



SEÇÃO ENSAIOS

Podia arredondar a boca e soprar verdades, nem por isso eu confiaria: não confiabilidade narrativa em *Oz*, de Mafalda Ivo Cruz

You could round your mouth and blow truths, either way, I would not trust: narrative unreliability in Oz, by Mafalda Ivo Cruz

Samla Borges Canilha¹

orcid.org/0000-0002-6011-3969
samlaaborges@gmail.com

Recebido em: 3 maio 2021.

Aprovado em: 15 jul. 2021.

Publicado em: 16 dez. 2021.

Resumo: Autora de uma potente e pouco tratada obra, a portuguesa Mafalda Ivo Cruz tem uma escrita não raro considerada hermética devido à fragmentação, à não linearidade e à diversidade de vozes, muitas vezes apresentadas de forma caótica e associadas a uma ruptura espaciotemporal. Em *Oz* (2006), essas características estão a serviço de uma narrativa que trata da prisão de um artista – Oz – pelo abuso sexual de sua vizinha. A justiça do encarceramento é posta em questão, e a narrativa baseia-se nessa dúvida. Para tanto, Cruz recorre a um texto composto por diferentes perspectivas e vozes narrativas, de forma que as falhas de memória de uma personagem e os pontos omitidos são preenchidos por outras, formando um todo coeso. Isso, porém, não significa necessariamente clareza, mas pelo contrário: temos que tentar, sozinhos, organizar o caos em que nos colocados. Resolver o mote da narrativa, acaba, assim, ultrapassando a simples descoberta do culpado, principalmente porque somos guiados nessa investigação por vozes que não sabemos se confiáveis – incluindo, aliás, um possível criminoso. Com isso, a rede estética em que Cruz nos enreda acaba mostrando-se muito mais importante que a resolução da investigação criminosa.

Palavras-chave: Mafalda Ivo Cruz. Narrador. Perspectiva narrativa. Narração não confiável.

Abstract: Author of powerful and little-treated work, the Portuguese Mafalda Ivo Cruz has a writing often considered hermetic due to its fragmentation, non-linearity and diversity of voices, often presented in a chaotic way and associated with a spatiotemporal rupture. In *Oz* (2006), these characteristics are at the service of a narrative that deals with the arrest of an artist – Oz – for the sexual abuse of his neighbor. The justice of incarceration calls into question, and the narrative is based on that doubt. To do so, Cruz uses a text composed of different perspectives and narrative voices, so that the faults of a character's memory and the missing points are filled by others, forming a cohesive whole. However, it does not necessarily mean clarity, on the contrary: we have to try, alone, to organize the chaos we are placed in. Resolving the motto of the narrative thus, ends up surpassing the simple discovery of the culprit, mainly because we are guided in this investigation by voices that we do not know are reliable – including, in fact, a possible criminal. As a result, the aesthetic network in which Cruz entangles us ends up proving to be much more important than the resolution of the criminal investigation.

Keywords: Mafalda Ivo Cruz. Narrator. Narrative perspective. Unreliable narration.



¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, RS, Brasil.

Introdução

Fragmentação e violência. Esses são dois dos traços característicos das narrativas da escritora portuguesa Mafalda Ivo Cruz, também marcadas pela não linearidade e pela diversidade de vozes, muitas vezes apresentadas de forma caótica e associadas a uma ruptura espaciotemporal. A autora possui uma escrita única, reconhecida pela crítica – o que já lhe rendeu alguns prêmios, como por *O rapaz de Botticelli* (PEN Club de Ficção, em 2002) e por *Vermelho* (Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores – APE, em 2003) –, que lhe faz ser não raro considerada hermética, tornando-a pouco popular ou conhecida, mesmo no contexto português. Esse paradoxo entre reconhecimento e poucos leitores é comentado por Maria Luíza Ritzel Remédios (2011, p. 75), que aponta também mais algumas interessantes características de sua obra:

No contexto da ficção portuguesa da atualidade, Mafalda Ivo Cruz tem-se destacado e suscitado uma atitude recepcional às vezes polêmica. Sem desenvolver uma escrita enigmática, ela recorre, em seus romances, à fragmentação, à contaminação discursiva (literatura/música/pensamento), à intensa prática reflexiva (interiorizada), ao apelo do transcendente.

Oz, o romance analisado neste artigo, é um dos mais breves da autora, mas nele se pode perceber todas as características mencionadas. O protagonista, homônimo ao título, é um artista preso, acusado de abusar sexualmente da vizinha, uma mulher inglesa. Apesar da sentença positiva e do seu encarceramento, não sabemos se a decisão é acertada, uma vez que a narrativa é toda construída justamente a partir da dúvida sobre sua culpa ou não – e, neste caso, sobre quem seria o real agressor e por que Oz teria sido preso em seu lugar. Para tanto, Cruz recorre a um texto composto por diferentes perspectivas e vozes narrativas, de forma que as falhas de memória de uma personagem, os pontos omitidos são preenchidos por outras, formando um todo pretensamente coeso. Coesão, neste caso, porém, não significa necessariamente clareza, informação ou organização. Pelo contrário: nós, leitores, é que temos que tentar, sozinhos,

organizar o caos que ela nos fornece. Resolver o mote da narrativa, acaba, assim, ultrapassando o simples mistério de descoberta do culpado.

