusa. “Nada era ya visible, o al menos era mentira todo lo que el día aclaraba” (p. 123), dirá logo o narrador. A subjetividade poética do personagem se dissemina e contagia o restante dos agentes da narrativa.

A recorrência desses momentos de interioridade mais acentuada dos artistas na residência não é algo casual, podemos concluir a partir de Gaston Bachelard: “Em

suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (2008, p. 25). Isso pode ainda nos dar uma pista para refletir sobre as recorrentes decisões dos “húngaros” de seguir sua jornada sem nunca se assentar, ao apontar que os “espaços amados” se desdobram e têm a capacidade de se transportar para outros lugares e tempos (IDEM, p. 68). Nesses espaços citadinos, os artistas sentem-se por um lado acolhidos, mas também insatisfeitos ao ponderar sobre as alternativas. Também os locais fechados têm algumas vantagens, mas acabam sendo sistematicamente abandonados em privilégio do trânsito.

Entre as paradas ocasionais em cenários interiores e estradas secundárias pelas quais transitam, um espaço que ganha importância em momentos bastante significativos do romance é o palco como lugar da representação que convoca simultaneamente um aspecto físico e um valor simbólico. É preciso analisá-lo em separado.

3.6 Os espaços da fabulação

Vimos que os artistas enfrentam dificuldades para realizar seu espetáculo pela arbitrariedade dos poderosos, pelo rechaço da população desconfiada ou mesmo por causa do próprio despreparo (notadamente de Chuyito). Em alguns momentos, conseguem superar as adversidades e encenar seu teatro ou exibir o filme. No caso da representação, mostram cenas isoladas, nunca uma peça completa. Esse modo de proceder remete a tradições de vários séculos, como à dos *entremeses* do *Siglo de Oro* espanhol, e também especificamente à cultura popular mexicana.

Em artigo no qual parte do caso do Teatro Blanquita, na Cidade do México, Aurelio de los Reyes estuda a tradição, em lonas ou teatros, do chamado *género chico* mexicano, que teria tido seu apogeu entre 1910 e 1930 (1980, p. 29). O historiador afirma que esse tipo de espetáculo se caracterizava pela mistura de artes, ao reunir, por exemplo, a atuação e o cinema. Lamenta, porém, a decadência dessa modalidade de entretenimento: “El espectáculo carperil en la actualidad más que diversión produce lástima, por su degradación” (IDEM, p. 29). Antecedentes dessa tradição popular no México seriam os títeres da família Rosete Aranda, cujas atividades se iniciaram na primeira metade do século XIX em Huamantla (Tlaxcala), e também a chegada do

género chico español, logo no ano de sua criação, em 1867. De los Reyes explica que esse gênero era derivação do *sainete*, do *entremés*, das *jácaras* e das *mogigangas* do século XVIII, com a diferença de que a representação era acompanhada de música e os diálogos eram cantados. Comenta ainda que houve “empresários cinematográficos” que percorriam o país entre 1897 e 1907 para levar filmes a cidades remotas e a povoados sem salas de exibição (IDEM, p. 31-32). Uma das pouquíssimas indicações temporais do romance (publicado oito anos após esse artigo) é a referência à foto da chegada do homem na lua (p. 203), o que remete a um período pouco posterior a 1969 quando, segundo De los Reyes, o processo de degradação desse tipo de espetáculo já estaria em andamento. É possível inferir que Sada criou seus personagens à luz dessa tradição de artistas populares errantes que levavam o teatro e o cinema até as pequenas localidades do interior. Essa matriz se combinaria no romance com a tradição cigana.

Outro grande comentarista da vida cultural, o ensaísta Carlos Monsiváis situou a gênese dessas manifestações culturais na Revolução Mexicana:

La Revolución mezcla lo rural y lo urbano, lo antiguo y lo necesariamente moderno, lo nostálgico y lo profético. Y en materia de arte popular la Revolución implanta sus tradiciones gracias al corrido, las artes populares, la narrativa, la fotografía, la pintura, el grabado, la música sinfónica. Además de los géneros citados, la aportación incluye el teatro de género chico, las renovaciones de la gastronomía, el auge de las artesanías y, a partir de 1933, el cine de la Revolución y las modificaciones en la vestimenta de los pobres. (2012, p. 197)

A citação deixa ainda mais evidente o grau de enraizamento dessas manifestações na cultura do país. Monsiváis menciona, aliás, não somente o teatro de *género chico*, mas também o cinema e o *corrido* como outras das fontes diretas para o romance.

O cinema, aliás, não é só uma atração dos artistas, mas pode-se dizer que ele pode ter influído no tratamento da narrativa. Como citado em relação aos pontos de vista, em alguns momentos o que vemos é um recorte similar ao de uma câmera. Além disso, episódios aparecem mezclados a outros, em meio a “cortes” de uma história para outra, similares aos de uma montagem cinematográfica, como quando se alternam a cena de Chuyito e Manducho em La Polka com os devaneios de Concho no jardim da casa de Policarpo (capítulos 12 e 13).

No caso da atuação, há poucos momentos em que ela se materializa. O tema, porém, é constante nos diálogos. Mesmo que em geral fracassado, o teatro desperta o interesse de Chuyito. “Lo que era suficiente: ser un nuevo personaje” (p. 76). As reflexões do garoto sobre a atuação e suas possibilidades são um *leitmotiv* e a atuação e a condição de atores de todos os personagens pulsa no romance mais como forte latência do que como ação efetiva.

A representação no romance é vista na leitura de Edith Mora Ordoñez (2014, p. 124) como uma tentativa de criação de um espaço heterotópico. A própria crítica aponta, contudo, que eles têm a intenção de “presentar un espectáculo más grande del que en realidad son capaces de realizar” (IDEM, p. 121), o que leva a fracassos e tensões com a plateia e enfraquece a possibilidade da criação desse espaço heterotópico. Chuyito se sente atraído pelo ofício de ator em alguns momentos, mas em vários outros rejeita a personagem da “anã barbuda” que tenham lhe impor para garantir que não seja reconhecido e resgatado pela família. De tempos em tempos, desiste da ilusão ficcional e age como o menino que é, o que faz a representação naufragar e provoca reação furiosa do público (p. 158, por exemplo).

Nos capítulos iniciais, o teatro comparece como projeto, objetivo a ser conseguido em uma próxima parada. Chuyito precisa aceitar sua personagem e Manducho prepara uma cena. As artes cênicas aparecem ainda na lembrança do chefe do grupo do talentoso Policarpo. O ex-ator é evocado por Manducho como uma espécie de ideal de qualidade no palco, embora o leitor só tenha acesso a essas recordações e à menção das fotografias dele em ação, quando alguns personagens estão em sua casa. A atuação de Policarpo, que seria o mais talentoso, nunca é narrada. Ela sobrevive apenas como memória, como aspiração.

A primeira encenação comparece apenas no oitavo capítulo, quando o líder da trupe apresenta a *enana barbuda* como um ser capaz de produzir “milagros casi imperceptibles” (p. 72). Manducho almeja convencer os presentes sobre o caráter único da anã, mas é interrompido por um grito de don Roque: “¡Ese personaje es falso! ¡Es un niño disfrazado!” (p. 77). O chefe tenta prosseguir, mas a população se une em torno do anfitrião e agarra pedras para atirar nos artistas, enquanto Chuyito se desvencilha do figurino. O espetáculo resulta num patético fracasso e apenas a sagacidade do garoto no roubo da cruz do professor evita um desdobramento pior e permite a fuga.

Manducho insistirá em tornar Chuyito um ator e tenta animá-lo com a possibilidade. Mas uma segunda encenação aparecerá apenas no capítulo 12, significativamente intitulado “El derrotero”. Nessa ocasião, o chefe consegue capturar o interesse da plateia por mais tempo. A esposa de Policarpo está no público e compara a atuação desfavoravelmente à maestria do marido. “El teatro hecho a la carrera, mercadero y aburrido” (p. 127), avalia. A cena é praticamente um monólogo de Manducho, e Chuyito, quando instado a falar, esquece o que havia ensaiado e responde com base em sua vida, o que leva a mais um fiasco. A mulher desiste do espetáculo, mas, percebendo que sua casa foi roubada, retorna para denunciar o crime, o que causa indignação entre os presentes. Novamente, as pedradas acabam com as pretensões artísticas.

