



A topografia da crise e as possibilidades narrativas: variações tipológicas nos romances de Paulo Scott

*The topography of the crisis and the narrative possibilities:
typological variations in Paulo Scott's novels*

Lucas Piccinin Lazzaretti

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas/Brasil

lucasplazzaretti@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-3791-4151>

Resumo: Partindo de uma análise sobre a presença de variações tipológicas na relação entre personagens e enredo nos romances de Paulo Scott, o presente artigo visa demonstrar como a composição de personagens que sofrem de uma “crise identitária” serve à realização de diferentes possibilidades narrativas. Valendo-se de conceitos retirados dos estudos narratológicos, a análise visa demonstrar como Scott, ao produzir um *enredamento* entre a composição de personagens centrais em crise e a condução da narrativa, acaba produzindo novos caminhos para o romance contemporâneo, abrindo espaços de intersecção entre a interioridade dos personagens e as determinações externas aos personagens. A crise identitária, constituída de forma a entrecruzar o existencial e o social, é empregada por Scott de forma a produzir multiplicidades, renovando tendências literárias sem recair em discursos metanarrativos ou mesmo autorreferenciais.

Palavras-chave: Paulo Scott; crise; enredamento; personagem; narrativa.

Abstract: Based on an analysis of the presence of typological variations in the relationship between characters and plot in Paulo Scott's novels, this article aims to demonstrate how the composition of characters who suffer from an “identity crisis” serves the realization of different narrative possibilities. Drawing on concepts taken from narratological studies, the analysis aims to demonstrate how Scott, by producing an entanglement between the composition of central characters in crisis and the conduct of the narrative, ends up producing new paths for the contemporary novel, opening spaces of intersection between the characters' interiority and the characters' external determinations. The identity crisis, constituted in a way to intersect the existential and the social, is employed by Scott in order to produce multiplicities, renewing literary trends without falling back into metanarrative or even self-referential discourses.

Keywords: Paulo Scott; crisis; emplotment; character; narrative.

1 Narração, enredo e constituição de personagens

Os esforços teóricos e críticos para se analisar a produção literária contemporânea, independentemente de sua origem geográfica ou mesmo sua filiação ideológica, passam pela paradoxal relação entre multiplicidade e singularidade. Contemporaneamente, os valores estéticos não são orientados por uma tendência geral ou por dogmas que visam regradar as condutas de tal produção, de tal modo que se percebe uma multiplicidade de formas, gêneros, temas, arranjos narrativos e enredos. Ao mesmo tempo, contudo, tal multiplicidade intensifica-se até o ponto de sua quase disrupção, quando se considera que os termos de diferenciação que compõem os contornos de tal amplitude plural são rapidamente solapados pela presença antirrefratária, - que muitas dessas obras dispõem seja em relação às outras “obras contemporâneas”, seja em relação aos seus possíveis pares mais próximos. Assim, autores de uma mesma geração, vinculados por certos círculos intelectuais e formados por estruturas muito semelhantes podem produzir obras que sequer guardam o traço de semelhança para permitir a relação diferencial entre si, criando, dessa forma, um espaço de indisponibilidade analítica, uma vez que os contornos da multiplicidade nem sempre são compostas por redes de entes particulares, sendo, antes, apenas um conglomerado de mônadas contingencialmente associadas por uma designação temporal, ou seja, o “contemporâneo”. Essa problemática, válida para a análise comparativa entre autores, também pode ser encontrada nas obras de um mesmo autor. Ao livrar-se de pressupostos de ordenação racional *a priori*, o contemporâneo produziu disposições que estão além ou aquém de um “espírito organizador” que engendraria todo um projeto literário, abrindo com isso possibilidades criativas e, no entanto, afetando e limitando os alcances analíticos.

Dessa maneira, é proveitoso, ao menos para a análise, quando um autor contemporâneo é capaz de produzir uma obra que estabelece vínculos estruturais minimamente estabelecidos entre seus entes particulares, sem com isso perder precisamente aquele traço que caracteriza o contemporâneo, isto é, salvaguardando a multiplicidade através da potência singular de tais entes particulares. Os romances de Paulo Scott apresentam um caso bastante peculiar para esse proveito analítico. Desde seu romance de estreia, *Voláteis* (2005), passando pelo *Habitante irreal* (2011) e *O ano em que vivi*

de literatura (2015), até o mais recente *Marrom e Amarelo* (2019)¹, Scott abordou questões político-sociais, flertou com o gênero *noir*, arriscou-se em formas narrativas que equilibraram a pluralidade de vozes e explorou, metanarrativamente, o próprio ambiente literário como parte de sua produção. Em todos os seus esforços literários, Scott constrói enredos que partem de uma fundação baseada na constituição de personagens, algo que se encontra em plena consonância com os fundamentos “epistemológicos” da narrativa romanesca, pois, como pontua Anatol Rosenfeld (1974, p. 21), é “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”.

O que torna a ficção romanesca de Scott válida enquanto objeto de análise, no entanto, é a maneira com que a constituição do enredo é completamente dependente da constituição de certas “condições existenciais” dos personagens que servem como mote para o desenvolvimento narrativo. Nos quatro romances de Scott indicados anteriormente, os enredos, em suas evidentes diferenças e variações temáticas, encontram, contudo, uma vinculação no que diz respeito à estrutura geral de um personagem inicial que torna possível o piparote de toda a potência narrativa. Se é válido o ensinamento, retirado de uma universalização de tipo realista, de que, no romance, “o enredo existe através das personagens”, assim como “as personagens vivem no enredo” (CANDIDO, 1974, p. 53), então a produção romanesca de Scott indica um aprofundamento dessa disposição em relação ao próprio impulso inicial do enredo enquanto sua codependência no que diz respeito a esse personagem. Muito além de qualquer generalidade de ordem socio-estruturalista, o que se pode notar nos romances de Paulo Scott é o fato de que a narrativa depende, enquanto início fundamental de seu acontecimento, de um tipo muito específico e qualitativamente determinado de personagem, o qual poderia ser delimitado, dentre suas muitas características, como um “personagem em crise identitária”. O presente trabalho busca demonstrar como Paulo Scott, ao explorar diferentes possibilidades a partir de uma certa base comum, apresenta a potência da criação narrativa ao explorar diferentes caminhos do enredo (multiplicidade)

¹ Por uma escolha analítica, não se inclui neste estudo o romance *Ithaca Road* (2013). Tal escolha é justificada pelo fato de que tal romance pertence a uma série com temáticas razoavelmente predeterminadas e, mais, porque esta obra não compartilha dos traços centrais que figurarão na análise aqui desenvolvida.

que fazem ecoar, sempre de maneira singular, um mesmo motivo narrativo diferenciador. Nesse sentido, parte-se de uma análise sobre a constituição desse “personagem em crise” nos quatro romances supramencionados, considerando de que forma os desenvolvimentos narrativos escolhidos pelo autor correspondem àquela potência explorada de formas singulares.