Essa não é uma proposta inovadora no que se trata da obra de Cruz – textos críticos, como o do excerto a seguir, geralmente apontam como seus romances mostram-se repletos de lacunas a serem preenchidas, exigindo do leitor uma busca ativa pelo sentido:

la escrita de Cruz é feita de fugas e retornos, de consonâncias e dissonâncias, exposta à violência da fragmentação. Uma escrita que se inscreve numa concepção de obra aberta e que, na sua modulação descontínua, se oferece à imaginação do leitor como uma multiplicidade de fragmentos erráticos, que gravitam em torno de um centro vazio, em busca de uma unidade perdida (LIMA, 2001, p. 48 apud PEREIRA, 2003, p. 120).

Esse tipo de texto remete à ideia de literatura venenosa proposta por Paul Ricoeur – aquela que exige um leitor que encara e tenta resolver os desafios que lhe são colocados:

Talvez seja função da literatura mais corrosiva contribuir para fazer aparecer um leitor de um novo tipo, um leitor ele mesmo desconfiado, porque a leitura deixa de ser uma viagem tranquila feita em companhia de um narrador digno de confiança, e se torna um combate com o autor implicado, um combate que o reconduz a si mesmo (RICOEUR, 2010, p. 279).

Em Oz, a “viagem intranquila” é atravessada pelo complexo jogo de vozes narrativas, pontos de vista e focalizações, por isso a importância desses conceitos – os quais tomo da narratologia – para a análise proposta. Eles são aqui são compreendidos da seguinte forma: a voz narrativa é a “autoria” da narração, aquela que nos conta os acontecimentos e que pode ser, pensando na forma clássica, em primeira ou terceira pessoa, por exemplo (apesar de a teoria já ter avançado o suficiente para se pensar além dessas duas categorias apenas). O ponto de vista e a focalização podem ser entendidos como elementos semelhantes e se referem à perspectiva a partir da qual os acontecimentos são enxergados. Podemos, então, ter um narrador A que nos conta a história a partir de sua própria perspectiva ou que pode fazê-lo a partir da perspectiva de um

narrador/sujeito B, outro, apresentando-nos a uma visão das coisas que não é a sua – chegando inclusive ao ponto máximo de se ter acesso a todas as perspectivas, como operam os narradores oniscientes. Isso gera diversos pontos de alerta. Claro que, ao trazermos uma perspectiva que não é a nossa, nós a contaminamos, da mesma forma como uma narração em primeira pessoa jamais será impessoal – questão amplamente discutida na teoria da narrativa. Maria Lúcia Dal Farra (1978), por exemplo, corrobora a importância de se pensar esses aspectos ao tratar desses conceitos, alertando para o fato de que a compreensão do mundo criado não se dá apenas pelo narrador, no sentido de que seu ponto de vista é o ponto de referência, a visão *explicitamente* condutora, mas não a única nem a verdadeira. De fato, em *Oz*, a (suposta) verdade vai sendo revelada – ou escondida, confundida – majoritariamente por três vozes, a de Oz, a de sua companheira, Gertrud, e a da vítima, a vizinha inglesa. As narrações dessas personagens podem apresentar sua própria perspectiva, mas são, em alguns momentos, contaminadas pela perspectiva de uma das outras. Além deles, há também eventuais interferências de vozes de outros personagens, secundários, ou mesmo de uma voz "neutra", em terceira pessoa. Esta é muito ocasional, mas, de fato, em alguns pontos, uma voz assim assume o controle, interferindo e comentando alguns pontos, como em "Posso parar, sentar-me, pensar. Posso, não está muito frio. *Pensou: que ia morrer*" (CRUZ, 2006, p. 13, grifo nosso) e "não posso rir e correr ao mesmo tempo, é duro, querer formular, em palavras. *Para que queres formular em palavras? Responde!*" (CRUZ, 2006, p. 18, grifo nosso).

Essa variedade pode ser lida à luz do que Brian Richardson (2006) chama de *multiperson narration*, isto é, em sua acepção mais simples, quando diversas vozes narrativas tratam de pensamentos e ações de um mesmo personagem, quando, como em *Oz*, os vários narradores tentam dar conta da mente do protagonista. Este tipo de narrativa pode

ter diversos desmembramentos, derivar vários recursos, mas aqui ela interessa no que se trata de um dos seus usos contemporâneos, segundo o autor: a troca abrupta – no exemplo dado por ele, de *eu* por *nós*. Cabem nessa proposta também as mudanças bruscas entre os diversos *eus* que compõem o romance de Cruz, ou até mesmo as eventuais mudanças para uma narração em terceira pessoa. Esse recurso é, de qualquer forma, interessante, pois ele "permite o jogo livre entre múltiplas vozes e pode ser visto como uma prática que gera um maior grau de dialogismo do que as técnicas convencionais normalmente permitem" (RICHARDSON, 2006, p. 68, tradução nossa).²

Um bom exemplo de diversidade de vozes e de constante mudança entre elas está nos seguintes fragmentos do romance de Cruz em análise, todos pertencentes à mesma página, em que os narradores são, respectivamente, a inglesa, Oz e um motorista de táxi:

A Gertrud continua ali na mesa, a deitar fumo branco dos lábios grossos e na televisão a multidão uiva de alegria diante dos cadáveres despedaçados, bocados de carvão (calor e cheiros atroz?) na minha visão misturam-se com o prelúdio do *Tristão e Isolda*. Quanto ao marido da Gertrud, penso que seja o meu.