Nas duas únicas apresentações inglórias, a ilusão da representação desaba em grande parte por causa de Chuyito, mas tampouco as tentativas de Manducho conseguem empolgar a plateia. No fim, diante dos fracassos do garoto, o chefe decide que ele abandonará a atuação, passará a ser ajudante no transporte das cargas e também terá de roubar, como os demais (p. 167-168).

É difícil ver o teatro em *Albedrío* como uma tentativa da criação de um espaço heterotópico, no sentido com que Foucault o define, como propõe Mora Ordoñez. Embora estejam presentes, em vários momentos, o interesse de Chuyito pela interpretação cênica e as lembranças da qualidade da atuação de Policarpo, nas cenas propriamente ditas tudo se resume a frustrações. Na última parada, em Sacramento, o prefeito contrata apenas uma sessão de cinema particular para ele e seus apaniguados. Da arte popular, passa-se à sessão privada.

Esse movimento todo pode ser lido também como uma alegoria do ocorrido com certa arte popular ao longo do século XX. Embora continue a haver artistas populares e mambembes, inegavelmente trata-se de um ofício em extinção e cada vez mais marginalizado numa sociedade em que predomina o espetáculo a portas fechadas. O romance capta essa mudança social e o alijamento paulatino desses agentes de um tipo de arte itinerante e comunitária dentro do modo de vida urbano contemporâneo.

3.7 O lugar dos artistas

Os “húngaros” retratados buscam construir uma trajetória à margem da população local, porém não deixam de depender dela, da permissão das autoridades para trabalhar, do apoio do público ou de favores para pernoitar e se alimentar. Mas o espaço que lhes resta é bastante precário e sujeito a arbitrariedades variadas. Precisam negociar e, geralmente, ceder aos poderosos que podem ajudar a lhes garantir o sustento.

Em suas andanças, a trupe opta pelas vias secundárias, onde encontra as pequenas cidades ou vilarejos nos quais atua. Entre as localidades mencionadas, há uma referência à cidade mais populosa da região, Monterrey. Nesse caso, a recordação de Manducho deixa clara a incompatibilidade:

En Monterrey, por citar, los invitaron a un circo para que hicieran sus magias. No divertieron a nadie porque todo se notaba. Les llovieron los contratos sin embargo; tenían que firmar papeles: la fama de poca monta. Era tal la aburrición que se fueron por su lado resolviendo no enredarse en negociazos donde ellos solamente eran parte del relleno y tenían que andar haciendo labor de convencimiento. Por su lado dar su cine, dar su teatro, para bien y para mal. Vivir en lo natural, saboreando los sabores... (p. 106-107)

No trecho, por um lado, eles fracassam em sua incursão na cidade grande, aparentemente por sua própria precariedade (“No divertieron a nadie porque todo se notaba”), mas ainda assim parecem ter recebido várias propostas de trabalho, já que ao menos para grupos menores haveria demanda, e também porque teriam de executar outras funções (“labor de convencimiento”). Diante da burocracia e do tédio com o compromisso formal, preferem voltar à rotina anterior (“en lo natural, saboreando los sabores”), nas pequenas cidades.

Há referências a várias cidades e a Estados mexicanos, como Chihuahua e Coahuila (p. 44-45 e 48, por exemplo). Muitas vezes, eles aparecem em um contexto de conversas sobre qual caminho seguir. Em geral, encontram-se correspondências dos lugares mencionados com cidades reais, como no caso de Castaños (Coahuila). Em algumas passagens, é difícil saber o local exato referido, pela existência de várias localidades com o mesmo nome, como é o caso de La Víbora. Temos ainda citações a regiões, como “el Bolsón de Mapimí”, zona desértica que é uma reserva natural em Chihuahua.

Com as indicações geográficas, é possível traçar a rota feita pelos personagens, embora nem todas as localidades sejam especificadas. A história começa em Castaños, no centro de Coahuila, depois eles seguem na direção do Estado de Chihuahua, o que equivaleria a ir rumo a oeste ou noroeste. Passam uns dias no rancho de don Roque e sua esposa, sem referência geográfica precisa, mas a menção ao professor Héctor Manuel Abasolo remete de alguma maneira a Abasolo, uma pequena cidade a 50 quilômetros de Castaños, no mesmo Estado. A mulher de don Roque cita em suas reflexões que o mais distante que fora com o marido teria sido Múzquiz e Sacramento, duas cidades de Coahuila. Mais adiante (p. 84), o ônibus segue por um caminho que leva a Nadadores e daí a Ocampo e Monclova, o que traça uma volta em círculo à região na qual estavam no início do livro – Monclova fica a 14 quilômetros de Castaños. Posteriormente, chegam em La Polka, sem correspondência com nenhum lugar na região, e depois a Sacramento, cidade de Coahuila, a menos de 40 quilômetros de Monclova. Registra-se ainda uma referência a “Frontera” (p. 44), que neste caso não é o limite com os Estados Unidos e sim outra pequena cidade, muito próxima a Monclova.

Esse itinerário revela que, apesar das mudanças constantes de endereço, eles circulam pela mesma região de Coahuila. Além disso, é preciso lembrar que, já bem adiantada a história, descobre-se que os personagens são daquela área (“Nosotros somos de aquí”). A vida itinerante que levam se mantém sempre dentro dos limites da região, sem autonomia para voos maiores, o que resulta numa condição ambígua, entre a liberdade das viagens e a restrição a uma determinada zona. A cidade mais distante mencionada é a metrópole Monterrey que, como vimos, acaba sendo também local de inadaptação.

A jornada errante é fruto de um desejo do grupo, mas também motivo de angústia e de desalento. Filiastro, por exemplo, questiona-se sobre a possibilidade de mudar de rumo quando se vê sozinho em La Polka, ao refletir sobre “ese vivir para siempre en una casa que rueda, el no lugar, el no estarse” (p. 114), embora mais adiante decida continuar.

Em outra passagem, Chuyito conversa com Luis Cesáreo:

– [...] A mí me gusta que el cielo sea grande, que las estrellas, uh, estén lejos. Pero no me gusta puro viaje. Cuando yo estaba chiquito me llevaron a una ciudad con edificios altotes y muchas tiendas de dulces. ¿Por qué no vamos allá?

A passagem é sintomática ao mostrar que, se por um lado o menino é atraído pela possibilidade de viajar e ver a grandeza do mundo, ao mesmo tempo se incomoda com o excesso de deslocamentos. Ainda mais importante, ele diz que deseja ir a uma cidade moderna, simbolizada pelos edifícios e pelo comércio (lojas de doces), mas o lugar deles é outro, o dessas pequenas cidades e do deserto, distantes da modernidade.

3.8 Um nomadismo limitado

Um ponto que intriga é justamente a posição que ocupam os artistas no contexto social que os circunda. Eles enfrentam o rechaço dos moradores, embora sejam oriundos da mesma região. Além disso, se de um lado fizeram uma escolha que poderia ser qualificada como “libertária”, do outro limitam-se a circular por uma área estreita.

Michel Maffesoli (2001) afirma que o nomadismo é “totalmente antitético” com o Estado moderno, que busca suprimir esse “modo de vida arcaico”. “Pode-se mesmo dizer que é próprio do político, na sua preocupação de gestão e de produtividade, desconfiar daquilo que é errante, daquilo que escapa ao olhar” (p. 25). Vimos que são frequentes as negociações de Manducho com as autoridades que decidem se os artistas poderão ou não trabalhar e em que condições. O nomadismo dos personagens, portanto, acaba confinado a seu contexto e ao arbítrio dos poderosos.

Mesmo quando não estão em contato com alguma figura de poder local, os forasteiros são bastante rejeitados pelo restante da população. Eles podem até ser agraciados com algum favor, como a comida na casa de don Roque, mas num segundo momento sua presença já é fonte de grande incômodo e levará a algum tipo de tensão. As expulsões a pedradas são a síntese disso.