2 Aportes teóricos para a análise

A importância do “personagem” para o estudo narratológico tem se evidenciado cada vez mais conforme as análises têm de enfrentar objetos que não se enquadram necessariamente em âmbitos já preconicionados. No caso específico da prosa romanesca, a relação entre certa estrutura de cunho realista e as experiências narrativas tipicamente contemporâneas levaram a narratologia a colocar algum enfoque sobre determinados elementos, dentre os quais consta a relevância e centralidade do “personagem”. Se é verdade, seguindo modelos da literatura realista do século XIX que lhe serve de análise, que “a narrativa tende a estruturar os componentes diegéticos de forma equilibrada e internamente coerente”, então é plausível assumir que:

Um desses componentes – provavelmente o mais significativo – é a personagem. Categoria fundamental da narrativa, a personagem evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes narrativos. Na narrativa literária (da epopeia ao romance, do conto ao romance cor-de-rosa, etc.) como na narrativa cinematográfica, na telenovela ou na banda desenhada, ela é normalmente o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia do relato. (REIS, 2013, p. 256).

A determinação conceitual de tal personagem, no entanto, não segue necessariamente aquelas bases realistas e oitocentistas que por muitas vezes fundamentam a análise estrutural ou mesmo narratológica. Os personagens de uma narrativa não estão apenas intrinsecamente vinculados ao enredo, em uma dimensão mais ou menos aberta com relação às determinações exteriores (estéticas, éticas, sociais, políticas, etc.). Eles são frequentemente a própria causa do enredo, assim que os efeitos por elas produzidos são confundidos com os próprios efeitos narrativos. Em uma tentativa de esclarecimento sobre essa questão conceitual, Mieke Bal fala em “efeitos do personagem” [*character-effects*]. Partindo do pressuposto de que “os

personagens se parecem com pessoas” e, mais, que “a literatura é escrita por, para e sobre pessoas”, Bal pondera que muito embora possa se considerar que os personagens não *existem* – no sentido real e concreto –, “ainda assim as narrativas produzem os *efeitos do personagem*”, os quais “ocorrem quando a semelhança entre seres humanos e figuras fabricadas é tão forte que nos esquecemos a diferença fundamental: vamos tão longe a ponto de nos identificarmos com o personagem” (BAL, 2017, p. 105). Esses dois fatores – a) a intrínseca vinculação determinante entre o enredo e os personagens; e b) a condução narrativa baseada nos “efeitos do personagem” – permitem então antever a multiplicidade de possibilidades que parte deste ponto, uma vez que os caminhos narrativos são tão infinitos quanto são infinitos os personagens que engendram enredos.

Apesar da aparente “infinitude”, há que se considerar as limitações concretas presentes na escolha narrativa de cada obra particular. Para tanto, é analiticamente válido o conceito de *enredamento* [*emplotment*] postulado por Paul Ricœur, o qual evidencia precisamente o traço de finitude entendido como uma “síntese de elementos heterogêneos” (1991, p. 21). Segundo Ricœur (1991, p. 21; ênfase do autor), o *enredamento* é, em primeiro lugar, “uma síntese entre os eventos ou incidentes que são múltiplos e a história que é unificada e completa”, de tal maneira que se possa formar, por meio do enredo, “uma história a partir dos múltiplos incidentes”. Em segundo lugar, o *enredamento* também se apresenta como uma síntese que:

organiza em conjunto componentes que são tão heterogêneos quanto as circunstâncias não intencionais, descobertas, aqueles que realizam ações e aqueles que as sofrem, os encontros casuais ou planejados, interações entre atores que variam do conflito à colaboração, meios que são bem ou mal ajustados aos fins resultados não intencionais; reunir todos esses fatores em uma única história torna o enredo em uma totalidade que pode ser considerada concordante e discordante. (RICŒUR, 1991, p. 21).

Nessas duas sínteses pertencentes ao conceito de *enredamento* nota-se o fato de que a “totalidade” é produzida não como uma universalidade, mas como uma determinação de finitude com relação às possibilidades inicialmente avençadas para toda potência narrativa. Isso leva à última síntese, a qual Ricœur considera como mais profunda, pois vincula tais heterogeneidades em uma “temporalidade específica a todas as composições

narrativas”, de tal maneira que toda história comportaria dois “tempos”, isto é, “por um lado, uma discreta sucessão que é aberta e teoricamente indefinida” e, “por outro lado, a história contada apresenta aspecto temporal caracterizado pela integração, culminação e encerramento pelo qual a história recebe uma configuração particular” (RICŒUR, 1991, p. 22).

Desta maneira, se a figura do “personagem” pode servir como mote narrativo, engendrando as possibilidades de um enredo, é igualmente válida a consideração de que o *enredamento* produz uma certa unidade com relação às limitações do que é efetivamente realizado em termos concretos. Esse nó teórico formado pelo *personagem* e pelo *enredamento* é o que torna interessante a produção romanesca de Paulo Scott. Em termos de exploração das potencialidades narrativas, Scott parte de uma mesma tipologia de personagem, isto é, o “personagem em crise”, explorando então diferentes possibilidades a partir de tal ponto inicial. Como se verá, não se trata de uma simples repetição, pois muito embora a tipologia do personagem figure em maior ou menor grau nos quatro romances indicados, os caminhos do enredo e, portanto, da narrativa são sensivelmente distintos. O que importa não é, portanto, marcar a repetição, mas antes a diferença que se vincula precisamente ao “nó teórico” antes indicado, o qual permite pontuar de que modo a variabilidade da produção narrativa pode ser apreendida pela análise sem esgotar os termos dessa mesma produtividade.

3 O “personagem em crise” nos romances de Paulo Scott

O primeiro romance de Paulo Scott, *Voláteis* (2005), delinea alguns traços que serão centrais para a composição do “personagem em crise” que aparecerá com maior relevo – e com maior vinculação ao enredo – a partir de *Habitante irreal*. Podendo ser considerado como pertencente ao gênero *noir*, devido à presença de elementos típicos de um submundo do crime, a narrativa se inicia com o encontro entre dois personagens: Fausto e Sabrina. Fausto é um criminoso alcoólatra com um passado talentoso em aplicar golpes e em jogatinas, estando, no tempo do romance, reduzido à decrepitude imposta por seu vício e por sua idade, de tal modo que sua habilidade criminosa é resumida a realizar pequenos furtos. Sabrina, por sua vez, é uma jovem marginalizada que está buscando sua independência em relação aos múltiplos grilhões impostos a uma mulher pobre e sem casa: a prisão, os namorados, os homens em geral, etc. Os dois personagens cruzam-

se logo no primeiro capítulo, quando Fausto tenta sair de um prédio onde realizou o furto de alguns eletrodomésticos e Sabrina tenta fugir da polícia buscando refúgio no apartamento de uma amiga. O encontro é marcado por uma rápida identificação dos personagens, percebendo-se, ambos, como pertencentes ao mesmo submundo:

“Desculpa, moço, o elevador está subindo”, ela diz, sem tirar os olhos dos equipamentos que ele carrega.

Ele entra sem dar resposta.

Chegam ao oitavo andar (o barulho de um aspirador de pó ecoa pelo corredor).

Ela sai do elevador e se volta na direção dele, sua mão está sobre a fotocélula que bloqueia o fechamento das portas.

“Olha, a polícia tá lá embaixo, estão me procurando. Se você descer, vai dar de cara com eles. Acho melhor entrar comigo aqui no apartamento da minha amiga...”, aperta a campainha do oitocentos e um (o toque é longo), encara-o, “e então?”. (SCOTT, 2005, p. 11).