Depois tudo se apaga, apaga-se.

[...]

Decidi ir atrás do chofer de táxi com um martelo. Não, não tem a ver com a inglesa. É entre mim e Gertrud, estritamente. Gosto de noites profundas, negras, lavradas pelo luar feroz como campos negros, prontos a ser inseminados por uma quantidade de pequenos sacos de sangue.

Todo o ser triunfa. É forte. Quero os meus genes fortes nas noites chuvosas e perturbadas, negras.

Acendo a luz interior do táxi para ler... um livro que fala das Escrituras e do Talmud. A luz é amarela e os vidros estão sujos. Com insectos esmagados. Caibo mal num espaço tão pequeno, com o meu blusão de pele amarelada também sujo. Sinto meu próprio cheiro. Uma sensação espessa de vida (CRUZ, 2006, p. 45).

Outro fenômeno que ocorre é uma voz assumir a perspectiva de outra, como quando, no que se

² Do original: allow[s] the free play of multiple voices and can be seen as a practice that generates a greater degree of dialogism than more conventional techniques typically allow.

segue a esse trecho, o motorista utiliza uma imagem que remetemos à inglesa: “É ela, é a Gertrud! Seduz-me, confunde-me, digo disparates. Oiço o prelúdio do *Tristão*, vejo as nuvens do fumo a saírem-lhe pela boca, os lábios, e docemente transformo-me num anjo negro. Sei que sim” (CRUZ, 2006, p. 48).

A caoticidade da narrativa é reforçada por diversos recursos, como interrupções constantes, mudanças temporais bruscas ou mesmo o adiamento de um acontecimento futuro e a mistura de cenas ou a repetição delas. Todos eles estão relacionados a uma recusa da realidade que é, também, uma recusa, expressa na voz de Oz, de uma narrativa coerente e a defesa de uma organização *estética* – como é, afinal, o próprio romance:

A associação de ideias é evidente, mas não me importo, aliás seria estranho, já que estou farto de dizer que poucas coisas me importam na realidade. Só talvez uma beleza soberana, absoluta, tudo isto está fora de moda, como se diz, fora dos sonhos, onde não há grande coisa. Beleza soberana, absoluta. A minha única possibilidade de sobreviver (CRUZ, 2006, p. 20).

Apesar dessa recusa, a narrativa é bem amarrada. As lacunas são, de alguma forma, preenchidas, as perspectivas complementadas. Exemplo disso é como um telefonema de Oz para Gertrud é apresentado na narração de ambos. Na do protagonista:

Oz quebrou o silêncio ao pedir uma água. E depois uma garrafa de aguardente que o homem lhe entregou dentro de um saco plástico. Perguntou se podia telefonar e o homem indicou-lhe o telefone. Oz marcou um número de telefone e Gertrud atendeu.

Ao fim de uns segundos desligou. Perguntou quanto era, em voz muito baixa. Tinha empalidecido. Era quase noite. Ainda ouvia a voz de Gertrud: «Estou? Estou?» (CRUZ, 2006, p. 143).

Posteriormente, o episódio se repete na perspectiva da mulher:

Nesse momento o telemóvel de Gertrud começou a tocar. Viu que era um número anônimo e atendeu.

– Estou? Estou?

Do outro lado ninguém respondeu (CRUZ, 2006, p. 172).

Em relação ao enredo, o romance é construído a partir da mistura de dois acontecimentos: as agressões à vizinha inglesa e a Gertrud, ambas ocorridas, a princípio, na mesma noite. A forma como ambos os episódios são narrados, fragmentariamente, permite-nos desconfiar se eles de fato aconteceram concomitantemente, se não seria uma confusão ou até mesmo uma alteração proposital em defesa de Oz. Uma possível comprovação está na lembrança constantemente presente no discurso da esposa: «Oz... estás doído, ou quê? Estavas comigo, batemo-nos na casa de banho» (CRUZ, 2006, p. 10);³ “Espancou-me na casa de banho na mesma noite em que a inglesa foi assaltada. Violada, como eu, é inacreditável, ou foi algum como ele, tão tarado como ele! Mesmo se sei que estava comigo – cerrava os maxilares” (CRUZ, 2006, p. 63). Ressalta-se que a voz de Gertrud seria confiável por ser a única a saber a verdade – o que não é exatamente uma garantia:

depois de Oz se ter calado pra sempre, era a sua única palavra viva.

Podia arredondar a boca e soprar, e de dentro dela podia vir um vento de devastação (CRUZ, 2006, p. 151-152).

São diversos os elementos que tornam problemática essa confiabilidade. Por exemplo: a relação da mulher com as drogas é mencionada constantemente, não apenas no discurso de outras personagens, mas também no seu. Além disso, porque “A Gertrud é uma grande atriz, isso é inegável” (CRUZ, 2006, p. 187), isso poderia contribuir para tal, no sentido de se cogitar uma atuação, uma encenação, para uma não confiabilidade. Ela, porém, se adianta e defende sua honestidade:

É por isso que aqui estou. Pelo que é e se cala, por não ser possível explicar.

Não estou num palco, porque se estivesse, se estivesse, quem seria eu para agir? Era isso que Oz odiava. O Oz queria que eu me mostrasse como nasci (CRUZ, 2006, p. 189).