No romance, os artistas parecem ver na errância um fim em si mesmo, sem o objetivo único do retorno financeiro (“Vivir en lo natural, saboreando los sabores...”). Maffesoli pode novamente ser útil aqui, quando aponta que o nomadismo “não se determina unicamente pela necessidade econômica, ou a simples funcionalidade”, mas é movido por algo “totalmente diferente: o desejo de evasão” (IDEM, p. 51). De fato, mesmo diante de oportunidades de se fixarem, em condições que poderiam ser vantajosas economicamente, eles decidem seguir sua jornada. Se, da perspectiva do

sedentário, não há nenhum sentido nesse trânsito contínuo, para eles tampouco parece haver razão em se fixar. Novato no grupo, Chuyito é o mais incomodado com as muitas viagens, mas também não se anima com a perspectiva de voltar à família, temendo os castigos do pai e o tédio da escola. Mesmo no caso dele, ao fim da narrativa o movimento continua, em meio à paisagem desértica. Como única companheira, o garoto leva uma pedra.

3.9 A pedra e o deserto

Um último e importante aspecto a destacar é a importância que o motivo das pedras assume ao longo da narrativa. Em inúmeras ocasiões os artistas se referem a elas, como se tivessem o poder de antecipar o futuro, evitar rotas que poderiam trazer problemas e garantir as melhores escolhas. A pedra é ainda a arma com a qual os moradores expulsam os forasteiros, sempre que se produz um impasse em meio a uma apresentação ou quando não são mais bem-vindos.

Vários dicionários de símbolos coincidem em destacar a longa tradição que considera as pedras como algo transcendental, desde a Antiguidade. “Indicando em muitas culturas aquilo que é estável e eterno, a pedra é, em muitas culturas, o símbolo do poder divino” (BIEDERMANN, p. 290). Outro verbete destaca as pedras brutas como “símbolo de liberdade” (em contraposição às talhadas) e aponta que elas eram vistas como “instrumentos indispensáveis de adivinhação”, “mediadoras” entre o divino e o terreno (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 696-700). Na cultura cigana especificamente, esse valor também está presente. Em uma autora de ascendência roma, por exemplo, encontramos este conselho: “Las piedras son parte de la gran conciencia y poseen su propia clase de percepción. Cuando paseáis, una piedra o un guijarro pueden captar vuestra atención sin motivo aparente. Recogedla siempre.” (COOPER, 2003, p. 45). No caso de alguma pedra parecer “inusualmente mágica”, o proprietário deve guardá-la o tempo que for possível, como amuleto (IDEM: 45-46).

No romance, a primeira menção a elas se dá no segundo capítulo, não entre os artistas, mas quando o narrador registra uma digressão de Felipe Cedillo, morador de Castaños e desconfiado dos “húngaros”, como os demais:

Felipe Cedillo... Frente a él pero a distancia había un cuadro que le llamó la atención: la última cena de Cristo con sus apóstoles, esto le hizo recordar que los húngaros no creían en la religión del pueblo, ni en los curas, ni en las monjas, ni en los santos de la iglesia. Pero en cambio sí creían en la fuerza de las piedras, de los ríos y las montañas. (p. 23)

A crença nas forças da natureza, portanto, se contrapõe ao catolicismo onipresente no México. Em várias passagens vemos o valor que os ciganos dão aos elementos naturais. Na apresentação dos personagens, por exemplo, o mago é assim descrito:

Luis Cesáreo con aretes y collares, anillos y talismanes, él a través de los astros daba el rumbo conveniente, los días, las horas ideales, para quedarse o para irse, desde luego, en el momento perfecto en que el azar es perfidia, choque duro contra sí: y hasta hay morbo al escaparse porque es cuando más protegen los astros a los cineros, según. (p. 29)

A importância das pedras, portanto, é crucial e o mago, dessa forma, ocupa também uma posição de poder, como mediador entre essas forças e o grupo. Logo após essa descrição do mago, Manducho o questiona sobre a conveniência de ficar onde estavam. Ele olha o talismã e inicialmente diz que é preciso aguardar para que a sorte mude, mas logo recomenda a partida, pois haveria o risco de algum ataque vindo da população local.

Em outra passagem, vemos como ele “se agenciaba las brillantes y las metía en una caja verdinegra donde ágatas, turquesas, circones y pedernales: un augurio de riqueza: la cerraba con candado” (p. 45). Por ocasião de uma forte chuva, vai recorrer às pedras para “frotar con las yemas, y al hacerlo, como en un acto de magia la tormenta fue cesando” (p. 49). Em outro trecho, porém, vimos que após hipnotizar don Roque e sua esposa, fracassa com alguns animais e é ele quem adormece (p. 58). Em contrapartida, também Olga Nidia usa de uma pedrada para interromper uma surra que o mago quer dar em Chuyito. O suposto efeito das pedras, portanto, tem limites e há uma ambivalência sobre sua utilidade. O narrador, em atitude distanciada, ambigualmente irônica, não assume julgamentos, limitando-se a descrever a relação entre os personagens e esses minerais.

Ao comentar o poder das pedras com Chuyito, Luis Cesário recomenda que carregue uma sempre consigo. “Ojalá que encuentres una piedra brillante y puedas adivinar la suerte” (p. 71), o que faz o menino lhe pedir uma emprestada. Chuyito fica com o talismã, mas depois acaba enterrando-o, ao acreditar que estaria lhe trazendo

maus pensamentos, apesar de que o mago o considerasse o principal objeto de sua coleção (p. 86). Em uma passagem, sempre em discurso indireto livre, acompanhamos os pensamentos pessimistas de Luis Cesáreo, segundo os quais “sin el talismán no eran más que asomos de otras vidas” (p. 93). Mais adiante, ele culpa o garoto pela perda do mesmo e pede sua expulsão do grupo, o que é vetado por Manducho (p. 171). O frustrado mago decide então mandar Chuyito buscar pedras raras, para afastá-lo. Com a partida do garoto, embebedado Manducho e aproveita o sono do chefe para fugir com o caminhão, deixando o menino sozinho no meio do deserto, sem rumo.

Nessa travessia solitária, acompanhamos as reflexões do menino que se lembra do pai, de fotografias de revistas com planetas e da citada imagem do homem na lua. Ele associa dessa forma seu caminhar vacilante e solitário pelo deserto à paisagem lunar. As páginas finais do romance trazem um longo vagar de Chuyito pela paisagem desértica, enquanto reflete sobre sua trajetória e pondera se deveria voltar para casa ou seguir com a nova vida. Em meio a suas ponderações, encontra enfim uma pedra que toma por amuleto. “Ese mundo: travesía, ese mal improvisado” (p. 218), diz o narrador já nos parágrafos derradeiros e o emprego da palavra travessia, justamente a mesma que encerra *Grande sertão: veredas*, talvez não seja uma coincidência.

A importância das pedras ao longo da narrativa e a longa caminhada de Chuyito em busca de um amuleto ideal em meio a suas reflexões lembram ainda outro momento importante do Modernismo brasileiro, *Macunaíma*. Na obra de 1928 de Mário de Andrade, o personagem principal passa boa parte do tempo em busca da muiraquitã, amuleto que recebera de presente de Ci, Mãe do Mato, o que liga a narrativa “ao tema eterno da busca do objeto mágico, de que a Demanda do Graal representa no Ocidente a realização mais perfeita”. (MELLO, 2003, p. 80). No caso dos “húngaros”, várias pedras são vistas como poderosas. Para o mago, especialmente poderosa é aquela que Chuyito decide enterrar, o que aprofunda a distância entre os dois. Claro, temos inúmeras diferenças entre *Albedrío* e *Macunaíma*, mas é possível ver no romance mexicano também o mérito da “subversão e reconstituição do material linguístico” e do “convívio de inúmeras formas linguísticas”, para retomar alguns pontos da leitura de Eneida Maria de Souza do clássico brasileiro (1999, p. 42). No nível da trama, temos na caminhada final de Chuyito uma jornada no deserto em busca de uma pedra ideal, mas também a dúvida dele sobre sua utilidade. O garoto num determinado momento imagina que “el mago le engañó de tal manera que se le hizo estimulante buscar piedras durante

el día tal si andara hipnotizado” (p. 208) e posteriormente rechaça a que havia encontrado (“Maldijo contra la piedra por enredar lo presente”, p. 210), embora gradativamente se afeire mais a ela.