A narrativa é aparentemente impulsionada por esse encontro, pois é por meio da relação entre Fausto e Sabrina que Scott pode mobilizar uma série de personagens secundárias que participarão nas idas e vindas que levarão ao plano, engendrado por Fausto, de roubar uma joalheria com o auxílio de Sabrina e de seu fiel parceiro Machadinho, um último golpe que justificaria toda uma vida de banditismo e, mais, que permitiria uma espécie de “aposentadoria”. Neste encontro, a equidade de posição dos personagens Fausto e Sabrina parece evidente, uma aparente equidade que se manterá ao longo do livro, uma vez que a condução dos focos narrativos, sempre em 3ª pessoa, altera-se, em geral, entre Fausto e Sabrina. De tal maneira, essa equidade permitiria pensar que ambos são os “personagens principais” do romance, algo que se tornaria patente em certos trechos que marcam a posição de Sabrina como uma personagem central – “Fausto a olha impassível. Ela retribuiu com um sorriso desaforado” (SCOTT, 2005, p. 18) – ou por uma simples consideração para com o título do romance, já que *Voláteis* são todos os personagens.

No entanto, considerando o *enredamento*, há que se buscar a ligação entre aquele encontro inicial e o desfecho do romance, ou seja, a preparação e execução do roubo da joalheria. Nesse sentido, a narrativa passa pela vinculação de Fausto e Sabrina com Lara, uma senhora rica,

sensível à exposição solar por razões de enfermidade, que possui tanto a relação de antigo enlace amoroso com Fausto quanto serve como ponto de apoio estratégico ao fornecer abrigo à jovem marginalizada. A razão de tal vinculação é, por óbvio, o próprio Fausto, situado entre a história do amor antigo (Lara) e os interesses pela nova sedução (Sabrina). Essa disposição entre um relacionamento amoroso antigo e malfadado e a promessa de um novo amor que nunca se realiza plenamente estará presente na constituição dos personagens dos outros três romances de Scott, uma disposição que passa precisamente pelo *enredamento* do personagem motivador de toda narrativa. No caso de *Voláteis*, esse “triângulo amoroso” está intrinsecamente vinculado ao desenvolvimento da narrativa e possui íntima ligação com o desfecho do romance. Esse, inclusive, pode ser um dos traços iniciais a ser observado neste personagem central que cumpre a função de dispor as condições de possibilidade de toda narrativa, uma vez que o movimento pendular entre o antigo e o novo amor evidenciam algo mais sensível sobre as condições existenciais de tal personagem central, isto é, a crise de identidade. Fausto é visto por Sabrina como o “velho que arromba apartamentos vestido de entregador de gás” (SCOTT, 2005, p. 78), um contraponto sensível ao histórico de grande jogador de cartas e exímio ladrão que o próprio Fausto parece reconhecer em seu passado. Aumenta-se o efeito de contraposição quando se percebe que essa percepção de Sabrina é apresentada precisamente no parágrafo anterior à apresentação que Fausto fará de seu plano:

Fausto retoma: “acho ótimo que vocês concordem quanto ao fato de eu ser um desses que não sabem aproveitar as oportunidades da vida ou coisa que o valha... Mas, trouxe vocês aqui para outra coisa. Portanto, se concentrem no que eu vou dizer”, aproxima-se da mesa de centro. “Se tiverem dúvida, perguntem”, abre o tabuleiro de gamão que está à sua esquerda, retira três dados, dois vermelhos, um preto e oito peças brancas. Antes de colocar a última peça sobre o tampo de mármore, demora-se encarando Sabrina. Deixa a peça à direita do tampo, afastada das outras sete. “A parada que eu bolei, Machadinho, vai acontecer numa joalheria”, percebe que Sabrina está absorta (mira a peça que foi deixada de lado). “Vamos lá, garota, preste atenção... O golpe será na segunda-feira que vem.” (SCOTT, 2005, p. 78).

Certos elementos denotam a “crise” de Fausto, sendo esses reforçados continuamente ao longo da narrativa: a luta com o alcoolismo, a velhice que acarreta em uma perda do poder de encanto e de charme, a diminuição

das habilidades como consequência do vício e da idade, o confronto com um passado glorioso e o reconhecimento de que a incapacidade para saber “aproveitar as oportunidades da vida” teve por consequência o engessamento de uma personalidade que agora se encontra em crise. A narrativa de *Voláteis* só se torna possível, assim se percebe, quando se considera que é a crise de identidade de Fausto que mobiliza tanto a relação com a jovem e atraente Sabrina quanto o plano de roubo à joalheria. A crise de Fausto reverbera na narrativa. Machadinho, o ajudante fiel, pontua: “Meu, esse plano é suicídio... Sinceramente, tô estranhando você... Sempre pega no meu pé com a história de preparar cada movimento... Até senti um lance sinistro enquanto você falava. Não é a grana que tá rodando nessa parada, é a garota...” (SCOTT, 2005, p. 82). O antigo garçom que conseguiu conquistar uma moça rica (Lara), caracterizado pela expectativa de ascensão social e pela cautela, torna-se descuidado. Diferentemente do que afirma Machadinho, não é apenas a garota o que provoca tal alteração, mas a crise de identidade de Fausto, uma crise que, inclusive, recebe ainda mais substância quando no capítulo *Antes*, localizado entre os capítulos *Nove* e *Onze*, a narrativa se serve de um flashback pra apresentar a origem do personagem Fausto, demonstrando como até mesmo seu nome foi moldado em uma construção de caráter. O *enredamento* da narrativa é decorrente dessa condição de “crise de identidade” do personagem Fausto. É verdade que as consequências e os desenvolvimentos narrativos exploram também outros elementos, com destaque para o ambiente de “volatilidade” de todos os personagens, o que reforça o traço *noir* de todo romance. Contudo, sem essa estrutura a narrativa perderia o fundamento de seu início.

As marcas da crise identitária aparecem ainda mais fortemente no caso de *Habitante irreal* (2011), sendo pontuadas desde o princípio da narrativa. O recurso que Scott utiliza para introduzir tanto a narrativa quanto o tom central que parte dessa condição de crise do personagem que mobilizará todo o *enredamento* merece atenção, pois o primeiro capítulo – nomeado *mil novecentos e oitenta e nove* – inicia com uma nota de rodapé que serve para descrever as condições existenciais do personagem Paulo:

Se tivesse de resumir seus dias de militante político Paulo diria que foi da idealização completa a um cinismo sem igual e, por fim, à melancolia escapista dos últimos meses. Não deveria ser assim, logo agora que o Partido dos Trabalhadores ganhou as eleições à Prefeitura

de Porto Alegre e ele se tornou uma referência estudantil importante no país inteiro, uma liderança com chances de se programar pra daqui a três anos concorrer a uma vaga na Câmara de Vereadores da cidade, ele que só tem vinte e um anos e se formará no final do ano em Direito pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ele que demorou o ano passado todo pra se dar conta: apesar das suas *potencialidades*, não passará de um soldadinho, um peão entre as outras peças do jogo, sem cobiça suficiente pra confrontar, de igual pra igual, as manipulações da gangue do segundo escalão, boa parte deles uns pulhas a quem já execrava desde antes da sua filiação em oitenta e quatro. (SCOTT, 2011, p. 11).

