

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

HENRIQUE BALBI

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

v. 1

São Paulo  
2017

## Capítulo 2

### 2. A história autônoma

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

Sem dúvida, não passa de uma impressão criada e reforçada pelo texto, típica de certa prosa de ficção com intenção realista<sup>39</sup>. Para alcançá-la, articulam-se cinco elementos constitutivos: *a.* uma linguagem direta; *b.* um narrador-câmera; *c.* o discurso indireto livre; *d.* destaque aos diálogos; *e.* um modo particular de construir personagens.

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

#### 2.1. Linguagem

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ao acordar, disse para a mulher:

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

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

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

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

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

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

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

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

2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **2.2. Narrador**

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

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

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

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

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

Flaubert estabeleceu decisivamente aquilo que grande parte dos leitores e escritores veem como a moderna narração realista, e a sua influência é quase demasiado familiar para ser visível. Quase nunca elogiamos a boa prosa quando esta favorece o detalhe brilhante e revelador; quando privilegia um alto nível de registo<sup>41</sup> visual; quando mantém uma pose não sentimental e sabe quando se abster, como um bom valete, de fazer comentários supérfluos; e quando as impressões digitais do autor sobre tudo isto são, paradoxalmente, identificáveis, mas invisíveis. (WOOD, 2010, pp. 55-6)

A concepção flaubertiana talvez tenha marcado o narrador de Sabino de maneira indireta, antes por sua larga influência na prosa de tendência realista (brasileira, mas não só) nas décadas posteriores do que por uma leitura mais detida da obra do francês por parte de Sabino<sup>42</sup>. Mas, de fato, encontram-se na prosa do mineiro algumas das características apontadas por Wood, especialmente a ênfase no “registro visual” e na “pose não sentimental”, que “sabe quando se abster”. É a elas que se refere o termo *narrador-câmera*.

---

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

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

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

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

– Maria, por favor! Sou eu!

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

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

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

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

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

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

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

Trecho exemplar da concisão de Sabino, a passagem estabelece a cena com precisão notável. Os detalhes se somam paulatinamente, de maneira imagética: Telmo se escondeu “entre os móveis”. Não se descreve quais móveis, sua localização, seu acabamento, já que basta apenas indicar o local (“entre”) para que possamos compreender o essencial. Então, a personagem descobre “um orifício na lona” e lá coloca o nariz. Assim, sugere-se uma dimensão aproximada do buraco e fica implícita a condição material do caminhão, com sua lona furada. Pontuais, as observações indicam uma situação vívida, ancorada em um detalhe particular e significativo. Depois, há o adjetivo “crispados”, qualificando como segura o pão, gesto que sugere o estado psicológico de Telmo. Poucos apontamentos, que, no entanto, bastam para o leitor preencher com sua imaginação todas as informações subentendidas. Com a exceção, talvez, da última passagem, que desacelera a narrativa (criando o intervalo necessário para que se retome o ritmo acelerado logo sem seguida), o excerto parece seguir quase à risca o preceito de Hemingway da narrativa como um *iceberg*, cuja parte visível se resume à superfície, permanecendo submersa (implícita) a maior parte do significado<sup>43</sup>.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 2.3. Discurso indireto livre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### **2.4. Diálogos**

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

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

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

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

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

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

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

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

– Valha-me Deus! O padeiro está nu!

E correu ao telefone para chamar a radiopatrulha:

– Tem um homem pelado aqui na porta!

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

– É um tarado!

– Olha, que horror!

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

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

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

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

Essas caracterizações coletivas por meio do diálogo se mostram ainda mais frequentes em *A Nudez da Verdade*. Um exemplo disso está no sétimo capítulo, logo após Telmo Proença escapar do vestiário. Novamente num espaço público, a nudez do protagonista desperta diversas reações, como espanto, curiosidade e suspeita. Além de retratar fragmentos dos estados psicológicos suscitados na multidão pelo protagonista, o conjunto das falas compõe uma espécie de mosaico das vozes da cidade, demarcando inclusive os jargões utilizados por certas camadas sociais e certas profissões. Assim, ouve-se o discurso dos policiais<sup>44</sup> e da imprensa<sup>45</sup>, passando até mesmo pelo próprio escritor, que faz uma figuração numa entrevista de rádio e que aproveita sua breve aparição para apresentar uma espécie de moral da história, breve frase na qual se condensam vários temas da narrativa<sup>46</sup>.

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

Alheia a tudo, uma equipe de filmagem sob o comando do cineasta David Neves<sup>47</sup> rodava nas imediações algumas cenas de sua próxima produção. Foi o bastante para aumentar a confusão entre os perseguidores:

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

## 2.5. Personagens

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

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