Essa característica da narração da personagem – e que será uma questão em todas as vozes narrativas, como será possível reparar ao longo

³ Nas citações do romance em que há, originalmente, aspas angulares, optou-se por mantê-las, ao invés de substituí-las pelas aspas curvas.

deste artigo – torna importante considerar, para a análise do romance, os conceitos de *pacto* e de *narração confiável/fidedigna* e *não confiável/pouco digna de confiança*, utilizados aqui a partir da proposta de Wayne Booth (1980) em *A retórica da ficção*. O autor coloca que os escritores modernos experimentaram diversos narradores pouco dignos de confiança – um recurso a que Cruz também recorre no romance em questão. Em síntese, podemos dizer que o narrador fidedigno é aquele que fala ou atua de acordo com as normas da obra, enquanto o outro é aquele que não o faz (não sendo, necessariamente, um narrador mentiroso). Booth destaca que ambos podem ou não contar com a corroboração de outras vozes narrativas, de acordo com a proposta, e que “os narradores que proporcionam visões internas diferem quanto à profundidade e eixo do mergulho”, afinal,

É preciso não esquecermos que qualquer visão interior sustentada, seja qual for a sua profundidade, transforma temporariamente em narrador o personagem cuja mente é mostrada; as visões interiores estão, assim, sujeitas a variações em todas as qualidades que atrás descrevi e, o que é mais importante, no grau de confiança que merecem. Dum modo geral, quanto mais fundo for o mergulho, menor é o grau de confiança que aceitaremos sem perda de simpatia (BOOTH, 1980, p. 179).

Nesse sentido, Gertrud insiste em se colocar como uma boa fonte, mesmo reconhecendo que possa ser problemática, que seu discurso pode ser caótico, pois sua mente o é:

Agora falo coerentemente, tento explicar, não sei exactamente o quê, talvez uma ordem nos factos seja útil (para alguém?) mas há também um mistério na ordem dos factos, dos acontecimentos, das pulsões, dos ódios – o David dizia que ele me odiava, mas francamente não sei.

O Sandro diz que ele o perseguiu naquela noite.

Mas explicou-me o caos como um mestre, ele – quem é ele? Na minha cabeça só havia imagens predadoras que se devoravam e ele explicava-me: na tua cabeça as imagens predadoras impedem o pensamento. Pensa! (CRUZ, 2006, p. 107).

Assim, não surpreende que ela hesite ou demonstre incerteza em alguns pontos, como em “Mesmo se eu, eu. Penso que sim, que não minto, que é factualmente verdade o que estou a dizer” (CRUZ, 2006, p. 186) ou em

Ou não era eu? Ou não era comigo? Se calhar nunca foi comigo, mas que merda, sabes que isso tudo dói! Sem mácula. Sim, atirei-lhe com uma cadeira, faz-te rir? Ton moulin va trop vite. Se calhar quem te abria a porta nua debaixo dos jeans, como tu querias, como tu dizias, já era... oh! Não penses que me importo. Sei lá o que vês (CRUZ, 2006, p. 71).

Importante é que ela nunca nega a agressão que sofreu do protagonista, e perturba-lhe que Oz tenha acatado a acusação de ter agredido outra pessoa, responder por isso – atravessar um processo “ao mesmo tempo falso e verdadeiro. Mas isso só eu é que sei” (CRUZ, 2006, p. 107) – e não pelo que lhe fez: “porquê, porque é que tinha aceitado aquilo tudo, se não merecia, embora na verdade merecesse, evidentemente, evidentemente. Mas por um crime ignorado. O crime era A destruição de Gertrud” (CRUZ, 2006, p. 70). A seu ver, ele talvez já estivesse louco então.⁴

Em uma consulta com uma vidente, quando está à procura de uma arma para comprar, fica-nos claro que Oz é uma figura negativa na vida da atriz, pois ela é alertada de que “Um homem anda a matar-te” (CRUZ, 2006, p. 170). Tendo conseguido o que procurava, Gertrud acaba matando Sandro, o homem com quem passou a viver após a prisão de Oz. Ela não compreende que a mulher lhe alertava do vínculo emocional que ainda mantinha com o antigo companheiro. Essa “cegueira” de Gertrud é mais um elemento que nos faz duvidar do quanto a defesa que ela empreende é válida. Afinal, o quanto dos acontecimentos envolvendo Oz ela não ameniza? O quanto seus sentimentos não interferem no que conta?

Mesmo que não tente desassociar Oz da violência, ela o apresenta também como alguém consciente do que faz, reconhece nele o sentimento de culpa. Em contrapartida, ela toma a si como a vilã da história:

⁴ O protagonista assume que “penso que fui enlouquecendo ao longo dos anos. Pronto. Quem se importa? Que é que te importa?” (CRUZ, 2006, p. 141). Ele, de fato, acaba a narrativa internado em um hospital psiquiátrico.

Oz, depois de me ter batido tomou-me de olhos fechados e eu pensava, porque raio é isto? Porque ele sofre? Bate-me porque sofre?

É o que todos dizem e, nesse ponto, Oz é um pobre homem como os outros, não é Caim. Caim sou eu.

A Gertrud, Senhor, acaso deste-ma a guardar?

Dei-ta a guardar, sim. Mas a realidade tem muitas facetas. E a ela dei o outro, o Sandro, a guardar (CRUZ, 2006, p. 185).