Em termos gerais, esse é o ponto em que se encontra o personagem Paulo quando no começo da narrativa, uma condição que logo preparará o terreno para o acontecimento inicial de toda trama, ou seja, o retorno para Porto Alegre em um dia chuvoso, o encontro com uma jovem indígena à margem da rodovia e a relação que se desenvolve a partir desse ponto. Ao entrar em contato com Maína, a indígena, Paulo constantemente faz ressoar as questões políticas que alimentam a sua desilusão. O personagem pergunta-se “*O que é que eu tô fazendo?*” quando entra com a nova conhecida em uma lanchonete, para logo na sequência rememorar um “seminário sobre os quarenta anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos do qual participou ano passado” (SCOTT, 2011, p. 24). Conforme avançam os encontros e se aprofundam as intimidades da relação com Maína, Paulo intensifica os termos de sua desilusão política, passando pela apresentação da cena de um discurso proferido na reunião em que se desliga do partido ao qual se encontrava filiado. A motivação de tal desfiliação é essencial para delinear os contornos de sua crise:

“Se falamos tanto em liberdade, [diz Paulo], e na internacionalização do socialismo e na emancipação do homem, na tal dignidade do ser humano, deveríamos garantir a inclusão, a participação de todos os que trabalham, os que se sacrificam pra isso, nos processos de decisão. As decisões, as nossas decisões que são as decisões do partido, têm sido na base do conchavo, da manipulação, do cabresto, da patrulagem na hora de votar nas convenções partidárias. Não vejo democracia, a democracia que deveria ser o básico, a base. Estou preocupado, envergonhado, com as alianças, concessões e vistas grossas que estamos instituindo como prática padrão do Partido dos Trabalhadores. (SCOTT, 2011, p. 44).

A idealização política que a própria narração havia postulado como oposta à desilusão repercute não apenas no discurso do personagem, mas alcança todos os meandros de sua existência. O emprego em um escritório de advocacia e um acordo financeiro não cumprido pelos donos desse escritório constituem outros elementos adicionados à crise, uma vez que todos os eventos servem a uma dinâmica centrípeta que condensa o desenvolvimento do enredo em uma disposição causal em relação a essa condição de Paulo. A crise identitária, no caso dessa primeira parte da narrativa, reflete-se continuamente nas relações com Maína. Da mesma maneira que a desilusão política, partidária e social constitui a crise de Paulo, essa mesma crise parece motivar a intensificação da relação com a jovem indígena. Incapaz de produzir as mudanças políticas em um âmbito partidário, Paulo volta seus esforços para Maína. Contudo, tal motivação é desde o princípio problemática, pois esta não passa de uma projeção advinda da crise identitária e, portanto, acaba aumentando o caráter tensional e trágico do que será a relação entre Paulo e Maína. Esse elemento é marcado por Scott: “Maína disse que esse não era problema dele quando Paulo voltou a falar em construir o cômodo de madeira cinco por quatro pra elas poderem dormir com mais conforto dizendo que usaria nisso o dinheiro do escritório” (2011, p. 53). Aqui entrecruzam-se os elementos da crise identitária e da projeção político-social que é lançada sobre Maína: o dinheiro do escritório, elemento de crise, deve ser usado para construir uma casa para a jovem indígena, mesmo à contragosto. As consequências da relação são nefastas: Paulo é alvejado na perna por um policial quando construía a casa de madeira para Maína e, aprofundando sua desilusão, vai para Londres deixando Maína grávida. A escrita em 3ª pessoa não é óbice para evidenciar a relação entre a crise do personagem e as conduções narrativas. Se a mãe de Paulo o chama de “niilistazinho de meia-tigela” (SCOTT, 2011, p. 87), o próprio personagem “sente-se estranho” e percebe que “a vida está passando”, mesmo que tal passagem da vida soe de certa forma precipitada, pois nota a incoerência de tal sentimento: “aos vinte e pouco e se achando velho, embora não velho o suficiente” (SCOTT, 2011, p. 92). Em Londres, passados alguns anos, Paulo confessa que “às vezes tenho a impressão de que só comecei a militar porque queria ser diferente, precisava aparecer, precisava de atenção”, finalmente sentenciando: “sou um cara vazio (...), um cara oco” (SCOTT, 2011, p. 111).

O niilismo, mesmo que percebido posteriormente, não deixou de ser produtivo, pois, ao menos em termos narrativos, foi capaz de engendrar o segundo arco do livro, o qual tem por centro o filho de Maína, Donato, adotado por um casal de namorados que o levam para morar em São Paulo, casal esse que logo se separa, deixando o menino com Henrique, o pai adotivo. É Donato, o menino “mestiço”, filho de uma indígena com um ex-militante de esquerda, adotado por um homem de classe média alta, criado em São Paulo e educado em um colégio de elite que, justificadamente, é a realização do título: Donato é o *habitante irreal*. Tal irrealidade, contudo, é consequência causal daquela crise identitária que mobilizou toda a narrativa em um primeiro momento e, mais, será também o impulso que levará Donato a tentar encontrar seu pai biológico quando seu pai adotivo falece repentinamente. Ao criar uma performance em que se vale de uma fantasia produzida por ele mesmo, Donato obtém atenções midiáticas que, mais uma vez, confundem os interesses pessoais e os públicos, espelhando aquela mesma situação que anteriormente mobilizara Paulo em sua relação com Maína. Em uma espécie de trecho onírico ou psicanalítico, Scott apresenta a ânsia de Donato por encontrar seu pai em um diálogo interno:

Daquela segunda vez Espectro teria de ser o que ainda não fora: atento, paciente. “Então tu é o sujeito da máscara? Seu pai ficaria orgulhoso”, disse com ironia. “Tu acha?”, Sujeito retrucou. “Esse teu teatrinho é ridículo... Espero que esteja valendo a pena”, Espectro sabia o que fazer pra provocar Sujeito. “E tu tem o diário da índia suicida à mão?”, indagou. “Dentro desta pasta aí em cima da mesa...”, foi a resposta de Sujeito. “Tu ainda não entendeu”, Espectro procurou ser amigável, “nesse caderno só tem garranchos duma desmiolada que se apaixonou por um covarde... Nem sei como qualificar um mentecapto que engravida uma índia de quinze anos e some no ar...” (SCOTT, 2011, p. 211).

A presença/ausência de Paulo e, por conseguinte, de sua crise se estende por todo o enredo de tal maneira que muito embora se note a existência de dois arcos narrativos – um primeiro que compreende os universos e as relações de Paulo e Maína e um segundo que foca na vida de Donato com seu pai adotivo Henrique e sua quase-mãe adotiva Luisa – o encadeamento e os *enredamentos* ecoam aquela mesma força constitutiva da narrativa, isto é, a crise identitária de Paulo. Se as razões da crise de Paulo são

entendidas como “vazias” ou “nihilistas”, as razões do problema identitário de Donato, no entanto, são concretas e plenas de conteúdo. A última sentença da narrativa, em um tom conformista, repercute precisamente essa trama que começa, reverbera e se encerra com aquele motivo inicial: “nada é alheio, a vida é o que é, engajamento, gerações derrotadas, e a gente se acostuma à dor, a dor que no final fará o resto” (SCOTT, 2011, p. 260). As questões sociais e políticas que ocupam o tom geral do romance estão encadeadas, portanto, com a crise sociopolítica que vive Paulo, estabelecendo-se assim a cadeia causal que ordena a narrativa.