Em *Albedrío*, vimos que a pedra é um elemento usado repetidas vezes para agredir os artistas. Além disso, enquanto Chuyito está sozinho no deserto, pensando em Luis Cesário, reduz o antagonista à condição de pedra. “Hombre malo pero mago, capaz de una ensoñación, de una flor apasionada. Sin embargo, la maldad, la limpieza circuncisa. Ser borroso, ser de humo, reducido a una piedra” (p. 208). O objeto, porém, também enseja esperanças. Em meio a seu caminhar trôpego nas páginas finais, Chuyito escolhe o amuleto, depois chega a lançá-lo longe, mas ao se arrepender e ir atrás da pedra encontra uma *tuna verde*, fruto²⁸ com o qual pode se alimentar, e vê nisso um milagre (p. 211). Diante dos riscos do ambiente, como os coiotes à noite, recorre novamente a ela como proteção. Conforme seu drama se aprofunda, perdido, Chuyito pensa em se livrar dela novamente, mas desiste. “Esta piedra es como una hija – se dijo”, afirma o narrador sobre o menino, e logo em seguida: “Esta piedra es una amiga – se dijo” (p. 213). O vínculo continua a se aprofundar: “Así, Chuyito: al apretar esa piedra sentía que le daba fuerza el punto puesto hacia arriba” (p. 2017).

A paisagem disponível para o menino, porém, é inóspita, apenas o deserto (“¡puro desierto!”) e uma “carretera ancha que en subidas y bajadas se perdía tras unos cerros. Esa línea recostada como víbora sin fin” (p. 217). A comparação com uma víbora reforça a hostilidade do ambiente e o amuleto não parece ser suficiente para alterar o quadro. Cria-se assim uma ambivalência entre a esperança e o desamparo. Vale aqui, contudo, a afirmação de José María Espinasa, que estabelece uma diferença entre Sada e dois de seus antecessores, Rulfo e Revueltas. “No hay en él ningún lamento, incluso si la realidad que pinta es terrible, no hay oficio plañidero” (ESPINASA, 1994, p. 43). De fato, embora estejamos nesse momento limite para o garoto, assim se encerra *Albedrío*:

La noche llegó a su vez. Chuyito trastabilló como pudo. Chuyito: su alma y sus quehaceres. Lucha al fin. Lucha inocente. ¡Claro!, se daba sus resbalones.

¿Perderse en la oscuridad? ¡Ir!, cuesta arriba, por la carretera recta iluminada de estrellas (p. 218).

²⁸ Fruto do nopal, a tuna é considerada muito representativa do México, a ponto de estar presente no escudo nacional.

Mesmo na solidão da paisagem, temos uma afirmação do movimento e uma trajetória ascensional em que um “resbalón”, um tropeço, é parte natural do percurso ainda inocente da infância. Por outro lado, o andar vacilante sugere que ele pode desabar de vez a qualquer instante, o que gera tensão entre a possibilidade de superar a dificuldade e a iminência da morte solitária.

Compare-se ao final do clássico de Rulfo:

Pedro Páramo respondió:

– Voy para allá. Ya voy.

Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras. (2005, p. 132)

Pedro Páramo carrega a pedra já na origem etimológica de seu nome e o destaque sobre este é ainda reforçado pela aliteração formada com seu sobrenome. No fim da obra, o personagem se desfaz como pedras, fundindo-se com o solo. Já o final de *Albedrío* aponta para uma continuidade, embora em um contexto adverso diante desse andar vacilante da personagem. Se a cena não permite uma leitura otimista em meio à aridez do entorno, ainda assim a imagem que fica é a do movimento, com a pedra como amuleto e as estrelas a iluminar o caminho possível.

A partir dessa cena final, é possível voltar ao título do romance, que não tem um sentido óbvio. *Albedrío* pode ser traduzido por arbítrio, livre-arbítrio, uma vontade não governada pela razão, mas pelo desejo. Sada comentou em entrevista: “La novela se titula *Albedrío* porque el azar está instalado a lo largo de toda la obra. No hay un plan o proyecto de vida en los personajes. Tienen una ilusión, pero ésta cambia de acuerdo a las circunstancias” (Apud MONCADA, 1989, p. 23). Novamente aqui poderia ser aproximada essa trajetória de um dos sentidos das “veredas” referidas no título do clássico de Guimarães Rosa, em meio à errância dos artistas por estradas secundárias. De qualquer modo, o fim pode ser lido como um elogio ao movimento e à resistência, diante do impulso final de Chuyito de prosseguir, mesmo em condições absolutamente desfavoráveis. Um elogio do desejo e do livre-arbítrio referidos no título.

Considerações finais

A obra de Daniel Sada é extensa e é natural que tenham ocorrido mudanças ao longo dela. A criação de prosa a partir de metros poéticos específicos, por exemplo, perdeu espaço nos últimos livros, embora o cuidado com o ritmo tenha perdurado. Além disso, ele produziu alguns romances que se passavam em ambientes urbanos, mesmo que o espaço do Norte do México tenha predominado. Deixou ainda uma produção variada, voltando à poesia em vários momentos, e publicou vários romances e seletas de contos, além de textos dispersos.

Albedrío é um romance que está em uma etapa crucial da carreira do autor, quando ele se firmava nas letras locais, após a experiência na oficina de escritores comandada por Rulfo e Elizondo. Além disso, logo em seguida os contos de *Registro de causantes* foram premiados e sua carreira se consolidaria. Para além dos aspectos biográficos, porém, a construção textual chama muito a atenção, pela abundância dos octossílabos, por sua pontuação única, pelos diferentes pontos de vista em rápida alternância, entre outros elementos esmiuçados ao longo desta dissertação. Fundamental, ainda, é o fato de que essas questões formais não são um fim em si mesmo, mas se adequam ao que é narrado, bebendo na tradição popular, por exemplo nos *corridos*, e estabelecendo intertextualidades com antecedentes do país, da América Latina e de outras latitudes.

A ambição deste trabalho foi mostrar como Sada pode ser lido como artífice de um capítulo próprio nas renovações formais vivenciadas pelas letras latino-americanas no século XX, buscando ressaltar como essa operação foi conduzida a partir do aspecto formal. Além disso, a intenção foi que essa discussão desembocasse em uma leitura do que é representado. O universo dos artistas e suas pedras mágicas abre caminho para se pensar questões como o lugar da arte nas províncias do continente, a desigualdade social, o arbítrio das autoridades, o nomadismo e seus limites, a arte popular em um contexto onde cada vez mais o predomínio é do mercado, do espetáculo fechado apenas para a plateia que pode pagá-lo. Se os artistas não se destacam pela perícia em seu fazer, isso é fruto também de suas dificuldades, pela precariedade em que vivem e tentam levar adiante seu projeto e sua limitada autonomia.

Chuyito, por sua vez, encarna a inadaptação à rotina de uma criança entre a casa e a escola, sem grande sucesso e alvo de repressão nesses dois espaços. Ele tenta uma

vida nova, mas se vê frequentemente tolhido, agora sob o alvo das ordens dos adultos do grupo. Após sua expulsão tramada por Luis Cesáreo, o garoto vagueia pelo inóspito deserto, com a companhia apenas de uma pedra que toma por amuleto. No fim aberto, a imagem do seu passo trôpego pode levar a uma leitura pessimista sobre suas chances, mas o impulso final pelo movimento ascensional na estrada “recta iluminada de estrellas” sugere alguma esperança. Não se pode, de qualquer modo, falar em apaziguamento após a última linha, que dirá de euforia.

A imagem da pedra, nesse contexto, assume um valor paradoxal: se é fonte de esperança no imaginário mágico desses artistas e poderia indicar caminhos e soluções, é também aquele com o qual as plateias agridem os forasteiros e marcam a distância entre eles. Em sua caminhada final, Chuyito se aferra a uma pedra e, mesmo ao lançá-la longe e duvidar de seus efeitos, descobre ao procurá-la novamente um alimento que minimiza sua fome e sua sede. Coincidência? O narrador não fecha a questão e o livro deixa em aberto os supostos poderes do objeto, sem assumir uma postura de superioridade frente à questão.