Assim como Gertrud daria apenas uma faceta da realidade, Oz esforça-se em, nos momentos em que narra, dar a sua. Ele, ao contrário do que se espera, não tenta nos convencer de que é absolutamente confiável, corroborando com as outras vozes, que o colocam como uma fonte incerta, manipuladora. A atriz, por exemplo, afirma que "O Oz é minucioso a construir as suas verdades. E depois, de cada verdade acaba sempre por só mostrar uma face" (CRUZ, 2006, p. 62). Além disso, o desejo de controle faz parte da personalidade do protagonista, como fica claro no comentário "Também porque precisava de marcar sempre os limites, de ter a ilusão de que controlava os acontecimentos, ou as interferências dos outros na sua vida. Como um encenador" (CRUZ, 2006, p. 119). Ele não é capaz, porém, de controlar o que o leva à prisão.

O trecho a seguir é uma boa chave de leitura, não apenas para entender a sua perspectiva problemática, mas para o romance como um todo:

Mas não sei se seria capaz de reconhecer os meus pensamentos, acho que não. Só se fosse por tiques de linguagem que me são característicos, de que tenho consciência, e que estão tão profundamente interiorizados que as sensações os arrastam. Os tique de linguagem. É muito importante.

Não, há palavras, sempre palavras e sempre consciência, mesmo vaga. Uma consciência que é impostura necessária de si própria. Para que possamos existir e morrer de solidão. «Morrer», «solidão», uma palavra para cada coisa. Ou uma coisa para cada palavra? porque será? É tão perigoso, de tal maneira perigoso... É porque as coisas se turvaram na minha cabeça, houve um salto, uma confusão (CRUZ, 2006, p. 17).

Oz é uma personagem que se caracteriza, além da loucura, por sentir prazer na opressão, na

humilhação (principalmente em relação às mulheres), e em observar a pobreza. Ele é também uma personagem associada à degradação – sua própria degradação mental, inclusive, é o que o leva à internação psiquiátrica. A sua imagem mental da humanidade também é bastante peculiar:

um monte ignóbil de carne, eram os obesos a sair do metro a enterrar penosamente as botas na neve. E estigmatizados pela pobreza espiritual, como se fosse uma forma de loucura, e deve ser, deve ser. E conformes, e iguais. Como se fosse sempre o mesmo. Como se todos fossem projecções de um só. E quem seria, esse um-só? Porque seria que esse um-só se opunha a Oz com uma tal violência? A Gertrud... não. Não muda nada. O um-só, não é verdade, pensa por uma só cabeça mas tem mil caras e vocifera por mil vozes que vão atravessando o tempo. Simplesmente atravessando o tempo. E gritando, gritando... Cada cara encerra o universo de uma mutilação. E grita... mas porque será? Pouco importa (CRUZ, 2006, p. 139).

A violência é, portanto, um elemento essencial ao protagonista, a ponto de ele afirmar que "A violação das mulheres é o que existe de mais antigo nos meus genes" (CRUZ, 2006, p. 129). Talvez porque reconheça que isso o torna culpado, de alguma forma genérica, ele aceita que o papel da polícia seja prender um culpado, qualquer que seja:

Eu amo a força. Amo a força. Via o rosto dela nas paredes de cimento da minha cela de prisão. Parecia um espectro, mas se eu era espectro de mim próprio, é complicado porque então. Quem estaria preso? Quem que eles encafiaram naquele inferno? Nem a polícia sabia, ou soube nunca. Com o tempo vi que isso era natural. Não está na competência deles saber quem prendem e culpam. E é sempre alguém em vez de outro. E depois alguém, não é verdade? Que se torna outro (CRUZ, 2006, p. 31-32).

O mesmo sentimento é, em outro momento, colocado como novo, talvez como forma de tentar amenizar o peso das suas atitudes: "Reagia o que havia de mais obscuro em mim, aquilo de que nunca suspeitei" (CRUZ, 2006, p. 13). A culpa desse afloramento, porém, é depositada nas mulheres agredidas: "É ela! É ela quem me seduz. A inglesa. Foi ela, a dizer obscenidades no tribunal, com uma voz tão serena" e "A Gertrud. Seduz-me, confunde-me digo disparates" (CRUZ, 2006, p. 46-47).⁵ Relevante também como é ele

⁵ Esta frase está em outra citação utilizada, retirada de outra página, exemplificando como a repetição é um traço do romance.

tenta desmerecer a figura de Gertrud e aliviar parte de culpa ao afirmar que ela está sempre à procura quem a proteja, mas acaba sempre envolvida com alguém que tenha um perfil violento:

andou sempre à procura de um protector, de um tipo que lhe desse ordens, que lhe batesse, como é natural.

Aparecia na prisão de óculos escuros. Muito alegre com nódoas negras nos braços e no pescoço (CRUZ, 2006, p. 29).

Quanto, então, não é Oz um opressor e, como tal, um manipulador? Se "Há coisas na minha vida que nunca ninguém saberá por serem tão comuns, tão pobres, e então, mesmo preso, e Deus sabe se fui interrogado, tantas vezes, nunca as disse, não senhor. Acho que por pudor não poderia dizer" (CRUZ, 2006, p. 15), até que ponto não podemos desconfiar de que o que não nos é contado transformaria toda a história? Temos, afinal, uma narrativa que se funda nessa ideia de lacuna, de história mal contada. Há, entretanto, assim como defendia Gertrud, um elemento coerente em seu discurso: a fidelidade à ideia de que houve uma confusão.