Se nos dois primeiros romances a narração possui o distanciamento favorecido pela narração em 3ª pessoa, de modo que a apresentação da crise identitária se evidencia seja pelo discurso indireto livre, seja pela própria descrição das condições dos personagens, em *O ano em que vivi de literatura* a narração em 1ª pessoa aproxima os termos da crise identitária do personagem Graciliano com a própria narrativa. O contexto da obra favorece tal aproximação, uma vez que, além da narração em 1ª pessoa, o enredo tem como personagem central um escritor de Porto Alegre que se mudou para o Rio de Janeiro e que, após ter recebido um prêmio de grande valor financeiro, se vê lançado em uma sequência de atos de postergação da própria prática literária. Desde o início, considerando a proximidade entre a voz narrativa, o enredo e a própria existência da narração, há que se observar que o suposto “bloqueio” de escrita se mostraria superado pela própria evidência do texto, esvaziando-se assim os termos da suposta crise identitária que o narrador vai formulando ao longo da escrita. Contudo, como também no caso dos romances anteriormente pontuados, as facetas da crise identitária que se apresentam inicialmente sob uma determinada perspectiva inicial – como desilusão político-partidária em *Habitante irreal* e como decadência e velhice em *Voláteis* – acabam revelando traços mais profundos e complexos daquela mesma crise – o niilismo em *Habitante irreal* e a perda da personalidade em *Voláteis* –, demonstrando assim um caráter existencial que parece se repetir na obra de Scott. No caso de *O ano em que vivi de literatura*, essa passagem acontece de forma mais paulatina e entrecruzada. A crise de Graciliano poderia, inicialmente, ser transposta para o exterior, uma vez que a desilusão do personagem para com o “meio literário” e para com a própria ideia de “literatura” enquanto uma instituição e um campo social parece estar atrelada às determinações externas. Logo

no começo, de forma cínica, Graciliano narra uma festa na qual participou e, em meio a delírios sexuais, descreve os participantes da festa como “gente do teatro e do cinema, gente envolvida com eventos culturais, com roteiros de seriados pra tevê e blá-blá-blá, e blá-blá-blá” (SCOTT, 2015, p. 14). Se Paulo, em *Habitante irreal*, sentia o vazio da política partidária reverberar em contradição com seu próprio engajamento, Graciliano parece mover-se por entre os âmbitos desse *jet-set* literário como uma espécie de espectro. As maneiras com que os personagens pertencentes a esse *milieu* lidam com a literatura pareceria ser o fundamento da crise, uma percepção que as muitas personagens jocosas e acidamente inseridas pelo narrador dão conta de demonstrar. Logo no início, por exemplo, Graciliano trata de uma “blogueira goiana que estava morando há dois meses em Niterói”, a descrevendo como:

uma garota de vinte e três anos que ficou conhecida na internet por causa dum blog sobre satanismo que criou com um escritor paraense que desapareceu quando foi passar um mês na Argentina, o que só tornou o blog ainda mais visitado e cultuado, e que tinha fama de ter fixado pra si a meta de transar e engolir a porra do maior número de escritores com quem conseguisse transar e engolir a porra antes de completar trinta e três anos. (SCOTT, 2015, p. 16).

Mesmo o momento em que Graciliano descobre que será o vencedor do “prêmio literário com a maior premiação em dinheiro entre todos os prêmios literários do Brasil, trezentos mil reais” (SCOTT, 2015, p. 18), até mesmo este momento acontece em meio a um encontro íntimo entre Graciliano e Lenara, uma das juradas desse prêmio, a qual confidencia ao escritor o ocorrido. A relação entre a crise identitária de Graciliano e as determinações externas se esvaziam conforme uma certa duplicidade começa a se formar, uma duplicidade que parece opor uma vida genuína e terrena, geralmente baseada no passado anterior ao prêmio literário, em Porto Alegre, e uma vida encenada, falsa e um tanto quanto abstrata, essa alternada entre a vida no Rio de Janeiro e algumas visitas à São Paulo. Certos elementos do passado de Graciliano parecem ser mais fundamentais para sua crise do que a simples decepção com o meio literário: um amor perdido, o estranhamento para com o local de sua formação inicial e o desaparecimento de uma irmã adotiva. Rememorando uma sessão de terapia coletiva em que participou, Graciliano fala de como sua produção literária tocava a perda dessa irmã:

“Aquele poema eu escrevi quando tinha uns dezoito anos, escrevi pra minha irmã adotiva, Flávia, a pessoa que desapareceu da minha vida quando eu ainda era um adolescente” (SCOTT, 2015, p. 35). No avançar da narrativa, o desaparecimento da irmã começa a figurar como material para a literatura em espécie de “cartas” ou “anotações” que Graciliano escreve para a irmã:

Hoje acordei com uma história na cabeça, uma história que eu acho que é de assombração, na qual uma personagem podia fácil ser tu e a outra podia ser eu. Uma é a assombração da outra, mas elas não têm consciência disso, e as duas juntas são a assombração dum mundo que não consegue mais ver as assombrações. (SCOTT, 2015, p. 76).

O caráter espectral que aparece na relação com a irmã desaparecida se projeta para todos os ambientes e é reforçado pela condição em que se encontra o personagem. Incapaz de criar laços afetivos, perdido entre as relações do passado e a enxurrada de relações do presente, Graciliano volta-se para as atenções imediatas que recebe das redes sociais e de adulações:

Não atendia telefone, não retornava ligações ou mensagens de voz, não respondia e-mails, não dormia antes das sete da manhã e não acordava antes das duas da tarde, e a primeira coisa que fazia quando saltava da cama era ligar o computador, entrar no facebook, e dali por diante não me desvencilhar mais dos retornos, dos comentários, dos convites, dos elogios e xingamentos, elogios e xingamentos que às vezes partiam duma mesma pessoas, das contagens obsessivas de quantas curtidas tinha recebido o que eu postei, as opiniões, as piadas internas, os poemas, [...] as fotos que tirei, as fotos que tiraram de mim, os links pra sites que a maioria esmagadora desconhecia, as notícias do que recém tinha acontecido e quase ninguém tinha sido informado, os vídeos obscuros, até que por volta das seis, seis e meia da noite, dizendo pra mim mesmo que o problema não era o facebook, mas eu, que naqueles dias não conseguia deixar de me dedicar fervorosamente ao facebook, eu acabava tomando um banho rápido e saindo pra comer no mesmo restaurante a quilo de sempre. (SCOTT, 2015, p. 129).

A displicência do Rio de Janeiro é oposta à “disciplina do tempo de Porto Alegre” (SCOTT, 2015, p. 132), aquela mesma disciplina que havia tornado possível a escrita que levava Graciliano ao prêmio. A crise, que poderia ser atribuída a qualquer romantização do ofício do escritor

– “escritores vivem num limbo” (SCOTT, 2015, p. 132), diz o editor de Graciliano –, é continuamente reforçada em termo de uma abrangência existencial mais profunda. Muito além da escrita, aos poucos torna-se patente que a crise que Graciliano vivencia após o prêmio foi gestada muito antes, a tal ponto que, em uma conversa com uma ex-namorada, o personagem tem de escutar uma descrição furiosa de sua personalidade: “Posso contar o quanto tu se agarra aos teus dilemas éticos, aos teus princípios, às tuas promessas, às palavrinhas dos teus poemas, pra não encarar de verdade as pessoas, pra não dar a mínima” (SCOTT, 2015, p. 178). O fato de que essas palavras tenham partido de Janaína, o amor do passado, é significativo para o *enredamento*, uma vez que toda narrativa vincula os eventos do presente com os eventos do passado através da própria existência do personagem Graciliano. A busca pela irmã desaparecida, os novos contatos sexuais e românticos, as pressões editoriais pela continuidade do trabalho de escrita, todos esses elementos só fazem sentido em relação ao “personagem em crise”, da mesma maneira que a crise só faz sentido como motivo e como causalidade contínua da narrativa. As irrealizações de Graciliano, como a malfadada realização de Fausto ou a fuga das realidades por parte de Paulo – fuga essa que produz, inclusive, a irrealidade de Donato –, são os efeitos de uma crise identitária-existencial em que a busca pela personalidade, pelo *si-mesmo*, é o próprio motor da narrativa.

