



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**A COMPOSIÇÃO RENOVADORA DE A *ELEGÂNCIA DO OURIÇO***

**ANA PAULA RIBEIRO DE CARVALHO**

**Goiânia – GO  
2016**

**ANA PAULA RIBEIRO DE CARVALHO**

**A COMPOSIÇÃO RENOVADORA DE A *ELEGÂNCIA DO OURIÇO***

**Mestranda:** Ana Paula Ribeiro de Carvalho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras: Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Correntes críticas contemporâneas.

**Orientador:** Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira

**Goiânia – GO**

**2016**

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)  
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

C331c Carvalho, Ana Paula Ribeiro de.  
A composição renovadora de *A elegância do ouriço*  
[manuscrito] / Ana Paula Ribeiro de Carvalho – Goiânia, 2016.  
83 f.; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de  
Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras –  
Literatura e Crítica Literária, 2016.  
“Orientador: Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira”.  
Bibliografia.

1. Ficção francesa. 2. Análise do discurso literário. I. Título.

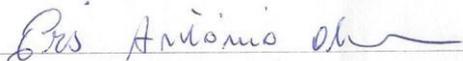
CDU 821.133.1-31.09(043)

## A COMPOSIÇÃO RENOVADORA DE A ELEGÂNCIA DO OURIÇO

Dissertação aprovada em 01 de março de 2016, no curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

### BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Erjys Antônio Oliveira / PUC Goiás (Presidente)



Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia / UnB



Profª. Dra. Maria Teresinha M. do Nascimento / PUC Goiás



Prof. Dr. Marcos Antonio da Silva / PUC Goiás (Suplente)

\_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu Deus, que me concedeu sabedoria para alcançar algo além.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Éris, pelo apoio, pela disposição e pelas considerações pertinentes para a composição final deste trabalho, muito obrigada.

À minha família, esposo João Bosco e filhos, Luciana, Felipe e Frederico, pelo amor infinito e paciência nos momentos de ausência, amo vocês.

Ao meu pai, obrigada pela atenção e preocupação durante toda a vida, inclusive pelo suporte educacional e emocional.

À minha mãe (*in memoriam*), pela dedicação e pelo amor à família enquanto esteve conosco.

## RESUMO

Este trabalho visa ao estudo da obra contemporânea, *A elegância do ouriço*, de Muriel Barbery, de modelo de composição renovador, cujo objetivo geral é verificar o modelo compositivo ensejador de um modo específico de recepção nesta obra, tendo o leitor como sujeito do processo de leitura, por meio de um estudo dedutivo e bibliográfico. A teoria predominante para se estabelecer esses modos de recepção e seus sentidos a partir do leitor foi a teoria da recepção, de Wolfgang Iser (1996). No capítulo 1, apresentou-se um breve histórico sobre a origem do romance. Em seguida, fez-se uso de teorias complementares, como a de Norman Friedman (1967) e Ligia Leite (2002), que analisaram o foco narrativo no romance. No capítulo 2, comentou-se sobre: as correntes críticas contemporâneas; o ponto de vista narrativo, a partir de Jean Pouillon (1974); o sujeito-leitor e a imersão de sentidos, por Rita Costa (2003) e Mikhail Bakhtin (1992); as técnicas do fluxo da consciência, em especial do monólogo interior, por Robert Humphrey (1954), e a adoção do diário, por Philippe Lejeune (2008). No capítulo 3, fez-se um estudo sobre os símbolos na obra, em que se transita algo comum para o simbólico. Os autores Jean Chevalier e Alain Geerbrant (2009) serviram como suporte para a desenvoltura desse capítulo, além de Carl Jung (1954). *A elegância do ouriço*, assim, é uma obra renomada de alto valor que traduz a nova composição romanesca para a literatura universal.

Palavras-chave: Diário. Modos de recepção. Monólogo interior. Romance. Simbólico.

