

**O discurso indireto livre em *A festa do bode*,
de Mario Vargas Llosa**

***Free indirect speech in The Feast of the Goat,*
by Mario Vargas Llosa**

Camila de Bona

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil
camidebona@gmail.com

Karina de Castilhos Lucena

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil
kclucena@gmail.com

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar como o discurso indireto livre se configura na obra *A festa do bode*, de Mario Vargas Llosa, especialmente com o personagem ditador da República Dominicana, de 1930 a 1961, Rafael Leónidas Trujillo. Em obra publicada em 2005, o crítico literário Franco Moretti defende que o escritor peruano nos apresenta a mente de seu personagem sem que ela passe por filtros julgadores, graças à maestria do uso do indireto livre, por meio do qual o “mal” do ditador é sublimado. Verificamos neste estudo que a afirmação de Moretti parece não proceder à luz de uma análise mais acurada.

Palavras-chave: discurso indireto livre; romances de ditador; *A festa do bode*; Mario Vargas Llosa.

Abstract: The objective of this article is to analyze how free indirect discourse is configured in Mario Vargas Llosa’s *Festa do Bode*, especially with the dictator of the Dominican Republic from 1930 to 1961, Rafael Leonidas Trujillo. In a paper published in 2005, the literary critic Franco Moretti argues that the Peruvian writer introduces us to the mind of his character without passing through judging filters, thanks to the mastery of the use of free indirect speech, by means of which the dictator’s ‘evil’ is

sublimated. We verified in this study that Moretti's statement does not proceed in a more accurate linguistic and literary analysis.

Keywords: indirect free speech; dictator's novels; *A festa do bode*; Mario Vargas Llosa.

Recebido em: 29 de novembro de 2016.

Aprovado em: 18 de maio de 2017.

Introdução

Em obra publicada em 2005, o crítico literário Franco Moretti defende, sobre o discurso indireto livre, que em *A festa do bode*, de Mario Vargas Llosa, “a técnica desloca-se para o centro do quadro e libera todo o seu potencial polêmico”.¹ Segundo o pesquisador, o escritor peruano nos apresenta a mente de seu personagem sem que ela passe por filtros julgadores – tudo isso graças à maestria no uso do indireto livre. A contundente afirmação de Moretti é nosso ponto de partida para o desenvolvimento deste artigo.

O objetivo deste trabalho é analisar como o discurso indireto livre se configura na literatura, especialmente na obra *A festa do bode*, de Mario Vargas Llosa, e como, de certa forma, o “mal” do ditador é sublimado por meio dele. Para tanto, na seção 1, abordaremos as considerações linguísticas e sociológicas acerca do discurso de outrem já estudadas por Bakhtin,² Banfield³ e Wood.⁴ Na seção seguinte, nosso foco está na emergência dessa forma na literatura do século XIX, na qual autores como Jane Austen e Gustave Flaubert ganham destaque, tendo em vista a relação passível de ser estabelecida entre a técnica do discurso indireto livre e os aspectos da realidade social que contribuíram para a sua afirmação. Na seção 3, abordaremos os chamados “romances de ditador” da literatura latino-americana, com especial foco nas implicações do uso do indireto livre no romance de Vargas Llosa, que recria uma República Dominicana de meados do século XX, mas cuja publicação data de 2000. Na medida do possível, correlacionaremos o uso do indireto livre

¹ MORETTI. *A literatura vista de longe*, p. 149.

² BAKHTIN. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Originalmente publicado em 1929.

³ BANFIELD. *Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech*.

⁴ WOOD. *Como funciona a ficção*.

em *A festa do bode* com o uso da técnica nos romances do século XIX analisados, para verificarmos se a afirmação de Moretti ainda procede em uma análise linguística e literária mais acurada.

Dito isso, passemos ao trabalho.

Sobre os discursos de outrem

Quando se trata de fazer referência ao discurso de um outro, os livros didáticos e as gramáticas de forma geral apresentam três possibilidades: o discurso direto, o discurso indireto e o discurso indireto livre. O primeiro se caracteriza, grosso modo, por reproduzir fielmente as vozes dos personagens, introduzidas por verbos de comunicação e sinais de pontuação condizentes (exemplo 1). Já no discurso indireto, uma terceira pessoa (narrador) ganha voz para reproduzir o que foi dito por um determinado personagem (exemplo 2), por meio do uso de conjunção integrante, da adequação de pessoas e tempos verbais e, quando necessário, da adequação de pronomes e advérbios. O discurso indireto livre (exemplo 3), por sua vez, é caracterizado como o discurso escrito por um narrador cujo(s) personagem(s) tem voz própria, configurando-se como uma mistura do discurso direto e do indireto, já que as duas vozes se fundem.

- 1) Trujillo disse: – Acordei paralisado por uma sensação de catástrofe.
- 2) Trujillo disse que acordara paralisado por uma sensação de catástrofe.
- 3) Acordou paralisado por uma sensação de catástrofe.⁵

Em “Para uma história das formas da enunciação das construções sintáticas”, terceira parte de seu *Marxismo e filosofia da linguagem*, Mikhail Bakhtin defende a premente necessidade de analisar o fenômeno altamente produtivo do discurso citado (discurso direto, discurso indireto e discurso indireto livre), as modificações desses esquemas e as variantes dessas modificações que se encontram na língua e que servem para a transmissão das enunciações de outrem em um contexto monológico coerente. O autor defende que essas questões não foram

⁵ LLOSA. *A festa do bode*, p. 23.

suficientemente estudadas, tendo em vista que ninguém foi capaz de discernir os problemas de significação gerados para a linguística. Segundo Bakhtin, foi justamente a orientação sociológica, com interesse científico pela língua, que permitiu descobrir toda a significação metodológica e o aspecto revelador desses fatos.