Antes de encerrar, cabe ainda registrar que esta dissertação surge meses após a primeira edição de Sada no Brasil. Em 2017, a editora Todavia publicou *Una de dos*, ou *De duas, uma*, na versão em português, em tradução de Livia Deorsola. Acredito que a circulação da diversa e complexa obra de Sada em contexto brasileiro poderá levar a novas pesquisas, voltadas diretamente a ela ou em diálogo com a cultura popular e a produção de outros escritores.

Bibliografia consultada:

ACUÑA, René. **El teatro popular en Hispanoamérica**: una bibliografía anotada. México: Unam, 1979.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. e apresentação Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALANÍS, Armando. “Daniel Sada (1953-2011)”. **Letras Libres**, 05.ene.2012. Disponível em <http://www.letraslibres.com/mexico/daniel-sada-1953-2011>. Consulta 27.dez.2017.

_____. “Entrevista con Daniel Sada: La mentirosa verdad”. México: **La Jornada Semanal**, 4.jul. 1999.

ALEMIAN, Ezequiel; REY, Malena (org.). **Oulipo**: Ejercicios de literatura potencial. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

ÁLVAREZ, Cosme. “Daniel Sada, Albedrío”. **Revista Textos**, n. 9/10, ene-jun de 2003. Disponível em <https://cosmeal.blogspot.com.br/2001/05/daniel-sada-albedrio.html>. Consulta 18.nov.2017.

AMBRIZ, Mary Carmen S. “Entrevista a Daniel Sada. De tierra árida y la frontera”. México: **Sábado de Unomásuno**, n. 801, 6.feb.1993.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**, o herói sem nenhum caráter. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ARREOLA, Juan José. **La feria**. México: Joaquín Mortiz, 2005.

ARRIGUCCI JR., Davi. “O mundo misturado”. **Novos estudos Cebrap**, n. 40, nov. 1994.

_____. “Guimarães Rosa e Góngora: metáforas” e “Tradição e inovação na literatura hispano-americana”. In: **Achados e perdidos**: ensaios de crítica. São Paulo: Polis, 1979.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AYALA, Carlos Miranda. “La vocecilla del corrido, hoy”. **La Jornada Semanal**, n. 30, 7.ene.1990, p. 10-11.

AZUELA, Mariano. **Los de abajo**. Edición de Marta Portal. Séptima edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec /Editora UNB, 2008.

BARRERA ENDERLE, Victor. “Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte en México”. **Aisthesis**, n. 52, ps. 69-79. Santiago: 2012.

BAUTISTA, Virginia. “Daniel Sada goza la escritura de otra manera”. **Excelsior**. Disponível em <http://www.excelsior.com.mx/node/736852>. Consulta 13.jul.2017.

BELTRÁN FÉLIX, Geney. “El fabulador en octosílabos o el corridista culto. La prosa rítmica de Daniel Sada”. **Revista de Literaturas Populares**, año III, número 1, enero-junio 2003. Disponível em <http://hdl.handle.net/10391/2616>. Consulta 16.jan.2016.

_____. “Sada, carrilludo”. **El Universal**. 21.nov.2015. Disponível em <http://confabulario.eluniversal.com.mx/sada-carrilludo/>. Consulta 22.mai.2017.

BERISTÁIN, Helena. **Diccionario de retórica y poética**, 7ª edición. México: Porrúa, 1995.

BERTRÁN, Antonio. 75 historias en la cabeza. **Gatopardo**, Ciudad de México, p.122-130, 04 nov. 2011. Mensal. Disponível em: [http://www.anagrama-ed.es/view/10723/Perfil Daniel Sada - Gatopardo.pdf](http://www.anagrama-ed.es/view/10723/Perfil%20Daniel%20Sada%20-%20Gatopardo.pdf). Acesso em: 19 out. 2016.

BIEDERMANN, Hans. **Dicionário ilustrado de símbolos**. Tradução Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993.

BLAS VIVES, Damian. “El arte de amar – entrevista a Daniel Sada”. In: **Evaristo Cultural**. Disponível em <http://evaristocultural.com.ar/2009/03/09/el-arte-de-amar-entrevista-a-daniel-sada/>. Consulta 30.mai.2017.

BOLAÑO, Roberto. **Entre paréntesis**, ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama, 2004a.

_____. **2666**. Barcelona: Anagrama, 2004b.

BOONE, Luis Jorge. “El corazón del continente”. In: **La escritura poliédrica: ensayos sobre Daniel Sada**. GONZÁLEZ, Héctor Iván (org.). México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012.

BORGES FILHO, Oziris. “Espaço e literatura: introdução à topoanálise”. **XI Congresso Internacional da Abralic**, 2008.

BREÑA, Angelina Camargo. “No soy escritor consumado, dice Daniel Sada”. **Excelsior**, 16.ene.1993.

BUTOR, Michel. **Repertório**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMÍN, Héctor Aguilar & MEYER, Lorenzo. **À sombra da revolução mexicana: História Mexicana Contemporânea, 1910-1989**. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Edusp, 2000.

CAMPOS, Augusto. “Transertões”. In: **Poética de Os sertões**. TÁPIA, Marcelo (org. e apresentação). São Paulo: Casa Guilherme de Almeida e Annablume, 2010.

CAMPOS, Gerardo Padilla. **Daniel Sada: Una narrativa mexicana de fin de siglo**. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana, 2000. Disponível em <http://148.206.53.84/tesiuiami/UAM0095.pdf>. Consulta 26.jan.2015.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. 10 ed. Revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.

_____. “Literatura e subdesenvolvimento” e “A nova literatura”. In: **A educação pela noite**, 5ª edição, revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.

_____. “Degradação do espaço”. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

CAPARRÓS, José Domínguez. **Elementos de métrica española**. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005.

CAPDEVILA, Lauro. **Diccionario de variantes del español**. Disponível em <http://xn--diccionariovariantespaol-4rc.org/>. Consulta 03.dez.2017.

CASTRO, Alberto José. “Las historias de Daniel Sada”. **Proceso**, n. 848, 1.feb.1993.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números...). Trad. Vera da Costa e Silva ...[et al.], 22ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

CLUFF, Russel M. **Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano** (1950-1995). México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997.

COELHO, Oliverio. “El secreto que llegó de México (Entrevista)”. In: **La Nación**, 15 de nov. 2008. Consulta 24 de julho de 2016.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. **La literatura mexicana del siglo XX**. México, D.F., 2005.

COOPER, Patrinella. **Magia gitana: hechizos, hierbas, interpretación de sueños y lecturas del futuro de la tradición romaní**. Editorial EDAF, 2003.

CORREIA, Margarita; ALMEIDA, Gladis Maria de Barcellos. **Neologia em português**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

CORPAS, Danielle. “Armas y letras (notas sobre Menudencia [Tutaméia]”. **Revista Literatura: teoría, historia, crítica**, vol. 6, n.1, ene.-jun. 2014.

COSTA, Horacio. “Juan Rulfo e Guimarães Rosa: convergências”. In: FANTINI, Marli (org). **A poética migrante de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Walter Carlos; CAMORLINGA, Rafael. “Entrevista com Davi Arrigucci Jr.”. **Fragmentos**, n. 27, p. 133-148, Florianópolis, jul.-dez. 2004.

COUTINHO, Eduardo F. **Grande Sertão: Veredas. Travessias**. São Paulo: É Realizações, 2013.

_____. **Literatura comparada na América Latina: ensaios**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

CRESPO, Ángel. “Nota del traductor”. In: GUIMARÃES ROSA, Joao. **Gran Sertón: Veredas**. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1965.

CUSTODIO, Álvaro. **El corrido popular mexicano**. Madrid: Ediciones Jucar, 1975.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. On-line. Disponível em www.rae.es.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. **Diccionario crítico de la literatura mexicana**, segunda edición corregida y aumentada. México: FCE, 2012a.