## ABSTRACT

This work aims to study the contemporary work, "The hedgehog elegance", by Muriel Barbery, of renewing composition model, whose overall objective is to verify the compositional model of a specific mode of reception in this work, being that the reader is the subject to the reading process through a deductive and bibliographic study. The predominant theory to establish these modes of reception and your senses from the reader was the theory of reception, by Wolfgang Iser (1996). In Chapter 1, it was presented a brief history of the origin of the novel. Then, complementary theories were used, as the one of Norman Friedman (1967) and Ligia Leite (2002) that analyzed the narrative focus in the novel. In Chapter 2, it was commented on: contemporary critical currents; the narrative point of view, from Jean Pouillon (1974); the subject-reader and immersion of the senses, by Rita Costa (2003) and Mikhail Bakhtin (1992); the techniques of stream of consciousness, especially of the inner monologue, by Robert Humphrey (1954), and the adoption of the diary, by Philippe Lejeune (2008). In Chapter 3, there was a study of the symbols in the work, as it moves something common to the symbolic. The authors Jean Chevalier e Alain Geerbrant Chevalier (2009) served as a support for this chapter, besides Carl Jung (1954). "The hedgehog elegance", so, is a renowned work of high value that reflects the new novel composition for the world literature.

Keywords: Diary. Reception modes. Interior monologue. Romance. Symbolic.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>1 A ORIGEM E EVOLUÇÃO DO ROMANCE</b> .....	12
1.1 O PROCESSO NARRATIVO NO ROMANCE.....	13
1.2 O FLUXO DA CONSCIÊNCIA COMO FATOR RELEVANTE NA COMPOSIÇÃO DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO.....	20
<b>2 O PROCESSO COMPOSICIONAL DE A <i>ELEGÂNCIA DO OURIÇO</i></b> .....	24
2.1 A IMPORTÂNCIA DE ALGUMAS RUPTURAS EPISTEMOLÓGICAS.....	24
2.1.1 O formalismo russo.....	24
2.1.2 A teoria marxista e sua implicação na literatura.....	26
2.1.3 O estruturalismo na obra literária.....	27
2.2 O SUJEITO-LEITOR E A IMERSÃO DE SENTIDOS EM A <i>ELEGÂNCIA DO OURIÇO</i> .....	28
2.3 A PLURALIDADE DO FOCO NARRATIVO NO <i>CORPUS</i> DE ANÁLISE....	41
<b>3 O PROCESSO SIMBOLIZANTE EM A <i>ELEGÂNCIA DO OURIÇO</i></b> .....	55
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	79
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	81

## INTRODUÇÃO

A literatura tem passado por grandes transformações ao longo dos séculos. Neste trabalho, a espécie romanesca constitui o embate literário escolhido para se discorrer sobre essas transformações. O romance contemporâneo tem no foco narrativo seu principal autor para demonstrar melhor a desestruturação do mundo e do indivíduo. O indivíduo deixou de ser o centro do universo e se objetivou.

Dessa forma, várias mudanças ocorreram, desde o surgimento do romance, em meados do século XVIII, até o século atual, sobre o ponto de vista do autor, muitas vezes amalgamado com a do narrador. A perspectiva se rompeu, até se ausentar a figura do narrador e este ser substituído por uma voz que contava diretamente a história, como se esta contasse a si mesma, em terceira pessoa.

A espécie romanesca e sua objetividade, no século XX, entraram, pois, em crise. Perdeu-se o centro e, conseqüentemente, houve crise da objetividade literária, movida ainda pela escassez do real. O objeto do romance era o conflito entre a humanidade e suas relações endurecidas, revelado por uma realidade momentânea, e o narrador tentava representar a vida exterior, somando características naturais do mundo e da situação histórica vigente, almejando-se chegar o mais próximo possível do real. Deste modo, o romance estava atrelado à ideia da verossimilhança, da representação, da *mimesis*.

Para se atingir a realidade, o narrador dominava o espaço e o tempo em que a vida acontecia, revelando uma sucessão natural dos fatos. Era também o tempo objetivo e linear, assim como o espaço da narrativa, por meio dos quais o leitor assistia ao desenrolar da história, seguindo uma cronologia definida e um espaço como cenário da narrativa. Nesse espaço e tempo delimitados, o “eu” era representado pelo narrador-autor, narrador-testemunha ou ainda narrador-personagem.

No romance contemporâneo, não se sabe mais a posição exata do autor nem qual é a verdade do mundo, mas apenas o que se parece, pois não se pretende mais representar e imitar a realidade. A ficção, cujo tema se configura no caos da sociedade, se sobrepõe à história no romance contemporâneo, que

se inclina mais para o fantástico e o onírico do que para a realidade, transcendendo-se o personagem e o narrador.