Essa mesma relação entre o “personagem em crise” e o *enredamento* narrativo acontece em *Marrom e Amarelo*. Com uma voz em 1ª pessoa, a narrativa é disposta por Federico, um ativista de questões raciais que se encontra, no princípio do romance, como membro de uma comissão que visa analisar o sistema de cotas. Apresentado na comissão no momento da introdução de seus membros, Federico é assim descrito:

Informou que eu tinha sido um dos idealizadores do Fórum Social Mundial de Porto Alegre, que era um importante pesquisador das temáticas da hierarquia cromática entre peles, da pigmentocracia e sua lógica no Brasil, da perversidade do colorismo, das políticas compensatórias e sua incompreensão pelas elites, que assessorava ONGs no Brasil, na América Latina e no mundo afora. (SCOTT, 2019, p. 7-8).

As atividades de Federico logo são confrontadas com a questão que passará todo o romance, isto é, o fato de que, filho de pais negros,

o ativista não possuía completamente os fenótipos que caracterizariam, à primeira vista, a negritude, uma aparecia que contrastava com aquela do seu irmão:

eu, de pele bem clara, cabelo liso castanho bem claro puxando pro loiro, era considerado um branco, e ele, o meu irmão, de pele marrom escura, cabelo crespo castanho-escuro, beirando o preto, embora com o mesmo nariz adunco e médio largo que o meu e a mesma boca de lábio superior fino e lábio inferior grosso que a minha, era considerado um negro. (SCOTT, 2019, p. 9).

Essa suposta diferença fenotípica entre Federico e seu irmão Lourenço é espelhada no trabalho que deverá desempenhar a comissão de que faz parte o narrador: fornecer subsídios e fundamentos para a criação de um software que permita delimitar traços identitários para fins de aplicação das cotas universitárias. Desde o começo, Federico, um ativista, apresenta seu desconforto com a tarefa: “Era surreal que o novo governo estivesse apresentando pros que se dispuseram a participar da comissão aquela proposta de criação dum software pra selecionar quem era suficientemente preto, pardo ou indígena pra obter o benefício das cotas” (SCOTT, 2019, p. 27). Em um primeiro momento, o conflito narrativo é projetado sobre os trabalhos dessa comissão, bem como é projetado em relação ao desencanto de Federico com relação a esse trabalho específico e, por conseguinte, com relação a toda a sua atuação enquanto ativista. Os termos técnicos empregados na narrativa parecem adstringir-se ao relato da comissão – Federico sentencia: “não vejo como um software vai poder ocupar o lugar das pessoas, da subjetividade inerente às comissões, como isso vai aumentar a segurança jurídica, ou a certeza jurídica” (SCOTT, 2019, p. 38) –, contudo, como também ocorre em *O ano em que vivi de literatura* e em *Habitante irreal*, esse gancho inicial serve como espécie de condição para que o *enredamento* volte-se em intensidade para a própria situação do personagem central. Essa intensificação ocorre por meio de flashbacks que interpõem a narrativa do presente com os fatos fundadores do passado, quando, na juventude, Federico é confrontado com as questões raciais que atingem seu entorno, sobretudo seu irmão, em decorrência de um ato de violência. Vivendo próximo a um bairro pobre, filho de um policial civil que também sofria com o racismo estrutural, Federico rememora os eventos trágicos que levaram ao ato violento como decorrência do preconceito de

cor e de classe. Na ordem da narrativa, é, no entanto, a prisão da sobrinha de Federico, Roberta, o que produz a dualidade típica dos romances de Scott, uma vez que é a prisão, ocorrida em meio a uma manifestação política, que lança o personagem em um confronto entre os desencantos da política governamental e as realidades do passado em Porto Alegre:

Olhei as mensagens do WhatsApp, diziam que, por causa da repercussão de vários protestos contra uma reintegração de posse dum prédio público que tinha sido ocupado meses atrás por famílias do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto, a Brigada Militar tinha feito várias blitz do tipo bloqueio com armamento pesado e tudo nas principais ruas de saída do Centro Histórico de Porto Alegre, que pararam o fusca da Roberta, o fusca que provavelmente já estava sendo monitorado pela P2, que a fizeram sair do carro, revistaram porta-malas, o motor, o interior, e acharam o revólver trinta e dois do Anísio. (SCOTT, 2019, p. 57).

O revólver do amigo Anísio é ligado ao incidente no qual se encontravam os irmãos Federico e Lourenço, sendo que o revólver fora escondido para tentar camuflar o ocorrido. O fato de que Roberta tenha ido a um protesto portando o revólver que ela encontrou escondido na casa, o mesmo revólver que remonta aos anos de formação dos irmãos, isso poderia ser cotado como um dos pontos fundacionais do *enredamento* que impulsiona a narrativa. Contudo, é a relação de Federico com os fatos, é a vinculação e a posição desse personagem com sua própria existência em termos raciais, sociais e íntimos que fazem com que a narrativa se desenvolva. Como diz Federico, logo após saber da notícia da prisão de Roberta: “Sabe, Aos vinte anos fui diagnosticado como um cara ansioso, Sei reconhecer quando a crise de ansiedade tá chegando” (SCOTT, 2019, p. 61). Essa ansiedade está intrinsecamente ligada à personalidade do filho “claro” de uma família de pessoas consideradas negras, isso de tal maneira que a marcação central da crise de Federico é a decorrência identitária que parte precisamente deste deslocamento. Quando, em uma conversa com Andiara – uma procuradora que também participava da comissão governamental e com quem Federico se envolve romanticamente –, Federico é incitado a justificar o cuidado e a proximidade com o irmão Lourenço, esse distanciamento fenotípico aparece enquanto base de uma condução de vida: “Eu tento entender o mundo que

cerca o meu irmão, Fato, Mas o mundo que cerca Lourenço nunca vai ser igual ao meu” (SCOTT, 2019, p. 64).

A discrepância dos mundos de Federico e de Lourenço é marcada pela cor, mas também é marcada pelas escolhas de vida que partiram desse traço inicial. Enquanto Federico se torna um ativista famoso, supostamente lutando em prol de questões raciais, Lourenço, o irmão negro, permanece em seu local de origem, mantendo vínculos com sua comunidade e vivenciando as mesmas questões raciais e sociais nas quais está engajado o irmão ativista. Neste sentido, a discrepância é entre uma vivência/experiência direta e concreta (Lourenço) e uma espécie de compensação consequente de um deslocamento identitário (Federico). A crise de Federico não é, portanto, simplesmente decorrente do elemento fenotípico na ligação com sua própria família, mas é a percepção autorreflexiva de que suas próprias decisões e sua própria condução existencial não produziram, interna e externamente, o que fora inicialmente almejado. Como em *Habitante irreal* na relação de Paulo e Donato, a crise de Federico tem uma relação direta e causal com o caso de Roberta:

Ele concordou, se acalmou, depois disse que Roberta se inspirava muito em mim, que me mitificava, que achava que tinha de ser engajada como eu era e romaneava além da conta a vida de ativista. Respondi que a inconformidade estava nela, nasceu com ela, que não podia acreditar que, estando tão distante de Porto Alegre, eu pudesse influenciá-la. E ele disse que aquele era o problema, que pra alguém que tinha uma sobrinha que lia todos os livros de história, política, filosofia que eu indicava, eu tinha me distanciado de Porto Alegre por tempo demais. (SCOTT, 2019, p. 78).