_____. “El más poeta de los novelistas”. **Luvina**. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, primavera 2012b. Disponible en <http://www.udg.mx/es/promociones/luvina-66-imagen-del-mundo>. Consulta 04.mar.2016.

_____. “La lección del maestro”. In: **Letras Libres**, octubre 1999. Disponible en <http://www.letraslibres.com/revista/libros/porque-parece-mentira-la-verdad-nunca-se-sabe-de-daniel-sada>. Consulta 20.jan.2015.

_____. **Antología de la narrativa mexicana del siglo XX** (Tomo II). México: FCE, 1996a.

_____. “El arte de Daniel Sada”. In: **El Ángel**. Reforma, 5.may.1996b. p. 2.

_____. “Narradores del desierto”. In: **Vuelta**, n. 154, sep. 1989, pp. 40-41.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo, Perspectiva, 2008.

ELIZONDO, Ricardo Elizondo. **Un lexicon del noreste**. México: FCE, 1996.

ENRIGUE, Álvaro. “Registro de causantes, de Daniel Sada”. **Vuelta**, n. 204, noviembre, 1993. Disponible en <http://www.letraslibres.com/vuelta/registro-causantes-daniel-sada>. Consulta 07.jan.2018.

ESCALANTE, Evodio. “Daniel Sada y la novela por encargo.” **Sábado, Uno más uno**, n. 900, 31.dic.1994, p. 3.

_____. “La prosa artística de Daniel Sada”. Prefacio. In: **Antología presentida: Daniel Sada**. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

ESPINASA, José María. **Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX**. México, D.F.: El Colegio de México, 2015.

_____. “Una de dos”. **La Jornada Semanal**, 282, 6.nov.1994a, p. 43.

_____. “Las gemelas Gamal”. **La Jornada Semanal**, n. 283, 13.nov.1994. p. 43.

ESTRADA, Oswaldo. “Versos que violentan historias. Daniel Sada y el corrido de Rosita Alviréz”. **Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America**, Volume 92, n. 7, p. 1129-1143, 2015.

FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora Senac. São Paulo, 2003.

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. Rio de Janeiro: Campanha Nacional de Material de Ensino, 1962.

FÉLIX BERUMEN, Humberto. El cuento entre los bárbaros del norte. In: PEREIRA, Armando, et. al. **Hacerle al cuento** (la ficción en México). Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1994.

FIERROS, Gustavo. “La Preeminencia de la Forma” **El Semanario Cultural de Novedades**, 13 (664), 8.ene.1995, p.6.

FISCHER, Susana. “Daniel Sada: las exigencias de la novela” (Entrevista). **Dominical de El Nacional**, n. 154-2. 2. may.1993. p. 29.

FLORES, Ángel. **Narrativa hispano-americana, 1816-1981**: historia y antología. Volume 6: La generación de 1939 en adelante – México. Cidade do México: Siglo XXI, 1983.

FONSECA, Alberto. **Cuando llovió dinero en Macondo**: Literatura y narcotráfico en Colombia y México. Dissertation. University of Kansas, 2009.

FOUCAULT, Michel. “As heterotopias”. In: **O corpo utópico, as heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013, p. 19-30.

FOWLER, Roger (ed.). **A Dictionary of modern critical terms**. London: Routledge, 1995.

GADDA, Carlo Emilio. **El zafarrancho aquel de Via Merulana**. Trad. y nota Juan Ramón Masoliver. Barcelona: Seix Barral, 1965.

_____. **Aquela confusão louca da Via Merulana**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1982.

GALDÓN, Christian. “Las anacronías de Daniel Sada”. Inédito.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. “Sobre o regionalismo” e “As listas de palavras”. In: **Mínima mímica**: ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GARRAMUÑO, Florencia, AGUILAR, Gonzalo. “Introducción”. In: GUIMARÃES ROSA, Joao. **Gran Sertón: Veredas**. Trad. Florencia Garamuño y Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.

GEWECKE, Frauke. **De islas, puentes y fronteras**: estudios sobre las literaturas del Caribe, de la frontera norte de México y de los latinos en EE.UU. Madrid: Iberoamericana. Frankfurt am Main: Vervuert, 2013.

GOLDMAN, Francisco. **In Memoriam - Daniel Sada**, 2011. Disponível em: http://www.anagrama-ed.es/view/10722/Sada_Paris_Review_-_Goldman.pdf. Acesso em: 19 out. 2016.

GÓMEZ DA SILVA, Guido. **Diccionario breve de mexicanismos**. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

GONZÁLEZ, Aurelio. “Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México”. In: **Caravelle**, n. 65, pp. 143-157, 1995.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. “Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el Realismo Mágico”. **Revista Iberoamericana**, vol. XL, n. 86, Enero-Marzo, 1974. Disponível em <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2549/2737>. Acesso em 18.jan.2018.

GONZÁLEZ, José de Jesús. “Más allá de toda retórica”. **El semanario cultural de novedades**, n. 567, 28.feb. 1993, p. 8.

GONZÁLEZ, Mário M. **A saga do anti-herói**: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GRANADOS SALINAS, Tomás. “Crónicas del engaño – primeras publicaciones en España de Carmen Boullosa y Daniel Sada”. **Quimera**, n. 129, 1994, pp. 57-61.

GÜEMES, César. “*Albedrío* tiene como premisa el deseo que se modifica con las experiencias vividas: Sada”. **La Jornada, Sábado**, 28.abr.2001, p.5.

_____. “Cuando escribí mi nueva novela no pensé en el mercado: Daniel Sada”. **Jornada**, 23.may.1999, p. 25-26.

GUILLÉN, Claudio. **Entre lo uno y lo diverso**: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy). Barcelona: Tusquets, 2005.

HAMNETT, Brian. **A Concise History of Mexico**. New York: Cambridge University Press, 1999.

HERRERA, Yuri. “La nueva lengua de Daniel Sada”. **Luvina**. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, primavera 2012. Trimestral.

IRIGOYEN, Antonio Nájera. “Daniel Sada, espejo del mundo”. In: **La escritura poliédrica**: ensayos sobre Daniel Sada. GONZÁLEZ, Héctor Iván (org.). México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012.

JAUSS, Hans Robert. “O texto poético na mudança do horizonte da leitura”. In: **Teoria literaria em suas fontes**, vol. 2. LIMA, Luiz Costa (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JIMÉNEZ GARCÍA, Adriana. “Daniel Sada: ver suceder”. In: **Letras libres**, 06.dez.2014. Disponível em <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/daniel-sada-ver-suceder>. Consulta 18.dez.2017.

_____. “Daniel Sada: entendiendo en la otra vida”. In: **Milenio**. 3 de enero de 2015. Disponível em http://www.milenio.com/cultura/Daniel_Sada-milenio_laberinto-memoria-pese_pese-textos_Daniel_Sada_0_438556309.html. Consulta 20.jan.2015.

KAYSER, Wolfgang. **Interpretación y análisis de la obra literaria**. 4ª edición. Trad. María D. Mouton e V. García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1961.

LAGUNA CORREA, Francisco. “Canon nacional, circulación literaria y estrategias de socialización en la narrativa mexicana contemporánea: las óperas primas de Daniel Sada y Juan Villoro”. In: **LASA**, New York, 2016.

LEAL, Luis. **Breve historia del cuento mexicano**. México: Unam, 2009.

LEMUS, Rafael. Ritmo Delta, de Daniel Sada. In: **Letras Libres**, julio 2005. Disponível em <http://www.letraslibres.com/revista/libros/ritmo-delta-de-daniel-sada>. Consulta 25.06.2016.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOPE BLANCH, Juan M. “El léxico de la zona maya en el marco de la dialectología mexicana”. **Nueva Revista de Filología Hispánica**, vol. 20, n. 1, 1971.

LURKER, Manfred (org.). **Dicionário de simbologia**. Trad. Mario Krauss; Vera Barkow, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Elementos de linguística para o texto literário**. Trad. Maria Augusta Bastos de Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARISTAIN, Mónica. “El lenguaje por sí mismo no funciona” (entrevista). **Página 12**, 28.nov.2010. Disponível em <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-20066-2010-11-28.html>. Consulta 18.dez.2017.