Com a perda da objetividade excessiva devido a uma realidade fragmentada, a subjetividade no romance contemporâneo constitui-se, então, uma característica primordial. Por meio do recurso do “fluxo da consciência”, aflora-se essa subjetividade, revelando-se o psíquico dos personagens. A terceira pessoa se transforma em primeira pessoa, no “eu” que fala de si mesmo, sobre seu estado interior, suas emoções, seus pensamentos, num espaço não mais “lá”, geométrico, mas “aqui”, no ato do discurso.

Unindo-se a esse espaço, a temporalidade no romance contemporâneo não é mais representada pelo passado, o tempo no pretérito, mas no hoje, no agora desse “eu” que se torna condutor do discurso. O leitor, cúmplice do discurso literário, assume também esse “eu” de quem narra.

O sentido do texto não está mais alojado nos fatos reais da narrativa, mas na resignificação feita por cada leitor, por meio da desconstrução, para compor diversos sentidos em detrimento de um único. Isso envolve relações entre texto e leitor, leitura e escrita, signo, sentido e símbolo.

A escrita é, portanto, no mundo contemporâneo, vista como “jogo”, conduzido pelo leitor, por meio da qual os sentidos constituem o romance. A participação transformadora do leitor na produção do texto, particularmente no romance contemporâneo, redirecionou os estudos da estética, reconhecendo-o como participante da narrativa. Neste sentido, apontaram-se importantes e inusitadas contribuições, sendo necessária uma teoria fundamentada na função do leitor.

Diante de tantas mudanças e de alcances significativos para a contemporaneidade literária, adotou-se como *corpus* deste estudo o romance *A elegância do ouriço*, de Muriel Barbery, cujo título original em francês é *L'élégance du hérisson* (2006). Publicado no Brasil em 2008, teve enorme repercussão de vendas, não só na França, traduzido para 34 línguas. Trata-se de uma composição renovadora da autora enquanto artista da atualidade.

O romance conduz o leitor a uma viagem pelos diários das duas narradoras-protagonistas, Renné e Paloma, que, absortas em seus problemas e questões existenciais, atraem o leitor e o faz se deleitar pelos sentidos que emergem de sua consciência.

A personagem Renné, com mais de 50 anos, e a personagem Paloma, uma menina de apenas 12 anos, produzem sentidos semelhantes no leitor. Este entende os pontos de vista parecidos das duas narradoras-personagens a respeito de uma sociedade francesa da alta sociedade, cujos valores denigrem o ser humano, além dos gostos literários e culturais peculiares, o que as faz se aproximar na narrativa.

Curioso é que, apesar da diferença de idade, as duas personagens, ao se encontrarem, apresentam uma empatia contangente, ainda que pertençam a classes sociais tão distintas, pois uma, Renée, é concierge do prédio de luxo, e a outra, Paloma, é moradora deste. No entanto, a literatura, a pureza de espírito e a visão de ambas diante de uma sociedade corrompida serão responsáveis por essa aproximação. Como isso acontece, somente entrando pelos entremeios da narrativa para se compreender e compactuar com a imersão de sentidos provocada no leitor.

O objetivo da análise dessa obra contemporânea, de modelo de composição renovador, é, no entanto, verificar o modelo compositivo ensejador de um modo específico de recepção, tendo o leitor como sujeito do processo de leitura por meio de um estudo dedutivo e bibliográfico. Assim, dividiu-se a pesquisa em três capítulos, conforme descrito a seguir.

O primeiro, “A origem e evolução do romance”, consiste num esboço do surgimento do romance, ressaltando seu processo narrativo, de sua forma tradicional à contemporânea, como ponto chave para sua nova composição. Neste capítulo, detalha-se a evolução do ponto de vista do narrador de meados do século XVIII até o século XX, especificando-se “a visão com”, “a visão por trás” e “a visão de fora”.

Na metade do século XX, a consciência humana era considerada o centro, e não mais importava a realidade e o cotidiano das pessoas. Introduziram-se, portanto, técnicas para representar o fluxo da consciência, mostrar as intenções do autor e adentrar na psique do personagem. O fluxo da consciência é um dos recursos da nova composição romanesca contemporânea, que inclusive compõe o objeto desta pesquisa.