É de extrema importância termos em mente que a forma escolhida por determinados autores para transmitir o discurso do outro é sintomática de sua época e das ideologias vigentes. Bakhtin aponta que quanto mais dogmática for a palavra, menos a apreensão apreciativa admitirá a passagem do verdadeiro ao falso, do bem ao mal, e mais impessoais serão as formas de transmissão de discurso do outro. Dentro de uma situação em que todos os julgamentos sociais de valor são divididos em alternativas nítidas e distintas, não há lugar para uma atitude positiva e atenta a todos os componentes individualizantes da enunciação de um outro. Uma postura autoritária como tal pode ser encontrada em textos do francês medieval e do russo antigo, os quais são elucidativos de um tipo racionalista de dogmatismo que trata de maneira semelhante o componente individual do discurso. Neste quadro, o didatismo impera, juntamente com as vertentes analisadoras do conteúdo do discurso indireto e as variantes retóricas do discurso direto. Além disso, as fronteiras que separam o discurso citado do resto da enunciação são bastante nítidas.

O discurso indireto livre traz justamente o oposto dessa nitidez de fronteiras. O narrador as apaga deliberadamente para colori-lo com suas próprias entoações, sejam elas de ironia, de desprezo ou de encantamento. Esse tipo, segundo Bakhtin, é característico da época do Renascimento, mais precisamente do fim do século XVII e de todo o século XIX. Nesse período, o dogmatismo autoritário tende a desaparecer, dando espaço a um certo relativismo das apreciações sociais, o que é favorável a uma apreensão positiva de todas as nuances particulares do pensamento, das opiniões, dos sentimentos e das emoções.

Tendo em vista que as formas do discurso direto e do discurso indireto são condicionadas por um verbo introdutório – tais como *disse*, *pensou* –, o narrador joga sobre o herói a responsabilidade daquilo que é dito. De acordo com Bakhtin, diferentemente, no discurso indireto livre, graças à omissão de verbos introdutórios, o autor apresenta a enunciação do herói como se ele mesmo se encarregasse dela, como se se tratasse de fatos e não de simples pensamentos. Com isso em vista, no fenômeno linguístico objetivo do discurso indireto livre, temos uma

combinação das entoações da personagem (empatia) e das entoações do autor (distanciamento) dentro dos limites de uma mesma e única construção linguística.

No discurso em questão, a dominante se desloca para o discurso citado. O contexto narrativo perde a considerável objetividade que lhe é inerente em relação ao discurso citado; com isso, a narração passa a ser percebida como subjetiva. O discurso do narrador é tão individualizado e tão desprovido de autoritarismo ideológico como o das personagens. A posição deste narrador é fluida, tal como a posição das várias personagens representadas na obra. Pode-se dizer, portanto, que o discurso indireto livre é a forma última de enfraquecimento das fronteiras do discurso citado.

Para melhor analisar como se dá esse enfraquecimento de fronteiras, Ann Banfield argumenta que o discurso indireto livre é um estilo de narrativa em que não se pressupõe um falante/ouvinte ou um narrador/leitor. O discurso pode ser introduzido por verbos que não podem introduzir o discurso direto nem o discurso indireto – verbos de consciência, que expressam crenças, sensações, reflexões. De acordo com a autora, o indireto livre preenche um hiato na gramática ao licenciar que expressões possam ser introduzidas por esses tipos de verbos.⁶ É como se esse estilo conseguisse capturar algo entre o discurso e o pensamento, articulando o fluxo de consciência. Essa técnica evita sugerir que o real processo de reflexão e sensação ocorre como discurso interno ao distanciar a linguagem que o reproduz da comunicação verbal.

Para Wood, o discurso indireto livre tem recebido diversas outras denominações entre os romancistas, tais como “terceira pessoa íntima” ou “entrar no personagem”. Segundo o crítico literário, graças a esse discurso, vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também por meio dos olhos e da linguagem do narrador.⁷ Habita-se, concomitantemente, a onisciência e a parcialidade: “ver através dos olhos de um personagem enquanto somos incentivados a ver mais do que ele mesmo consegue ver”.⁸

No entanto, Wood defende que não há apenas dois estilos de linguagem a serem conciliados – não há apenas o estilo do autor e o do

⁶ BANFIELD. *Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech*.

⁷ WOOD. *Como funciona a ficção*

⁸ WOOD. *Como funciona a ficção*, p. 23.

personagem. Há um terceiro, o que se chamaria de *linguagem do mundo*, a linguagem herdada da fala cotidiana, dos jornais, da publicidade, dos blogs, dos e-mails. A argumentação de Wood está em consonância com a de Bakhtin, o qual defende que, independentemente das intenções que um falante pretenda transmitir, ele nunca criará um novo esquema linguístico por si só. As intenções subjetivas dos falantes dependem das tendências na comunicação socioverbal que, por sua vez, dependem de fatores socioeconômicos.

Para que se constituísse essa forma de percepção completamente nova do discurso de outrem, que encontrou sua expressão no discurso indireto livre, foi preciso que se produzisse alguma mudança, alguma comoção no interior das relações sócio-verbais e da orientação recíproca das enunciações.⁹

Na seção seguinte, veremos que realidade social forneceu as condições para o surgimento do discurso indireto livre, um discurso no qual a narrativa é construída na tonalidade do personagem, e o discurso do personagem na tonalidade do narrador.

Discurso indireto livre: a emergência da forma na literatura do século XIX

Franco Moretti defende que o estilo indireto livre é uma mistura de discurso indireto e direto, tomando do primeiro os tempos verbais e os pronomes, e do segundo o tom e a ordem da frase. Mostrar as emoções dos personagens por meio de um maior distanciamento: essa seria uma estranha mistura que, por sua natureza dual (emoção/distanciamento) é capaz de se coadunar perfeitamente, segundo Moretti, com a socialização moderna – as vibrações da voz individual se inserem em uma “moldura impessoal e abstrata”.¹⁰ Segundo o autor, essa terceira voz que emerge no discurso indireto livre seria uma voz intermediária e quase neutra entre a do personagem e a do narrador, ou seja, a voz entre o individual e o social: a voz de um indivíduo socializado, com todas as tensões decorrentes disso.

⁹ BAKHTIN. *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 173.