Confundiram-me porque a minha aparência não é a minha, não me sei reconhecer num espelho, ou são, como dizer... premonições da Gertrud.

Foi assim, foi.

Só tu, Ganimedes.

E mesmo assim podes enganar-te. Captar outra coisa, outro homem que se esteja a contemplar ao espelho, por exemplo. Não como eu que olhava distraído, não. Alguém que olhasse gananciosamente para si próprio, o que, repito, penso ser incapaz de fazer. Eu. Acho que nunca fiz. Eu. Espiava a Gertrud com binóculos. Isso, com uma ganância terrível, uma vontade de matar de ave de rapina. É assim que me vejo, mas não penso nisso (CRUZ, 2006, p. 16-17).

Outra perspectiva dos acontecimentos é a da inglesa. Na primeira vez em que ela surge, o trecho é narrado em terceira pessoa. É apenas um fragmento, entre outros na voz de Oz, que surge repentinamente, em uma mudança brusca de narrador, antes de se retornar à voz do protagonista. Por isso, pode-se questionar se a cena não seria uma projeção da mente deste – e, com isso, o quanto ela é factível. Há também a cena da ida

da inglesa à delegacia para denunciar a agressão sofrida; ela é narrada da perspectiva de Oz, e talvez por isso, por se tratar de uma projeção do que poderia ter acontecido para tomarem-lhe como culpado, as respostas da vítima sejam incertas e direcionadas à figura do protagonista.

Mesmo quando seguramente é a inglesa quem narra, seu discurso ainda é construído sobre a incerteza do agressor, o que pode ser um efeito do trauma. Ela tenta culpar Oz ao mencionar insistentemente o fato de ele agredir Gertrud – uma figura que não lhe parece tão confiável também, como se percebe no trecho a seguir. Assim, a leitura que se faz é de que o protagonista seria culpado:

Sabia quem ele era. Praticamente uma lenda. Espancava a mulher, e obrigava-a a ser modelo, único modelo, uma fixação doentia na Gertrud. E vendia os retratos, e ainda vende e tem cada vez mais adoradores.

Começou por ser um pequeno grupo e de resto era uma história escandalosa, uma história estranha, inaceitável para mim, talvez banal no mundo da arte. Conhecia-a mais pelos retratos e aprendi a ler-lhe o olhar, com esta mania de pôr ordem no mundo tomei-a por Abel, a mulher. Mas era Caim (CRUZ, 2006, p. 197).

Cabe apontar aqui que o trauma é um traço importante na narração da vizinha, uma vez que os sentimentos negativos que envolvem o episódio de assédio são determinantes para como se recupera o acontecimento no momento da rememoração – e, por consequência, da narração dos fatos para um outro. É comum, por exemplo, que haja um esforço de esquecimento – este funcionando, apontam diversos teóricos da memória, como um recurso que promoveria a proteção do sujeito em relação à experiência de reviver situações negativas. O antropólogo Jöel Candau (2016, p. 72), nesse sentido, vai inclusive defender que o esquecimento permite ao sujeito assegurar a comunicação consigo mesmo, pois gera "uma triagem sempre sutil entre as lembranças aceitáveis e aquelas que, a seus próprios olhos, tornam o passado psicologicamente, e por vezes fisicamente, insuportável". É aceitável, portanto, considerarmos que a memória da personagem quanto à noite em que teve sua casa invadida e seu corpo violado não seja clara.

Além disso, é relevante aqui a sobreposição que Henri Bergson coloca como característica da memória. O filósofo – cujas ideias são basilares para os estudos memorialísticos – pensa especificamente na questão temporal, mas quando diferentes momentos do passado se cruzam, arriscando confundir-se, não é apenas o tempo que está sobreposto: estão também os espaços e os sujeitos envolvidos nas lembranças. Assim, não é incoerente que a inglesa reconheça Oz como seu agressor mesmo que o episódio não seja tão claro em sua mente, e mesmo que a familiaridade com o rosto dele se deva a um único episódio, um único contato: quando, na tarde anterior ao episódio central, ela cruza com ele enquanto este esperava a chegada de Gertrud deitado embaixo de uma árvore. Os dois adultos trocam olhares que seriam banais, mas que acabam ganhando um novo significado em decorrência dos episódios seguintes. Oz, inclusive, ao retomar o momento, coloca-o como definidor, pois foi quando julga ter inflamado nela o ódio: "ela voltou a pôr os óculos e seguiu o seu caminho a sentir uma cólera que não queria. Ia direita no calor, como uma pequena chama" (CRUZ, 2006, p. 175). A vizinha teria, quem sabe, percebido no fundo do olhar dele o mal que o habitava, que ele reconhece fazer-lhe parte, mas não o definir completamente:

também sei, meu Deus, que quem não o empregar, esse caminho da dor e da humilhação, há-de passar pelo mundo como um bicho, e digo-te mais, ó pouca coisa! Como um bicho maléfico, como eu fui, e a inglesa viu bem no fundo dos meus sonhos cheios de fossas de cal. Cheios de cadáveres, odores horríveis. Mulheres, velhos, crianças. Eram outros. Não era eu, nem de um lado nem do outro.

Nem do lado dos assassinos nem do lado dos mortos. No entanto sei que tenho a experiência dos dois lados, porquê? (CRUZ, 2006, p. 140).