A causalidade da crise de Federico com as ações de Roberta, bem como as consequências advindas, é estabelecida também em outros âmbitos da narrativa. Como ocorre em *O ano em que vivi de literatura* e em *Voláteis*, Federico fica dividido entre o amor do passado, a psicóloga Bárbara, e o novo amor, a procuradora Andiara. A impossibilidade de retomada do passado prefigura a impossibilidade de realização do presente, de tal maneira que os amores ficam suspensos em uma inviabilidade. Tais impossibilidades e inviabilidades repercutem a crise identitária de Federico, pois é a indeterminação de tal identidade que impede o estabelecimento dos laços. O exemplo dos amores irrealizados reforça o fato de que muito embora *Marrom*

e *Amarelo* trate de questões políticas e raciais, é a crise identitária de Federico que condiciona e equaliza a inserção e intensificação de todas essas questões dentro da narrativa. Por mais proeminente que as questões políticas e raciais possam parecer em um primeiro plano, o *enredamento* da narrativa só se torna possível em função da crise do personagem principal. Os preconceitos sofridos pelo pai e pelo irmão são trazidos para a narrativa em função da crise constante que alimenta a personalidade de Federico, de tal maneira que, em uma forma redentora para com seu irmão, o personagem percebe, já no fim do livro, que “talvez tivesse chegado o momento d’eu amadurecer na nossa relação, na nossa redoma invisível e permeável, momento de enxergá-lo fora das minhas cruzadas, tirá-lo das minhas cruzadas” (SCOTT, 2019, p. 149). A riqueza da narrativa se encontra precisamente neste fato, pois ao lidar com as questões externas (política, sociedade, racismo, etc.), Scott dimensiona a dinâmica do *enredamento* em função da determinação suscitada pelas questões internas do próprio personagem.

Há, nos romances tomados como objeto, portanto, evidentes traços de proximidade na maneira com que Paulo Scott engendra a narrativa. Uma vez identificados tais traços, é possível então desenvolver uma análise sobre o que esses traços podem dizer sobre as possibilidades narrativas e, mais, o que permite ser apreendido por uma análise narratológica.

4. A topografia da crise a partir da variação tipológica dos personagens

A análise da relação entre a composição dos personagens em uma narrativa enquanto uma vinculação de *enredamento* muitas vezes passa pela questão da motivação. Uma vez que a dinâmica da narrativa depende das ações dos personagens, é preciso compreender de que forma tais ações correspondem às finalidades que devem ser desempenhadas a fim de garantir um mínimo de unidade na condução e composição da narrativa. Nos estudos narratológicos, a análise sobre tal “motivação” tem buscado vincular as ações dos personagens com a própria estrutura narrativa, de certa forma dispondo de uma consideração que versa sobre o *enredamento*. Matías Martínez, por exemplo, dividiu as “motivações” dos personagens em três diferentes categorias: motivação causal [*kausale Motivierung*]; motivação final [*finale Motivierung*]; e motivação composicional [*kompositorische Motivierung*]. Para o autor, a motivação causal é aquela que apresenta uma ligação entre os eventos e uma estrutura de sentido causal. A motivação final seria aquela

que desempenha uma ligação entre os eventos presentes na narrativa e uma determinação advinda do mundo narrativo, tendo, portanto, um caráter de providência ou de determinação externa. Já a motivação composicional é aquela em que os diferentes acontecimentos do mundo narrativo são motivados unicamente por sua função no contexto intencional de toda a obra (MARTÍNEZ, 1996, p. 13-36). Enquanto a motivação causal e a motivação final parecem operar sobre a narrativa como uma espécie de determinação externa, em que os personagens serviriam como joguetes, agindo ou reagindo em consonância com forças sociais, econômicas, naturais ou até mesmo divinas, no caso da motivação composicional nota-se que a prevalência da determinação não parte de uma exterioridade, mas de uma intrínseca relação entre os personagens e a própria estrutura narrativa.

Esses conceitos podem ajudar a compreender com maior clareza a função que desempenham os “personagens em crise” nos romances de Scott. Os quatro romances parecem, em diferentes pontos, aproximarem-se do que poderia ser considerado como uma motivação causal ou mesmo uma motivação final. Se em *Marrom e Amarelo* as questões raciais e políticas poderiam, à primeira vista, desempenhar uma quase-determinação sobre a narrativa, também em *Habitante irreal* a política partidária e os contornos sociais pareciam assim proceder. Os contornos sociais, inclusive, são bastante marcantes em *Voláteis* e em *O ano em que vivi de literatura*, ora porque a marginalidade dos personagens de *Voláteis* poderia ser entendida como regulamentadora dos eventos narrativos, ora porque o “universo literário” poderia ser entendido como o causador das condições do personagem Graciliano. Contudo, quando se considera que nenhuma dessas determinações exteriores são suficientes, por elas mesmas, para engendrar a unidade narrativa, logo se percebe que os romances correspondem melhor à motivação composicional. Muito embora Paulo, em *Habitante irreal*, sofra a desilusão político-partidária e apresente uma tentativa de compensação em sua relação com Maína, a influência da decadência político-partidária não é suficiente para sustentar a narrativa, sobretudo quando essa passa para o arco que introduz Donato como um dos personagens centrais do romance. De igual maneira, nota-se que os problemas raciais enfrentados por Federico, embora presentes ao longo de *Marrom e Amarelo*, se estendem por diversos âmbitos e não desempenham funções determinantes, por exemplo, na irrealização de suas relações amorosas. Tais relações amorosas,

inclusive, são elementos que indicam a transposição da causalidade ou da finalidade determinada pelo exterior, pontuando com isso um retorno para a constituição do *enredamento* em relação ao personagem central, como ocorre no caso de Graciliano em *O ano em que vivi de literatura*.

Ao se analisar a narrativa de Paulo Scott sob essa perspectiva, nota-se que é precisamente essa espécie de sobreposição entre uma inicial aparência de finalidade ou causalidade exterior e um aprofundamento narrativo pela via de um *enredamento* baseado na composição do personagem central o que confere riqueza literária aos trabalhos mencionados. Em termos estruturais, os dois primeiros romances – *Voláteis* e *Habitante irreal* – são conduzidos com uma voz em 3ª pessoa, enquanto os outros dois romances – *O ano em que vivi de literatura* e *Marrom e Amarelo* – tem como voz narrativa a 1ª pessoa. Esse detalhe não afeta o *enredamento* apontado; pelo contrário, os últimos dois romances intensificam, narrativamente, elementos que já estavam presentes nos dois primeiros romances ao promover tal diferenciação. Os quatro personagens – Fausto, Paulo, Graciliano e Federico – possuem várias semelhanças compositivas entre si. Se Fausto era um garçom, os outros três personagens possuem titulação em curso superior, sendo essa característica uma importante função para o ambiente e mundo em que habitam e se situam. É válido notar que Fausto, Graciliano e Federico são personagens que poderiam ser considerados como pertencentes à faixa da “meia-idade”. Por mais que Paulo, ao menos no começo da narrativa, quando suas ações e sua personalidade engendram a trama, seja representado como sendo ainda jovem, sua crise identitária ecoa os termos de uma crise tipicamente associada à “meia-idade”, uma percepção que o próprio personagem parece ter sobre si mesmo, como uma velhice antecipada. Ademais, os quatro personagens compartilham uma desilusão com alguma característica determinante que, no tempo anterior ao início da narrativa, servia como elemento central de sua identidade. Os recursos que utiliza Scott – usualmente o flashback por meio de uma narrativa intercalada – servem precisamente para demonstrar a importância desses elementos identitários. Porém, tais elementos são importantes precisamente porque estão relacionados à crise que engendra a narrativa.