¹⁰ MORETTI. *A literatura vista de longe*, p. 139.

Ao longo do século XIX, o lado social e objetivo do estilo indireto livre, segundo Moretti, predominou. Isso é possível de ser averiguado em Austen, Dostoiévski, Zola, Flaubert. Um exemplo de Austen, presente na obra *Orgulho e preconceito* (1813), ilustra as considerações do autor:

Começava agora a compreender que ele era exatamente o homem que, em natureza e talentos, mais lhe conviria. Sua inteligência e temperamento, embora diferentes do dela, corresponderiam a todos os seus desejos. Era uma união que traria vantagens para ambos: com a espontaneidade e alegria dela, o gênio dele se suavizaria, suas maneiras melhorariam; e, com o raciocínio, a cultura e o traquejo social que ele possuía, os benefícios dela seriam ainda maiores.¹¹

Neste trecho, podemos perceber que o tom da enunciação pertence à personagem de Austen, enquanto as marcas formais de concordância verbal e pronominal estão em terceira pessoa. Moretti aponta que o efeito causado pelo discurso indireto livre é uma sensação ambígua no leitor: ao mesmo tempo em que nos sentimos mais próximos da personagem, tendo em vista que o efeito do narrador se rarefaz, também nos sentimos mais distantes, já que a personagem narra a si mesma e, por consequência, se afasta.¹² No entanto, mesmo que essa forma pareça pairar no ar no início do século XIX, apenas Austen, segundo o autor, é capaz de fazer um bom uso da técnica. Por quê?

Em geral, o indireto livre não aparece ao acaso, mas em pontos específicos do texto, isto é, próximo das grandes reviravoltas da narrativa: momentos de dúvida, temor, excitação e sobretudo [...] nostalgia. Nesses momentos críticos há por assim dizer um excedente de intensidade que permite “saltar” da história ao discurso, vencendo a distância – que estruturalmente é enorme – entre a voz da personagem e a do narrador.¹³

Contudo, argumenta o autor, esses momentos também seriam ideais para o exato oposto do indireto livre, ou seja, para o narrador extrair

¹¹ AUSTEN. *Orgulho e preconceito*, p. 316.

¹² MORETTI. O século sério.

¹³ MORETTI. O século sério, p. 27.

a moral dos acontecimentos, refletindo sobre as consequências de uma atitude considerada equivocada. Aqui temos uma possível bifurcação para os escritores: ou realçam a superioridade moral do narrador com um trecho didático, ou exprimem a cumplicidade entre narrador e personagem por meio do indireto livre. E, segundo Moretti, o que está em jogo nesse momento não é o domínio de uma técnica ou de outra, mas antes o que se entende por literatura:¹⁴ seria primordialmente um didatismo?

Tendo em vista que os escritores contemporâneos a Austen (como Mary Charlton, por exemplo) renunciam ao indireto livre pela vertente didática deliberadamente, cabe perguntarmo-nos como e por que motivos Austen foi capaz de deixar fermentar essa forma e ser mais flexível que seus colegas na época. A tese de Moretti está no chamado “processo de socialização moderno”, o qual evita anular as especificidades individuais ao diluí-las, tornando-as compatíveis com as relações sociais.¹⁵ Para tanto, segundo o autor, o estilo indireto livre é a técnica ideal para dar forma a esse processo, tendo em vista que deixa um espaço livre e variável à voz individual ao mesmo tempo em que mistura e subordina a expressão individual a um tom abstrato e superpessoal característico do narrador. Portanto, mesmo que o indireto livre seja tolerante às percepções dos personagens, ele é, antes de tudo, uma técnica do social, não do individual, haja vista que, tomando o excerto de *Orgulho e preconceito* referido anteriormente: “O tom emotivo permanece aquele de Elizabeth, subjetivo, de discurso direto, mas é um tom que se inclina ao valor mais alto que é a inteligência ‘objetiva’ (isto é, socialmente aceita) das coisas. ‘A heroína que erra’ [...] aprendeu a se corrigir.”¹⁶

Moretti aponta que um dos motivos pelos quais Austen se diferencia de suas contemporâneas no uso do indireto livre é pelo fato de seu senso de realidade sugerir que no horizonte não há anarquia política nem desagregação das relações pessoais, apenas um compromisso entre os componentes da classe dominante, o qual condiz com a mistura de conceitos tradicionais e emergentes. A mistura desses conceitos, por sua vez, repercute também na utilização de uma forma linguística que é, por natureza, heterogênea na dualidade direto-indireto. A coexistência do conservadorismo e do otimismo em Austen evidencia que, em sua

¹⁴ MORETTI. O século sério.

¹⁵ MORETTI. O século sério.

¹⁶ MORETTI. O século sério, p. 30.

época, já não havia mais necessidade de adornos didáticos, nem o que temer com certa margem de ambiguidade deixada pela técnica – “o jogo já estava ganho”.

Segundo Moretti, os primeiros passos do indireto livre foram dados por Jane Austen. Já no início da segunda metade do século XIX, a técnica amadurece com Flaubert em *Madame Bovary* (1857), tendo em vista que a obra é considerada “a consumação lógica daquele processo que subtraiu da literatura europeia as suas antigas funções didáticas: o narrador que tudo sabe e tudo julga sai de cena, substituído justamente por doses maciças de indireto livre.”¹⁷

Quanto às possíveis consequências, na época, do uso dessa técnica, tivemos uma divisão de opiniões. Houve os que encararam o indireto livre como uma espécie de ruptura política, que colocaria o romance europeu em conflito com a cultura dominante e obrigaria o leitor a uma intrigante incerteza de juízo, trazendo à tona problemas de moral pública que, teoricamente, já pareceriam estar resolvidos.

Segundo o procurador Ernest Pinard, Flaubert ameaçou a ordem constituída já que não haveria, de acordo com ele, ninguém que pudesse condenar Emma no romance, nenhuma personagem virtuosa que visse o adultério como uma ação condenável. O trecho a seguir, que evidencia a técnica do indireto livre, é representativo dessa ambiguidade que, consoante Pinard, seria capaz de colocar a “ordem dominante” em perigo.