Pode-se pensar que o olhar de Oz tenha lhe causado medo – um sentimento que se repetiu horas depois e, por isso, a imagens dos sujeitos se confundem. A interferência das emoções no conteúdo do que é lembrado, aliás, é um efeito natural, de tal forma que o neurocientista Iván Izquierdo (2002,

p. 11-12), um dos mais renomados pesquisadores da memória, defende que esta é modulada "pelas emoções, pelo nível de consciência e pelos estados de ânimo", que são os maiores reguladores da aquisição, formação e evocação de lembranças. Associar o rosto de Oz ao do agressor porque ambos lhe causaram medo é, assim, completamente plausível. O problema dessa interferência emocional na memória é que nosso instinto mais natural é de seleção, apropriação e avaliação da memória, isto é, nós estamos em constante esforço para escolhermos e organizarmos nossas experiências em uma narrativa pretensamente coesa. Organizar nossa história, ordenando os acontecimentos em tempo e espaço claros, é um impulso humano: a partir disso é que tentamos dar sentido às nossas experiências. Mas que sentido damos quando há confusão entre acontecimentos, ou quando o que se recupera é o que se quer esquecer?

Por isso o olhar trocado entre Oz e a inglesa tem grande força: porque se não tivesse acontecido, ela não o teria identificado como culpado.⁶ É dessa forma que ambos parecem conectar-se; é a força do olhar do homem que faz ela o escolher, entre os suspeitos, mesmo que ele não a possa enxergar nesse momento – e esse é um detalhe importante, pois é no encarar a si mesmo no espelho do vidro de reconhecimento da delegacia que Oz identifica-se como um criminoso, que se enxerga (e não apenas se vê) e percebe não se reconhecer. Esse é o auge do não reconhecimento que atravessa a argumentação do protagonista, aliás. Se é qualquer um, por que, então, não ser o agressor?

quando foi preso e mostrado à inglesa atrás daquele espelho da judiciária, um espelho que só tem uma face, ele não só se reconheceu plenamente como fixou os seus próprios olhos e encontrou os dela, do outro lado. Não a podia ver mas encontrou os dela.

E quando ela ia a sair chamou-a em pensamento. Chamou por ela com um clarão nos olhos, nos dele. E obrigou-a a voltar-se, conseguiu que ela se voltasse. Isto contou-me ele mais tarde, com uma voz calma, quase com tédio.

E ela, essa louca, reconheceu-o, e disse que sem sombra de dúvidas era ele, não poderia ser mais ninguém no mundo (CRUZ, 2006, p. 62-63).

⁶ A esta altura da narrativa, em que esta cena começa a surgir nas narrações, já tomamos Oz como um culpado-inocente (isto é, culpado pela agressão a Gertrud, mas não à inglesa).

Tal sentimento é o mesmo que o faz declarar-se culpado no julgamento. Ele era, afinal, de alguma forma, um culpado:

[a inglesa] Olhou para mim, com a cara que tinha envelhecido com delicadeza, as feições onde reinava um equilíbrio quase irreal, a pele dourada de sol, os olhos claros, grandes.

Em silêncio e numa grande tensão perguntou-me, e eu respondi-lhe com o mesmo silêncio. Então a boca mexeu como se fosse esboçar um sorriso, a expressão apaziguou-se. E então acusou-me.

E depois foi precisando o sorriso enquanto me acusava e dava detalhes de uma agressão sórdida que tinha sofrido em casa, quase em presença da pequena que tinha acordado e que ouviu. E eu senti-me feliz, e pensei que ia sufocar de felicidade, e ela falava, falava, acumulava detalhes escabrosos, palavras escabrosas.

Palavras, há sempre palavras, e eu sentia-me calmo submetido a um sopro suave e opressor, eu, era eu, tinha de facto sido eu, mas só eu e ela sabíamos. Que era eu. Mesmo se eu. Nunca entre na casa dela. Nunca entrei porque nasci lá, da conjugação de forças entre mim e ela.

[...]

Quando ela se calou o juiz começou a interrogar-me. E eu, claro que neguei, ou pelo menos ouvi-me negar tudo, com cansaço, com leviandade. Disse que a senhora me confundia com outro, provavelmente.

Mas não. A senhora não me confundia com ninguém nem eu a ela. E senti-me grato. E fui preso. E até a pequena que tinha ouvido tudo confirmou, reconheceu-me a voz (CRUZ, 2006, p. 23-24).

O final desse trecho, em confronto com o citado a seguir, prova-nos que, mesmo que as coisas sejam esclarecidas, Oz continua sendo um narrador do qual se desconfiar:

No tribunal nunca tirei os olhos dela. Parecia falar sempre comigo, para mim, numa cerimónia que foi a encenação risível e amarga da justiça dos homens, é verdade. Porque a injustiça dos homens é assim, não pode ir mais longe.

E não neguei, menti, aceitei. Porque pairava uma promessa e tudo tem a sua razão de ser (CRUZ, 2006, p. 54).

Esse narrador desconfiável, ressalta Booth (1980), é interessante a narrativas como esta, que carregam algum mistério. O autor aponta, inclusive, que:

muitas vezes, não há razão para a existência de mistério para além do desejo que o narrador

tem de intrigar. Ele sabe, desde o princípio, aquilo que só revela mais tarde; e embora um autor habilidoso, tal como um prestidigitador habilidoso, consiga esconder bastante bem as suas omissões e disfarces, sentir-nos-emos, sem dúvida, enganados quando descobrimos que certos factos foram retidos sem qualquer motivo válido (BOOTH, 1980, p. 299).