MARQUES, Oswaldino. “Canto e Plumagem das Palavras (Análise Estilística de João Guimarães Rosa)”. **Ensaios escolhidos**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. “A conceituação de estilística”. In: **Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa**. São Paulo: Edusp, 4ª ed., 2005.

_____. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Edusp, 2001, 2. ed.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio. **Las libertades enlazadas**: ensayo sobre literatura mexicana – de Octavio Paz a Juan Villoro. México, D.F: Ediciones sin nombre, 2000.

MATA, Rodolfo. “Juan Rulfo y la literatura brasileña: una entrevista con Daniel Sada”. **Literatura e Sociedade**, n. 18, 2014. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/ls/article/viewFile/95928/95189>. Consulta 25.abr.2016.

MAZZARI, Marcus Vinicius. “Veredas-Mortas e Veredas-Altas: a trajetória de Riobaldo entre pacto demoníaco e aprendizagem” e “Metamorfoses de Wilhelm Meister: *O verde Henrique* na tradição do *Bildungsroman*”. In: *Labirintos da aprendizagem: Pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MENDOZA, Vicente. T. **El corrido mexicano**. Antología, introducción y notas _____. México: FCE, 1954.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1988.

MONCADA, Adriana. “‘Descentralizar la cultura implica regionalizarla’. Daniel Sada, autor de *Albedrío*”. **Unomásuno**, p. 23, 24.jun.1989.

MONTEMAYOR, Carlos. “Condiciones de la nueva literatura mexicana”. In: FLORES, Ángel. **Narrativa hispano-americana, 1816-1981**: historia y antología. Volume 6: La generación de 1939 en adelante – México. Cidade do México: Siglo XXI, 1983.

MONTIEL RIMOCH, Andrea. “Inventar de nuevo a cada página – entrevista con Daniel Sada”. **Revista Casa del Tiempo**, n. 55, mayo, 2012. Disponível em http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/55_v_may_2012/casa_del_tiempo_eIV_num_55_4_6_49.pdf. Consulta 27.dez.2017.

MORA, Miguel. “Daniel Sada asombra a la literatura hispana con una novela de 90 personajes y 650 páginas”. **El País**, 15.06.2001. Disponível em http://elpais.com/diario/2001/06/15/cultura/992556001_850215.html. Consulta 28.set.2016.

MORA, Rosa. “El ‘crack’ que llegó de México”. **El País**, 15.out.2000. Disponível em http://elpais.com/diario/2000/10/15/cultura/971560806_850215.html. Consulta 25.jan.2018.

MORALES, Benjamín e AVILÉS, Édgar Omar. “Entrevista a Daniel Sada”. **Revista Viento en vela**, n.7, mar. 2007. Disponível em <http://vientoenvela.blogspot.com.br/2007/05/entrevista-daniel-sada.html>. Consulta 11.nov.2016.

MORALES, Jorge Cisneros. “Quiero irritar o seducir con mi escritura”. **El Nacional**: 17.dez.1994.

MORENO, Isaí. “Daniel Sada, el poeta”. **Tierra adentro**. Ciudad de México: Conaculta, abr.-may 2012, n. 175. Disponível em https://www.academia.edu/12916841/Daniel_Sada_como_poeta_Por_Isa%C3%AD_Moreno. Consulta 23.mai. 2016.

NOYOLA, Samuel. “Juguete de nadie y otras historias de Daniel Sada”. **Letras Libres**, Enero de 1987, p. 43-44. Disponível em <http://www.letraslibres.com/pdfmex/97315>. Consulta 07.mai.2016.

NÚÑEZ JAIME, Víctor. “El explorador del lenguaje”. **El País**, 4.set.2012. Disponível em https://elpais.com/cultura/2012/09/04/actualidad/1346775820_718084.html. Consulta 25.jan.2018.

OLLÉ-LAPRUNE, Phillipe. “Prólogo”. In: SADA, Daniel, **Reunión de cuentos**. Ciudad de México: FCE, 2012.

ORDOÑEZ, Edith Mora. “Tres circos, três novelas buscando un lugar en el desierto mexicano: la territorialización de los confines”. **Taller de Letras**, n. 55, 113-129, 2014.

PACHECO, José Emilio. “Una bagatela para Daniel Sada (1953-2011)”. **Proceso**, 26.nov.2011. Disponível em <http://hemeroteca.proceso.com.mx/?p=289519>. Consulta 04.03.2015.

PALOU, Pedro Ángel et al. “Manifiesto del Crack (1996)”. **El Universal**, 9.abr.1996. Disponível em <http://confabulario.eluniversal.com.mx/manifiesto-del-crack-1996/>. Consulta 25.jan.2018.

PARRA, Eduardo Antonio. “El lenguaje de la narrativa del norte de México”. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, año 30, n. 59, pp. 71-77, 2004.

PERERA, Manuel Fernández (coordinador). **La literatura mexicana del siglo XX**. México: FCE, Conaculta, Universidad Veracruzana, 2008.

PERES, Ana Maria Clark; PEIXOTO, Sérgio Alves; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de (Orgs.). **O estilo na contemporaneidade**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Literatura Comparada, intertexto e antropofagia”. In: **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POLLACK, Sarah. “La odisea bárbara del *buen vecino* – Daniel Sada y las políticas de la traducción en Estados Unidos”. **Revista de Historia Internacional**. Año XV, n. 57, verano de 2014.

PONIATOWSKA, Elena. “Daniel Sada”. In: **La Jornada**. 27 de noviembre de 2011. Disponível em <http://www.jornada.unam.mx/2011/11/27/cultura/a03a1cul>. Consulta 20.jan.2016.

PRIETO, José Manuel. “Daniel Sada” (entrevista). Translation Jen Hofer. **Bomb Magazine**, 94, Winter 2006. Disponível em <http://bombmagazine.org/article/2793/daniel-sada>. Consulta 30.out.2016.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. “Trilhas no Grande Sertão”. **Augusto dos Anjos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Grifo; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 2. ed., 1973.

QUILIS, Antonio. **Métrica española**. Madrid: Ediciones Alcalá, 3. ed., 1978.

QUIÑONES, Isabel. “Los sesenta”. In: PERERA, Manuel Fernández (coord.). **La literatura mexicana del siglo XX**. México: FCE, Conaculta, Universidad Veracruzana, 2008.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario panhispánico de dudas**. Versión en línea. Disponível em <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd>. Acesso 25.set.17. Madrid: 2005.

REBOLLEDO, Carlos Vidali. “El límite”. **Lectura**, n. 12, 27.dic.1997, p. 3.

REYES, Aurelio de los. “Del Blanquita, del público y del género chico mexicano”. **Diálogos**: Artes, Letras y Ciencias Humanas. Vol. 16, no.2, (92), mar-abr, 1980, pp. 29-32.

RODRÍGUEZ DE LA O, Héctor. **La ‘averiguata’ de Daniel Sada en Porque parece mentira la verdad nunca se sabe y el ‘groviglio’ de Carlo Emilio Gadda en Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana**: dos formas barrocas literarias de enfrentarse a la realidad. Dissertação, 104 f. Cidade do México: Unam, 2017.

RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. **El cuento contemporáneo en el norte de México**: ensayos. México: UNAM, 2009.

_____. **Escenarios del norte de México**: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo. México: UNAM, 2003.

_____. “El desierto como espacio literario y cultural”. In: **El norte**: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana. México: Consejo para la Cultura y las Artes de México, 2002.

_____. “Hacia una microhistoria literaria: el norte como experiencia”. In: **Memoria del XVI Coloquio de las literaturas mexicanas**. Hermosillo: Universidad de Sonora, 1999.

RÓNAI, Paulo. “Os prefácios de Tutaméia” e “As estórias de Tutaméia”. In: ROSA, João Guimarães. **Tutaméia** (Terceiras estórias). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967.

RONCARI, Luiz. “Lugar do sertão”. **Revista UFG**. Goiânia, vol. 8, n. 2, 2006. Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48103/23463>. Consulta 06.jan.2017.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Tutaméia** (Terceiras estórias). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

ROSADO, Juan Antonio. “Los años sesenta: liberación y ruptura”. In: PERERA, Manuel Fernández (coord.). **La literatura mexicana del siglo XX**. México: FCE, Conaculta, Universidad Veracruzana, 2008.