Ela repetia para si mesma: “Tenho um amante! Tenho um amante!”, deleitando-se com essa ideia como se outra puberdade lhe tivesse chegado. Ia enfim possuir aquelas alegrias do amor, aquela febre de felicidade por que tanto tinha esperado. Entrava em algo diferente, onde tudo seria paixão, êxtase e delírio; uma imensidão azul a envolvia, o auge do sentimento brilhava em sua mente, a existência comum só aparecia ao longe, muito distante, na sombra entre os intervalos daquelas alturas.¹⁸

Diferentemente, a outra opinião encara a técnica de forma oposta, sendo sintomática de uma maior flexibilidade e eficácia, haja vista que os novos tempos não mais comportariam formas antiquadas de controle

¹⁷ MORETTI. O século sério, p. 31.

¹⁸ FLAUBERT. *Madame Bovary*, p. 112.

social. Moretti analisa a situação de forma ainda levemente diversa e se pergunta: as palavras de Emma são realmente de Emma?¹⁹ A conclusão à que chega é a de que não – quem de fato está falando por meio do discurso indireto livre são os romances sentimentais lidos pela personagem quando moça, romances que a ludibriaram. Portanto, personagem e narrador perdem a distinção de suas vozes: as mesmas são suplantadas pelo tom abstrato e sempre igual da ideologia corrente da época.

Em uma sociedade já de todo homogênea [...], o estilo indireto livre se mostra assustadoramente inerte diante da ideologia dominante [...]. A socialização cultural se operou a fundo: das tantas vozes que havia, restou apenas “um nível intelectual médio, em torno do qual oscilam as diferenças individuais de cada um dos burgueses”.²⁰

Em *A orgia perpétua* (1975), Vargas Llosa traça algumas considerações sobre o discurso indireto livre em Flaubert. O autor aponta que a raiz do indireto livre é a ambiguidade, uma confusão de ponto de vista que não é do narrador nem do personagem. Flaubert assinalava a troca de narrador onisciente para narrador-personagem ainda por meio de itálico e, segundo Llosa, essa ênfase na forma só é prescindível nos romancistas modernos graças à audácia desse escritor no século XIX. De acordo com o escritor peruano, há vantagens significativas para o relato no uso dessa técnica, dentre elas: “[...] agilizam-no, condensam-no e ao mesmo tempo – fato essencial para a natureza totalitária de um romance – permitem que a parte (a frase, o parágrafo) reproduza essa totalidade que o conjunto do romance aspira alcançar.”²¹

Além disso, os itálicos em Flaubert não significam apenas mudanças de narrador, tendo em vista que, em muitos casos, as vozes dos personagens se intrometem na voz do relator para pronunciar lugares-comuns. Essas frases, portanto, compõem a ideologia corrente daquele mundo fictício: “são expressões adotadas por uma comunidade [...], nas quais ficaram impressos preconceitos, convicções, uma maneira de ver a realidade [...]”.²² No caso de *Madame Bovary*, o discurso indireto livre dá voz a uma

¹⁹ MORETTI. O século sério.

²⁰ MORETTI. O século sério, p. 32.

²¹ LLOSA. *A orgia perpétua*, p. 234.

²² LLOSA. *A orgia perpétua*, p. 237.

mentalidade estreita, de uma classe conformista e classista, convencida de que cada um deve se contentar com o que tem, sem tentar sair de seu status econômico-social. Llosa aponta que, surpreendentemente, as vozes que constituem o mais dinâmico da narração, haja vista ser o personagem se dirigindo sem intermediários ao leitor, acaba por ser, concomitantemente, as vozes mais mortas, mais conformadas.

Vargas Llosa defende que a astúcia do indireto livre em *Madame Bovary* está ligada, diretamente, ao recorte da onisciência do narrador: ele já não sabe mais tudo; seu poder diminui, iguala-se ao de um personagem. Além disso, antes de Flaubert, os romances continham monólogos; os personagens, em geral, falavam entre si, contavam uns aos outros o que sentiam e pensavam. Segundo Llosa, é justamente aí que reside a diferença: se os personagens falavam, não pensavam sobre si. Mesmo se o narrador diz que seu personagem está pensando sobre determinado assunto, o que ele está pensando passará pelo filtro do relator – um filtro lógico, que analisa a subjetividade de fora. Diferentemente, o estilo indireto livre, ao relativizar o ponto de vista, consegue uma via de entrada para a vida do personagem, uma certa aproximação com sua interioridade. Com isso, o leitor tem a impressão de estar escutando ou vendo uma consciência em movimento, “antes e sem necessidade de que se converta em expressão oral, ou seja, sente que participa de uma subjetividade”.²³

No fim de suas considerações acerca dessa técnica em Flaubert, Vargas Llosa afirma contundentemente que o indireto livre significou o primeiro grande passo do romance para narrar de forma indireta os processos mentais, para descrever a intimidade dos personagens, não por suas manifestações exteriores, como atos ou palavras, nem pela interpretação de um narrador ou de um monólogo, mas sim pela representação através de uma escrita que parece situar o leitor no centro da subjetividade do personagem.

No decurso do século XIX, o indireto livre, como reflexo de um empenho na busca por mudar o imaginário da Europa e torná-lo menos afeito aos adornos romanescos, teve uma proeminência consideravelmente objetiva. No entanto, se os tempos mudam, as formas linguísticas também hão de mudar. No século XX, ainda segundo Moretti, autores como Proust, Woolf e Joyce trabalharam com uma vertente mais

²³ LLOSA. *A orgia perpétua*, p. 240.

subjetiva do discurso indireto livre, na qual o campo de observação estava mais centrado nos estratos inconscientes da vida psíquica. Houve um retorno aos excessos sentimentais, um ódio fervoroso ao realismo e um reencantamento da experiência da modernidade por meio do realismo mágico, tão caro aos latino-americanos.