De fato, em *Oz*, é apenas adiada a resolução do que de fato aconteceu, pois, próximo ao final da narrativa, descobrimos que o agressor não é Oz, mas um dos empregados da obra que é realizada na casa da mulher. Essa identidade nos é revelada porque a descrição que se faz do homem, a quem faltam dois dentes, não é a mesma que se faz do artista. O episódio, porém, ocorre, de fato, na mesma noite em que o protagonista agride Gertrud. Isso é narrado em terceira pessoa, o que daria, a princípio, um caráter mais confiável (ou menos desconfiável) à narração – uma associação que Booth (1980) combate ao defender que um texto sem mediação (logo, sem manipulação) é impossível. Assim, essa pretensa neutralidade no uso da terceira pessoa não existiria.

Foi nessa noite que ouviu [Gertrud] gritar. Foi à varanda. Ouviu-a gritar. Não podia fazer nada. Era ele, por causa dele. Não duvidou um instante.

Os gritos cessaram a partir de certa altura. Ela ficou ainda algum tempo na varanda. Depois voltou para a sala e pôs som na televisão. E foi pouco depois que o homem surgiu, enquadrado na porta.

Tinha subido pela varanda, certamente, e atravessado o corredor. Olhava para ela com uma faca na mão. Sorriu. Faltavam-lhe os dois dentes da frente (CRUZ, 2006, p. 175).

A tal altura do romance, porém, é de se questionar se saber a verdade dos fatos é o mais relevante. Mais do que o suspense do real culpado, não seria mais importante a rede estética, narrativa, em que Mafalda Ivo Cruz nos faz enredar? Talvez aqui não seja esta a *obrigação do leitor*:

É claro que existe uma diferença radical de efeito, dependendo de se o leitor é obrigado a sentir, desde o princípio, que vê a verdade em direcção à qual o personagem vacila ou é, pelo contrário, obrigado ele próprio a içar âncora e viajar em mares desconhecidos em direcção a um ponto desconhecido (BOOTH, 1980, p. 301).

Não importa mais, nesse romance, a proposta de que a história que envolve o protagonista, assim como seu próprio perfil, é construída a partir de um jogo de vozes e perspectivas – não se chegando a uma identidade conclusa, de qualquer forma? Por questões como essa, livros como este, que a teoria precisa estar sempre sendo revista, repensada. Como aponta Richardson, (2006, p. 76-77, tradução nossa):

Novamente, vemos como a teoria tradicional, implicitamente baseada nos mais estáveis não ficcionais tipos de biografia (terceira pessoa) e autobiografia (primeira pessoa), tem dificuldade em compreender formas que, como segunda pessoa e narração impossível, não ocorrem ou não podem ocorrer no discurso não ficcional. Até agora, a teoria da narrativa tendeu a negar, ignorar ou esquecer as inconsequentes curiosidades dos vários tipos de narração que são distintamente ficcionais. A questão fundamental é, novamente, qual modelo de narrativa é mais efetivo para teorizar a prática ficcional: um que é baseado na linguagem e na imitação das narrativas não ficcionais ou um que começa com a heterogeneidade, o polimorfismo e a flagrante ficção típica de romances de Petronio a Lucian, de Beckett a Witting?⁷

Precisamos lembrar sempre que a teoria deve seguir a produção literária, e não o contrário. Sendo assim, não se pode esperar que as ideias vinculadas a textos mais clássicos sirvam a produções disruptivas como a de Cruz.

Referências

- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CANAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.
- CRUZ, Mafalda Ivo. *Oz*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978. p. 11-53.
- IZQUIERDO, Iván. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. Vermelho, de Mafalda Ivo Cruz, romance pós-moderno? In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel; BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina (org.). *Identidades fraturadas: ensaios sobre literatura portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 75-82.

RICHARDSON, Brian. I, etcetera: multiperson narrative and the range of contemporary narrators. In: RICHARDSON, Brian. *Unnatural voices: extreme narration in modern and contemporary fiction*. Athens: The Ohio State University Press, 2006. p. 61-78.

Samla Borges Canilha

Mestra em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em Porto Alegre, RS, Brasil; bacharela em Letras – Português/Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), em Santa Maria, RS, Brasil; doutoranda em Teoria da Literatura na PUCRS, com bolsa de financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Integrante do grupo de pesquisa Cartografias Narrativas em Língua Portuguesa: redes e enredos de subjetividade.

Endereço para correspondência

Samla Borges Canilha

Av. Ipiranga, 6.681, Prédio 8, sala 403

Partenon, 97010-082

Porto Alegre, RS, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação da autora antes da publicação.

⁷ Do original: Once again, we see how traditional theory, implicitly based on the more stable nonfictional types of biography (third person) and autobiography (first person), have a difficult time comprehending forms that, like second person and impossible narration, do not or cannot occur in nonfictional discourse. Up to now, narrative theory has tended to deny, ignore, or dismiss as inconsequential curiosities the very kinds of narration that are distinctively fictional. The fundamental question is, once again, which model of narrative is more effective for theorizing the practice of fiction: one grounded on linguistics and imitations of nonfictional narratives, or one that begins with the heterogeneity, polymorphism, and flagrant fictionality typical of the novel from Petronius and Lucian to Beckett and Witting?