ROSENFELD, Kathrin H. “O popular e o erudito: lirismo e reflexão na obra rosiana”. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 199-209, 1º sem. 2002. Disponível em

http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta10/Conteudo/N10_Parte01_art13.pdf. Acesso 10.dez.2016.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Barcelona: RM Verlag, 2005 (a).

_____. **El llano en llamas**. Barcelona: RM Verlag, 2005 (b)

_____. **Toda la obra**. Edición crítica, coord. Claude Fell. 2ª ed, Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

SADA, Daniel. **De duas, uma**. Trad. Livia Deorsola. São Paulo: Todavía, 2017.

_____. _____. **Albedrío**. México: Tusquets, 2013a.

_____. **El lenguaje del juego**. Barcelona: Anagrama, 2013b.

_____. **El temple deslumbrante**. Antología de textos no narrativos de Daniel Sada. México: Posdata editores, 2013 (c). Compilación Adriana Jiménez e Héctor Iván González.

_____. **Reunión de cuentos**; prólogo de Philippe Ollé-Laprune. Ciudad de México: FCE, 2012.

_____. **A la vista**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.

_____. **Ese modo que colma**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

_____. **Casi nunca**. Barcelona: Anagrama, 2008a.

_____. “Prólogo”. In: **La escritura obsesiva de Salvador Elizondo**. Barcelona: RM Verlag, S.L., México, D.F.: Editorial RM, S.A., 2008b.

_____. **Aquí**. Ciudad de México: FCE, 2007.

_____. **La duración de los empeños simples**. Ciudad de México: Editorial Joaquín Mortiz, 2006.

_____. “Prefacio”. In: **El llano en llamas**. RULFO, Juan. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2004.

_____. **Todo y la recompensa**. México: Editorial Debate, 2002a.

_____. **Luces artificiales**. México: Editorial Joaquín Mortiz, 2002b.

_____. **Porque parece mentira la verdad nunca se sabe**. Barcelona: Tusquets Editores España, 2001.

_____. **Una de dos**. Madrid: Santillana, 1994.

_____. **Registro de causantes**. México: Joaquín Mortiz, 1990.

_____. **Albedrío**. México, Buenos Aires, Madrid: Llega, 1989.

SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. 4ª edición. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

SALINAS, Juan Antonio. **Un desierto colmado de palabras**. Lo neobarroco en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. Dissertação. Berlim: Universidade Bielefeld, 2007.

SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio M. **Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la Constitución a la frontera (1917-2000)**. Dissertation. University of Pittsburgh, 2006.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Do efeito ao afeto: os caminhos do realismo performático”. In: **Novos realismo**. MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SILVA, Guido Gómez da. **Diccionario breve de mexicanismos**. México: FCE, 2001.

SILVA, Raúl. “Una conversación con Daniel Sada” [2000]. **Replicante**, 11.dic.2011. Disponível em <http://revistareplicante.com/una-conversacion-con-daniel-sada/>. Consulta 26.out.2016.

SOLARES, Martín. “Una voz en el desierto. Entrevista con Daniel Sada”. **La Jornada Semanal**, n. 285, 27.nov.1994. pp. 22-26.

SONTAG, Susan. “Do estilo”. **Contra a interpretação**. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUZA, Eneida Maria de. **A pedra mágica do discurso**. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**, 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2003.

ST. CLAIR, Anna Georgina. “La magia árida de ‘Albedrío’, de Daniel Sada”. Disponível em <https://nopalespoesia.blogspot.com.br/2014/10/>. Consulta 3.dez.2017.

TABUENCA CÓRDOBA, María-Socorro. “La literatura de la Frontera Norte: aclaraciones y apostillas”. In: **Estudios de literatura mexicana: IX Encuentro Nacional de Escritores en la Frontera Norte**. CAMPBELL, Isla (org.). Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998.

TOLEDO, Alejandro. “El Albedrío como contención.” **El Semanario Cultural de Novedades**, n. 411, 4.mar.1990, p. 7.

TOMÁS, Tomás Navarro. **Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca**. Madrid: Centro para la edición de los clásicos españoles, 2014.

TORRES, Vicente Francisco. **Esta narrativa mexicana – ensayos y entrevistas**. México: Leega, 1991.

_____. “Daniel Sada: Albedrío”. **Sábado**, 607, 20.mai.1989, p. 13.

_____. “Juguete de nadie y otras historias, de Daniel Sada”. **Sábado**, n. 448, 10.may.1986a, p. 13.

_____. “En el norte no hay paisaje, por eso todo se añora, dice el escritor Daniel Sada”. **Uno más uno**, n. 3163, 25.ago.1986b, p. 23.

_____. “La novela de la onda envejeció; sólo interesa a los ingenuos: Daniel Sada”. **Uno más uno**, IX, 3164, 26.ago.1986c, p. 23.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. **Signos vitales: antología de artículos periodísticos (1981-2015)**. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2016.

_____. **Peregrinos del desierto: quinientos años de literatura bajacaliforniana**. Mexicali: Sistema Educativo Estatal de Baja California, 2012a.

_____. “Baja California: literatura y frontera”. **Revista Iberoamericana**, XII, n. 46, 2012b. Disponível em <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/download/489/174>. Consulta 26.jan.2018.

VELÁZQUEZ, Carlos. “Sada vs. Bolaño”. **Luvina**. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, primavera 2012. Trimestral. Disponível em <http://www.udg.mx/es/promociones/luvina-66-imagen-del-mundo>. Consulta 01.jan.2018.

VILANOVA, Núria. “Another Textual Frontier: Contemporary Fiction on the Northern Border”. **Bulletin of Latin American Research**, vol. 21, n. 1 (Jan. 2002), pp. 73-98.

VILLA, Jesús Antonio. “Un arlequín en el desierto”. **La Jornada Semanal**, n. 205, 16.may.1993, pp. 10-11.

VILLALOBOS, Juan Pablo. “De novelas tragicómicas”. **El Diario**, 13.nov.2016. Disponível em http://www.ntргуadalajara.com/post.php?id_notas=56400. Consulta 07.jan.2018.

VILLORO, Juan. Lección de arena. “Pedro Páramo”. In: **Efectos personales**. México, D. F.: Ediciones Era, 2000.

_____. “Adiós, Daniel”. **Luvina**. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, primavera 2012. Trimestral. Disponível em <http://www.udg.mx/es/promociones/luvina-66-imagen-del-mundo>. Consulta 04.mar.2016.

WELLEK, René, WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: 2003, Martins Fontes.

WISNIK, José Miguel. “Famigerado”. **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZALDÍVAR VALLEJO, Gloria. “El estilo variopinto de Daniel Sada”. In: **Tema y variaciones**, n. 38, semestre I, 2012. Disponível em <http://hdl.handle.net/11191/791>. Consulta 26.out.2016.

ZAVALA, Oswaldo. “El retorno de lo político: Daniel Sada y la violencia de Estado”. **Proceso**, 1.jan.2015. Disponível em <http://www.proceso.com.mx/391948/el-retorno-de-lo-politico-daniel-sada-y-la-violencia-de-estado-2>. Consulta 07.jan.2018.

_____. “Daniel Sada” (Mexico, 1853-2011). In: **The Contemporary Spanish-American Novel**. CORRAL, Will H., CASTRO, Juan E. de, BIRNS, Nicholas (eds.). New York: Bloomsbury, 2013.

_____. “La genealogía otra de la modernidad latinoamericana: Daniel Sada y la literatura mundial”. *Latin American Literary Review*, 40.79, p. 23-44, 2012.

_____. **Literature to Infinity: a Borgesian Genealogy of Contemporary Mexican Narrative**. Tese. Austin: Universidade do Texas em Austin, 2006. Disponível em <http://www.lib.utexas.edu/etd/d/2006/zavalad40218/zavalad40218.pdf>. Consulta 25.jun.2016.

ZUBIAURRE, María Teresa. **El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.