Outra vertente que teve destaque na segunda metade do século passado foram os chamados “romances de ditador”, categoria na qual encontramos o romance que se configura como nosso principal objeto de estudo, qual seja *A festa do bode*, de Mario Vargas Llosa. Na próxima seção, abordaremos as implicações desses romances e as razões pelas quais o escritor peruano se destaca na técnica do indireto livre.

O romance de ditador *A festa do bode* (2000) e o uso do discurso indireto livre

Em um congresso latino-americano de escritores, foi aventado um plano: um grupo de romancistas decidiu que cada um se dedicaria à escrita de uma obra centrada na figura de um ditador de seu respectivo país. Lançadas quase que simultaneamente, *O recurso do método* (1974), de Alejo Carpentier, *Eu o supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos e *O outono do patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez, inauguraram uma categoria literária que foi definida como “romance de ditador”. As obras citadas, ao contrário de outros romances precedentes, apresentam o ditador como protagonista da narrativa, favorecendo um escrutínio detalhado tanto de sua ação política como de sua personalidade.

Assim, além do retrato de um regime ditatorial, estes livros se concentram na análise das complexas características pessoais que identificam a individualidade dos mandatários. Embora aparentemente tratem da mesma temática abarcada pelas narrativas existentes até então, e que consiste em denunciar as mazelas da ditadura através da obra romanesca, estes livros introduzem também o relato sobre o ditador enquanto ser humano e social.²⁴

A pesquisadora Márcia Hoppe Navarro defende que Carpentier, Roa Bastos e García Márquez não apresentam seus protagonistas como

²⁴ NAVARRO. *O romance de um ditador*, p. 14.

essencialmente maus: seus personagens são descritos como seres concretos, complexos e profundos.²⁵ Neles se conjugam o positivo e o negativo, o bem e o mal, o belo e o feio, tanto externa quanto internamente. Eles restauram a dimensão humana dos ditadores e, neste sentido, foram considerados textos revolucionários. Alguns críticos acusaram os escritores de apostasia política, vendo suas obras como representativas de uma ruptura com suas visões de mundo de cunho marxista.

Pelo contrário, Navarro defende que as três obras fundamentam-se claramente em categorias do discurso marxista.²⁶ A apropriação dessa perspectiva teórica varia sutilmente de autor para autor, mas todos expressam a visão marxista de desenvolvimento social e a oposição de Marx a todas as formas de opressão política e de exploração econômica.

Moretti aponta que, no mais das vezes, os ditadores ambicionam “objetivar a própria (e patológica) interioridade nas poses monumentais de uma pessoa pública”.²⁷ Nos ditadores de Roa Bastos, Carpentier e García Márquez, há ainda uma predominância da primeira pessoa relativamente ao discurso indireto livre. Já em *A festa do bode*, de Mario Vargas Llosa, publicado em 2000, “a técnica desloca-se para o centro do quadro e libera todo o seu potencial polêmico”.²⁸ Segundo Moretti, o peruano nos apresenta a mente do ditador sem que ela passe por filtros julgadores.

Vejam os se isso de fato procede ao analisarmos trechos da obra em questão.

***A festa do bode* (2000)**

No romance *A festa do bode*, publicado em 2000, Mario Vargas Llosa recria uma República Dominicana sob o regime do general Rafael Leónidas Trujillo, o qual esteve no poder de 1930 a 1961. O livro é dividido em capítulos que abordam, basicamente, três facetas do regime: a do ditador e de seu círculo mais próximo, no último ano de seu governo, com suas intrigas e assassinatos; a de um grupo de dissidentes do regime,

²⁵ NAVARRO. *O romance de um ditador*.

²⁶ NAVARRO. *O romance de um ditador*.

²⁷ MORETTI. *A literatura vista de longe*, p. 148.

²⁸ MORETTI. *A literatura vista de longe*, p. 149.

que preparam um golpe ao general; e a de Urania, filha de um dos homens de confiança de Trujillo, uma das vítimas da insaciável fome de poder do ditador e da total subserviência de seu pai ao regime.

O discurso indireto livre é trabalhado em vários personagens, mas o foco de nossa análise se restringe ao personagem ditador. A seguir, apresentamos alguns trechos em que Vargas Llosa se mostra exímio no uso da técnica, destacando alguns substantivos, adjetivos, verbos e frases interrogativas que são próprios da linguagem do personagem ditador. Ao fim dos trechos, tecemos comentários acerca, também, do conteúdo dos mesmos, tendo em vista que eles foram selecionados para este artigo com o objetivo de dar uma visão abrangente de como o personagem é apresentado nos seis capítulos em que é protagonista.

Trecho 1

Pensou com gratidão no sargento Gittleman. *Um gringo leal e desinteressado, naquele país de sacanas, vampiros e imbecis. Por acaso os Estados Unidos tiveram algum amigo mais sincero do que ele nos últimos trinta e um anos? Que governo os apoiou mais na ONU? Qual foi o primeiro país a declarar guerra à Alemanha e ao Japão? Quem recheou com mais dólares os bolsos dos representantes, senadores, governadores, prefeitos, advogados e jornalistas dos Estados Unidos?* O pagamento que recebia: as sanções econômicas da OEA, para agradar aquele *escurinho* do Rómulo Betancourt e continuar *mamando* o petróleo venezuelano. Se Johnny Abbes tivesse feito as coisas direito, e a bomba tivesse arrancado a cabeça *daquele veado* do Rómulo, não haveria sanções e *os imbecis dos americanos* não ficariam *amolando* com essa história de soberania, democracia e direitos humanos. Mas, nesse caso, ele não descobriria que, *naquele país de duzentos milhões de escrotos*, tinha um amigo como Simon Gittleman. Capaz de iniciar uma campanha pessoal em defesa da República Dominicana, lá em Phoenix, Arizona, onde tinha negócios desde que saiu dos marines. *Sem pedir um tostão!* Ainda havia homens assim entre os marines. *Sem pedir nem cobrar!* Que lição para os *sanguessugas* do Senado e da Câmara de Representantes *que ele engordava havia tantos anos*, sempre querendo mais cheques, mais

concessões, mais decretos, mas renúncias fiscais, e que agora, quando mais precisava deles, se faziam de desentendidos.²⁹