Os estudos narratológicos têm demonstrado como a narrativa – e, portanto, a literatura – pode verter textualmente constituições, sentimentos

e traços existenciais que dizem respeito à identidade². A existência humana pode ser entendida sob os termos de narração e, mais, a constituição de uma personalidade, pela sua historicidade, guarda intrínseca vinculação com o ato narrativo³. O apelo à existência, que pode muito bem ser fundador de uma literatura de tipo confessional, autobiográfica ou mesmo metanarrativa, baseia-se em um movimento reflexivo em que a interioridade é privilegiada em relação à exterioridade ou, no caso de alguns exemplos “existencialistas” – a literatura de Sartre sendo o maior exemplo, mas também Unamuno, Camus, etc. –, estabeleceria o signo de um abismo entre a existência humana interior e as determinações exteriores. Após as fortes tendências naturalistas e realistas que ainda emanam desde o século XIX⁴, viria então tal tendência “existencial” que anteporia, por antítese, as tendências de determinação externa. Se a obra de Paulo Scott é analisada pela perspectiva da relação entre a constituição da crise de um personagem e a constituição do *enredamento* narrativo, nota-se que nenhuma das opções acima mencionadas parecem enquadrar-se perfeitamente. Afastando-se de

² Alguns trabalhos de destaque foram dedicados à sumarização de tal corrente. Para uma consideração sobre o avanço do debate, cf. BAMBERG, Michael. Identity and Narration. In: HÜHN, Peter et al (ed.) *Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2009. p. 132-143. Para uma consideração sobre o conceito de “figura” em meio a esse debate, cf. JANNIDIS, Fotis. *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: De Gruyter, 2004.

³ O trabalho de Ricoeur parece, ainda, um dos mais enfáticos na vinculação entre vida/existência e a narrativa, uma ênfase que o próprio autor demarca: “The first point of anchorage that we find for narrative understanding in living experience consists in the very structure of human acting and suffering. In this respect, human life differs widely from animal life, and, with all the more reason, from mineral existence. We understand what action and passion are through our competence to use in a meaningful way the entire network of expressions and concepts that are offered to us by natural languages in order to distinguish between action and mere physical movement and psychophysiological behaviour. In this way, we understand what is signified by project, aim, means, circumstances, and so on. All of these notions taken together constitute the network of what we could term the semantics of action. In this network we find all the components of the synthesis of the heterogeneous. In this respect, our familiarity with the conceptual network of human acting is of the same order as the familiarity we have with the plots of stories that are known to us; it is the same phronetic understanding which presides over the understanding of action (and of passion) and over that of narrative” (1991, p. 28)

⁴ Sobre a presença e influência do naturalismo na literatura brasileira do século XX, cf. SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*. Uma ideologia e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

qualquer viés naturalista ou realista – muito embora evidenciando influências estruturais de certos modelos realistas em sua estilística e composição –, Scott parece filtrar a influência desse pendor “existencialista” em prol de uma construção narrativa em que a crise apresenta uma espécie de ambiente misto entre a interioridade dos personagens e a exterioridade que os cerca. É verdade que Paulo, Graciliano e Federico compartilham elementos da própria vida de Scott, um traço que o autor não busca esconder. No entanto, tais aproximações entre os personagens e o autor, ao contrário de certa tendência metanarrativa ou de ficção autobiográfica presente na literatura contemporânea, não possuem um valor determinante para a própria constituição narrativa, tendo pouca ou nenhuma importância para os efeitos produzidos⁵. É a crise identitária dos personagens que produz tanto a motivação do enredo, dimensionando a trama, quanto cria a intersecção entre a interioridade existencial dos personagens e seus entornos exteriores. A riqueza da obra de Scott se encontra no fato de que o “personagem em crise”, enquanto uma estrutura formal de composição, é, ao mesmo tempo, semelhante e diferenciada nos quatro romances em questão. Por mais que a “crise identitária” seja o ponto inicial das narrativas, Scott não recai em qualquer tipo de reforço identitário preestabelecido ou condicionado, evitando com isso determinar a constituição de seus personagens com base em um único elemento (racial, social, funcional, etc.). A crise, nesse sentido, se apresenta como uma abertura para as possibilidades narrativas tanto no âmbito específico do personagem e seu desenvolvimento individual, quanto na amplitude maior do *enredamento*. Ricœur (1991, p. 29) fala de uma “qualidade pré-narrativa da experiência humana”, a qual serviria como uma propulsão – “ação” e “paixão”, nos termos de Ricœur – para a própria narrativa. Ao diferenciar as conduções narrativas a partir de uma mesma topografia, Scott demonstra como a literatura pode ainda retirar seu

⁵ Alguns estudos, influenciados pelas produções contemporâneas que parecem reforçar esse jogo ególatra entre autor e personagem – quase em uma tentativa de ressuscitar o autor declarado falecido nos anos 1960 –, acabam apresentando uma chave hermenêutica fundada nessa perspectiva. Veja-se, por exemplo, o artigo de VALENTE, Luiz Fernando. Fiction and metafiction in Paulo Scott’s *Habitante Irreal*. In: *Romance Quarterly*. Vol. 63, Nº 4, 2016, p. 190-199. Embora muito bem embasado teoricamente, o referido artigo parece enxertar elementos da tendência contemporânea para encontrar o valor e a legitimidade de uma literatura que, conforme aqui se argumenta, é enfraquecida precisamente porque cumpre com uma tendência egocentricamente determinada.

material de tal “qualidade pré-narrativa da experiência humana” sem ter de perder-se em joguetes formais que, não raro, evidenciam-se como vazios de conteúdo. Basta, para tanto, encontrar fecundos caminhos pelos quais se pode fazer a narrativa verter fresca novamente. Tal tarefa Scott realizou em seus romances.

Referências

- BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to Theory of Narrative*. 4ª Ed. Toronto. University of Toronto Press, 2017.
- BAMBERG, Michael. Identity and Narration. *In: HÜHN, Peter et al (ed.) Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2009. p. 132-143.
- CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. *In: CANDIDO, Antonio. A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 51-80.
- JANNIDIS, Fotis. *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: De Gruyter, 2004.
- MARTÍNEZ, Matías. *Doppelte Weltern. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.
- RICŒUR, Paul. *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*. David Wood (ed.). London: Routledge, 1991. pp. 20--33
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. *In: CANDIDO, Antonio. A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 9-50.
- SCOTT, Paulo. *Habitante Irreal*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- SCOTT, Paulo. *Marrom e Amarelo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.
- SCOTT, Paulo. *O ano em que vivi de literatura*. Rio de Janeiro: Foz, 2015
- SCOTT, Paulo. *Voláteis*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*. Uma ideologia e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- VALENTE, Luiz Fernando. Fiction and metafiction in Paulo Scott's *Habitante Irreal*. *In: Romance Quarterly*. Vol. 63, Nº 4, 2016, p. 190-199.

Recebido em: 25 de julho de 2021

Aprovado em: 11 de maio de 2022.