Trecho 2

A indignação apagou a lembrança desagradável da Casa de Caoba. *Porra! Porra!* Aquilo não era um inimigo que ele pudesse derrotar como as centenas, milhares de inimigos que havia enfrentado e vencido, ao longo dos anos, comprando, intimidando, matando. Vivia dentro dele, carne da sua carne, sangue do seu sangue. E o estava destruindo justamente quando mais precisava de força e saúde. *A garotinha-esqueleto* lhe dera azar.³⁰

Trecho 3

Nunca tinha precisado de muitas horas de sono; desde jovem, em San Cristóbal, ou quando era chefe de guardas rurais no engenho Boca Chica, quatro ou cinco horas eram suficientes, mesmo se tivesse bebido e *trepado* até o amanhecer.³¹

Trecho 4

Sentiu na boca do estômago a acidez que o atacava toda vez que pensava nos filhos, *uns fracassos bem-sucedidos, umas desilusões*. Jogando polo em Paris e *comendo as francesas*, enquanto o pai enfrentava a batalha mais dura da sua vida!³²

Trecho 5

Uns boêmios, uns desocupados sem caráter nem ambição, bons só para a farra. Os dois tinham puxado a seus irmãos, não a ele. *Uns inúteis*, como o Negro, Petán, Pipí, Aníbal, a *cambada de safados, parasitas, zangões e zés-ninguém* que eram seus irmãos. Nenhum deles tinha um milionésimo da sua energia, vontade ou visão. *O que iria acontecer com este país quando ele morresse?* Vai ver Ramfis nem era tão bom de cama como dizia a fama que os *puxa-sacos* lhe davam. *Comeu a*

²⁹ LLOSA. *A festa do bode*, p. 23-24. Grifo nosso.

³⁰ LLOSA. *A festa do bode*, p. 25. Grifo nosso.

³¹ LLOSA. *A festa do bode*, p. 25. Grifo nosso.

³² LLOSA. *A festa do bode*, p. 29. Grifo nosso.

*Kim Novak! Comeu a Zsa Zsa Gabor! Traçou Debra Paget e a metade de Hollywood! Grandes coisas. Dando Mercedes, Cadillacs e casacos de visom de presente, até o doido Valeriano comia a Miss Universo e Elizabeth Taylor. Coitado do Ramfis. Desconfiava que ele nem mesmo gostava muito de mulher. Gostava é das aparências, que dissessem que ele é o maior fodedor do país, melhor que Porfirio Rubirosa, o dominicano famoso no mundo inteiro pelo tamanho do pau e por suas proezas de garanhão internacional. [...] Se Ramfis ou Radhamés pelo menos fossem como Porfirio! Aquele homem-piroca jorrava ambição.*³³

Trecho 6

Não há nada que una tanto as pessoas como o sangue, é verdade. Devia ser por isso que ele se sentia tão unido a este país de *ingratos, covardes, traidores*. Porque, para tirá-lo do atraso, do caos, da ignorância e da barbárie, muitas vezes se tingira de sangue. Será que *esses babacas* lhe agradeceriam no futuro?³⁴

Trecho 7

E, nesse momento, como uma paulada na cabeça, foi assaltado pela dúvida. A certeza. Tinha ocorrido. Disfarçando, sem prestar atenção nos elogios à Era Trujillo que Chirinos tecia, abaixou a cabeça como se quisesse se concentrar numa ideia e, forçando a vista, espiou ansiosamente. Seus ossos amoleceram. Lá estava: a mancha escura se estendia pela braguilha e cobria um pedaço da perna direita. Devia ser recente, ainda estava *molhadinho*, naquele mesmo instante a bexiga insensível continuava vazando. Não sentiu, não estava sentindo. Foi sacudido por um frêmito de raiva. *Podia dominar os homens, pôr de joelhos três milhões de dominicanos, mas não podia controlar o próprio esfíncter.*³⁵

Trecho 8

Ouvir falar dessas coisas do passado lhe deu uma sensação ruim. Nada de pensamentos sombrios. Queria manter a boa disposição que tinha no

³³ LLOSA. *A festa do bode*, p. 30. Grifo nosso.

³⁴ LLOSA. *A festa do bode*, p. 87 e 88. Grifo nosso.

³⁵ LLOSA. *A festa do bode*, p. 145. Grifo nosso.

início do passeio. Então se forçou a pensar *na menina do cartaz e das flores*. “Meu Deus, conceda-me essa graça. Tenho que trepar direito com Yolanda Esterel esta noite. Para saber que não estou morto. Que não estou velho. Que posso continuar substituindo o Senhor na tarefa de comandar este diabólico país de bundões. Não ligo para os padres, os gringos, os conspiradores, os exilados. Eu me arranjo para varrer sozinho toda essa merda. Mas para trepar com essa garota preciso da sua ajuda. Não seja mesquinho, não seja avaro. Conceda-me essa graça.” *Suspirou, com a desagradável suspeita de que aquele a quem implorava, se existisse, devia estar olhando divertido para ele*, naquele fundo azul-escuro em que apareciam as primeiras estrelas.³⁶

Nesses excertos selecionados, percebe-se o uso de substantivos, adjetivos, verbos, palavrões e apelidos, destacados em negrito, os quais são típicos da linguagem do ditador recriado por Llosa, além das indagações e exclamações do personagem, utilizadas de forma muito semelhante ao discurso direto. Como bem destacado por Moretti, o tom e a ordem da frase são, de fato, de primeira pessoa, enquanto os verbos e os pronomes estão em terceira.³⁷ Importante notar o conteúdo dos trechos, nos quais o ditador se apresenta como: a) injustiçado pelos americanos em função das sanções aplicadas aos dominicanos, que sempre se mostraram leais e de grande valia aos Estados Unidos; b) bastante valoroso no que tange aos seus atributos de guerra; c) enaltecedor de seu físico e de suas habilidades sexuais; d) decepcionado com a atitude dos filhos, que parecem não ter interesse em dar continuidade ao seu trabalho no governo; e) insatisfeito com a falta de reconhecimento do povo dominicano, no que diz respeito ao seu empenho pelo país; f) transtornado com a sua falta de controle em relação ao próprio corpo, já que conseguia ter domínio sobre tantas pessoas e tantas questões políticas mais intrincadas.

O exímio uso do discurso indireto livre nesses trechos é, de fato, inegável. Percebemos como a escolha lexical está diretamente ligada à apresentação do personagem e à construção da imagem do ditador. Uma pergunta passível de ser feita neste momento da argumentação seria: a simples escolha do conteúdo a ser veiculado por meio do discurso indireto livre já não se configuraria como uma espécie de filtro julgador?

³⁶ LLOSA. *A festa do bode*, p. 322. Grifo nosso.

³⁷ MORETTI. *O século sério*.

O fato de Trujillo, em consonância com o narrador, apresentar-se como insaciável de poder, comparar-se a Deus, reconhecer-se como singular Benfeitor da República Dominicana, enaltecer suas habilidades físicas e suas proezas sexuais constantemente não seria, de certa forma, dar margem à construção de um personagem que apenas reforça determinados estereótipos ligados às figuras de ditadores em geral? O filtro julgador não deve, portanto, estar estritamente relacionado ao âmbito linguístico, pois há também a necessidade de se atentar ao âmbito semântico, ou seja, ao fato de o narrador deliberar sobre que fatos seu personagem terá voz.

Passemos agora à análise de trechos em que se percebe a presença de filtro julgador na forma linguística, isto é, em que o uso de determinadas palavras, expressões e orações denunciam a voz distanciada do narrador, e não mais os pensamentos do personagem. Essas partes são destacadas em negrito nos trechos e, após, tecemos alguns comentários gerais.

Trecho 9

Acordou paralisado por uma sensação de catástrofe. Imóvel, ficou piscando na escuridão, aprisionado em uma teia de aranha e a ponto de ser devorado por um inseto peludo e cheio de olhos. Por fim, conseguiu esticar a mão até a mesinha onde ficavam o revólver e a metralhadora destravada. Mas, em lugar da arma, pegou o despertador: dez para as quatro. Respirou. Agora sim, estava totalmente acordado. Pesadelos, de novo? Ainda tinha alguns minutos, porque, *maniaco da pontualidade*, não se levantava da cama antes das quatro. Nem um minuto antes, nem um minuto depois.³⁸

Trecho 10

Quando acabou de falar, a cabeça do Benfeitor havia terminado de percorrer a mesa. Agora sim, parou no canto onde estava o general Juan Tomás Díaz. *O rosto do Chefe não era mais irônico, melodramático, como até pouco antes. Estava transfigurado por uma seriedade mortal. Seus olhos tinham a expressão sombria, perfurante, implacável, que ele usava para lembrar a todos quem mandava neste país e nas vidas dominicanas.*³⁹

³⁸ LLOSA. *A festa do bode*, p. 23. Grifo nosso.

³⁹ LLOSA. *A festa do bode*, p. 82. Grifo nosso.

Trecho 11

Mas a lembrança da magrela que aquele filho da puta conseguiu meter na sua cama envenenou essa ideia. Teria feito aquilo sabendo da humilhação que ele passaria? Ele não tinha colhões para isso. A menina deve ter contado e, ele, rido às gargalhadas. O caso já devia estar circulando pelas bocas mexeriqueiras, nos botecos de El Conde. *Tremeu de vergonha* e de raiva, sem parar de remar com regularidade. Já estava suando. Se o vissem!⁴⁰

Nos trechos 9, 10 e 11, percebemos que há um distanciamento do narrador. Isso se evidencia na expressão “maníaco da pontualidade”, que é um tanto crítica e pejorativa, e na descrição da transfiguração do rosto do general. Parece pouco plausível que o próprio ditador seja capaz de detalhar suas feições naquele momento com tal precisão. Também parece improvável que um personagem que se apresenta como destemido e valoroso (vide trechos 1 a 8) admita que “tremeu de vergonha” em determinada situação.

Nos próximos trechos selecionados, o filtro julgador vem à tona em momentos bastante específicos da narrativa: o narrador dá voz ao seu personagem, por meio do discurso direto, e parece não conseguir retomar o discurso indireto livre logo após a fala.

Trecho 12

Nessa noite mandou chamá-lo. Abbes parecia tão embargado – de alegria, medo ou ambas as coisas – com aquela inesperada honra que as palavras quase não lhe saíam ao falar com o Benfeitor.

– Você fez um bom trabalho no México – disse este, *com a vozinha esganiçada e cortante que também, como o seu olhar, exercia um efeito paralisante sobre os interlocutores*. – Espailat me informou tudo. Acho que você pode assumir tarefas mais sérias. Está disposto?⁴¹

Trecho 13

– Eu o reli muitas vezes – *chiou a melíflua vozinha do Benfeitor*. Sei parágrafos de cor, como poesias.⁴²

⁴⁰ LLOSA. *A festa do bode*, p. 27. Grifo nosso.

⁴¹ LLOSA. *A festa do bode*, p. 77. Grifo nosso.

⁴² LLOSA. *A festa do bode*, p. 255. Grifo nosso.

Trecho 14

– O senhor ainda acha que Deus me passou a posta? Que me delegou a responsabilidade de salvar este país? – perguntou, *com uma mistura indefinível de ironia e ansiedade*.⁴³

O discurso indireto livre parece falhar também antes de o narrador dar voz ao personagem, como no trecho 15:

Trecho 15

Quando estavam servindo o café, de repente, acima do zumbido das conversas que circulavam sobre a longa mesa, os mármore das paredes e os cristais do lustre aceso – a única mulher era Isabel Mayer, a caudilha trujillista do noroeste –, *a vozinha aguda que todos os dominicanos conheciam se fez ouvir*, no tom incisivo que pressagiava tempestade.⁴⁴

Considerando a apresentação do personagem nos trechos de 1 a 8, seria bastante incoerente que o ditador se referisse à sua própria voz como “vozinha esganiçada e cortante, melíflua vozinha, vozinha aguda”. Temos aqui indícios claros da exposição de Trujillo pelo narrador apenas, um narrador que analisa e pondera até os sentimentos de seu personagem passíveis de serem denunciados em sua fala – “perguntou com uma mistura indefinível de ironia e ansiedade”.

Por meio da análise dos trechos 9 a 15, percebemos que, contrariamente à afirmação de Moretti, o narrador de *A festa do bode* apresenta filtros julgadores. A técnica do discurso indireto livre não é usada com “todo seu potencial polêmico”,⁴⁵ como defendeu o crítico literário italiano.

Como vimos, a tese de Moretti sobre o uso da técnica residiria no chamado “processo de socialização moderno”, o qual evita anular as especificidades individuais ao diluí-las, tornando-as compatíveis com as relações sociais.⁴⁶ Segundo o autor, o estilo indireto livre é, pois, a técnica ideal para dar forma a esse processo, tendo em vista que deixa um espaço livre e variável à voz individual ao mesmo tempo em que mistura

⁴³ LLOSA. *A festa do bode*, p. 256. Grifo nosso.

⁴⁴ LLOSA. *A festa do bode*, p. 81. Grifo nosso.

⁴⁵ MORETTI. *A literatura vista de longe*, p. 149.

⁴⁶ MORETTI, Franco. O século sério.

e subordina a expressão individual a um tom abstrato e superpessoal característico do narrador.

Em *A festa do bode*, esse tom abstrato do narrador não se fez presente em toda a narrativa. O narrador não conseguiu esse feito. Mesmo tendo sido publicado no ano de 2000, praticamente 40 anos após o final da ditadura na República Dominicana, ainda se vê, por meio de uma leitura mais atenta, indícios linguísticos de filtros julgadores. A técnica utilizada de fato dá vazão às percepções do personagem em considerável parte da narrativa, mas percebe-se que a ditadura, assunto ainda tão vivo no horizonte dos latino-americanos, não se coadunou perfeitamente com a socialização moderna – quando o assunto são regimes totalitários, ainda não foi possível inserir as vibrações da voz individual de um ditador em uma “moldura impessoal e abstrata”.

Considerações finais

Este artigo teve por objetivo investigar o uso do discurso indireto livre em *A festa do bode*, mais especificamente nos seis capítulos em que o personagem Rafael Leónidas Trujillo, ditador da República Dominicana de 1930 a 1962, foi protagonista. O ponto de partida para essa investigação se deu por meio de uma afirmação do crítico literário italiano Franco Moretti, o qual defendeu que o uso da técnica na obra de Vargas Llosa atingiu todo o seu potencial, sem interferências de filtros julgadores. Nosso propósito foi o de averiguar se, em uma leitura e análise mais acurada, essa afirmação ainda se sustentava.

Partindo da análise de trechos específicos, a tese de Moretti parece não se confirmar. Há filtros julgadores na narrativa, tanto na escolha dos fatos sobre os quais o personagem terá voz, quanto no uso de determinados itens lexicais que apontam para uma dissociação entre narrador e personagem. Isso se dá principalmente nos momentos em que o narrador dá voz ao ditador, por meio do discurso direto, e, no entorno de sua fala, tece alguns julgamentos sobre sua voz e sua postura.

Como vimos, Moretti aponta que um dos motivos pelos quais Austen se diferencia de suas contemporâneas no uso do indireto livre é pelo fato de seu senso de realidade sugerir que no horizonte não há anarquia política nem desagregação das relações pessoais. A coexistência do conservadorismo e do otimismo na escritora inglesa evidencia que, em sua época, já não havia mais necessidade de adornos didáticos, nem

o que temer com certa margem de ambiguidade deixada pela técnica, pois “o jogo já estava ganho”. Parece-nos que o mesmo não se aplica quando o assunto são os regimes totalitários latino-americanos, ou seja, a técnica não pôde ser aplicada completamente, tendo em vista que o ‘mal’ das ditaduras ainda parece nos ameaçar.

Em conversa com o personagem Abbes García, no capítulo 2 de *A festa do bode*, Trujillo traz à tona a história de um escritor dominicano que teria publicado um livro contra ele e contra seu regime, assinando com um pseudônimo: “– Como já se passaram vários anos, ele se sente a salvo lá no México. Pensa que eu já esqueci que difamou a minha família e o regime que lhe deu de comer. Essas penas não prescrevem. Quer se encarregar?”⁴⁷

A festa do bode, publicado décadas depois dos outros romances de ditador, poderia ter sido representativo do processo de socialização moderno, ao apresentar, por meio do discurso indireto livre, uma terceira voz, uma voz intermediária e quase neutra entre a do personagem e a do narrador, ou seja, a voz entre o individual e o social, uma voz que já entendeu e superou certos traumas. No entanto, a falta de neutralidade denunciada pela presença de filtros julgadores ao longo da narrativa evidencia que Trujillo de alguma forma estava certo: alguns crimes não prescrevem.

Referências

- AUSTEN, Jane. *Orgulho e preconceito*. Porto Alegre: LP&M, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BANFIELD, Ann. Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech. *Foundations of Language*, v. 10, n. 1, p. 1-39, 1973.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.
- LLOSA, Mario Vargas. *A festa do bode*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- LLOSA, Mario Vargas. *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

⁴⁷ LLOSA. *A festa do bode*, p. 78.

MORETTI, Franco. *A Literatura vista de longe*. São Paulo: Arquipélago, 2008.

MORETTI, Franco. O século sério. *Novos Estudos* – CEBRAP, São Paulo, n. 65, p. 3-33, mar. 2003.

NAVARRO, Marcia Hoppe. *O romance de um ditador: poder e história na América Latina*. São Paulo: Ícone, 1989.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.