O segundo capítulo, “O processo composicional, de *A elegância do ouriço*”, presume uma relação do leitor com a narrativa, outrora inexistente no romance tradicional. O foco aqui não é mais o narrador que conduz a trama,

mas o leitor que a significa, não sem antes se romper com fortes correntes críticas contemporâneas, como o formalismo, o marxismo e o estruturalismo. Neste capítulo, discorrer-se-á sobre a presença do leitor como essencial no processo de produção e recepção dos sentidos provocados pela leitura.

A evidência da teoria alicerçada no leitor se faz presente por meio da teoria da recepção, e a relação dialógica entre texto e leitor é aqui apresentada, ressaltando-se a importância deste enquanto responsável pelo processo de imersão de sentidos. Assim, serão traçados em *A elegância do ouriço* os vários sentidos que surgem do contato entre leitor e texto, na tentativa de aquele se enredar pelo mundo caótico emocional em que vivem as duas narradoras-protagonistas da história, Renée e Paloma.

Ainda nesse capítulo, a pluralidade do foco narrativo pertencente ao objeto desse estudo será evidenciada, iniciando-se com uma revisão do narrador do romance tradicional. Logo depois, o monólogo interior, o diário e a análise mental, integrantes desse processo narrativo em *A elegância do ouriço* serão elucidados, utilizando-se exemplos do próprio do texto, comprovado pelas duas vozes discursivas.

Em “A presença de certos símbolos no romance *A elegância do ouriço*”, no capítulo três dessa pesquisa, far-se-á um levantamento de alguns símbolos encontrados na obra em análise, iniciando-se por uma breve apresentação da história e dos primeiros estudos sobre a questão simbólica. Por meio dos símbolos, objetos comuns assumem significados novos e ilimitáveis, podendo abreviar, de maneira sensível, as influências da consciência e do inconsciente, transitando-se algo comum para o simbólico e caracterizando-se a função conotativa e simbólica.

Nessa pesquisa, desvendar-se-ão, assim, esses modos de recepção numa obra complexa e ainda inexplorada, como *A elegância do ouriço*, observando-se que grau de inserção essa obra prevê e se há sentidos estabelecidos ou é o leitor que se depara com estes.

## 1 A ORIGEM E A EVOLUÇÃO DO ROMANCE

Neste capítulo, serão apresentadas algumas considerações sobre a espécie literária romance, especialmente o ponto de vista do narrador. No entanto, primeiramente será feito um breve histórico sobre sua origem, incluindo-se aí a poesia e a narrativa e, em seguida, se adentrará mais especificamente no foco narrativo.

O romance se originou da epopeia da antiguidade clássica, em meados do século XVIII, numa espécie de literatura feita principalmente para a classe burguesa ascendente, com a revolução industrial. O romance era considerado a épica burguesa e uma mistura de gêneros textuais, em que o épico e o dramático conviviam. Complementando, Octavio Paz (1982, p. 274) afirmou que “[...] sua essencial impureza brota de sua constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito. Ambiguidade e impureza que vêm do fato de ser o gênero épico de uma sociedade fundada na análise e na razão, isto é, na prosa”. O sistema de valores da estética clássica entrou em declínio, surgindo esse novo público com novos gostos artísticos.

Esse tipo de narrativa é composto de textos de história de ficção, romance, mistério e suspense e permite ao leitor descobrir o universo da fantasia e da realidade. Segundo Ligia Leite (2002), o romance implica uma realidade que se tornou prosaica, procurando “[...] restituir aos acontecimentos e aos indivíduos a poesia de que foram despojados. O tema básico do ROMANCE seria o conflito entre ‘a poesia do coração’ e a prosa das circunstâncias” (LEITE, 2002, p. 10). A autora declara, ainda, que o gênero lírico, aos poucos, começou a integrar o romance, excluindo-se a objetividade do gênero épico.

Corroborando a afirmação de Leite (2002), Theodor Adorno (2003, p. 60), em *A posição do narrador no romance contemporâneo*, menciona que “A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva”, e ainda, “[...] o autor, com o gesto irônico que revoga seu próprio discurso, exime-se da pretensão de se criar algo real [...]”. O romance vive, portanto, um momento que Adorno (2003) chama de antirrealista, em que “sua dimensão metafísica amadurece

em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo” (p. 58). É o que domina a contemporaneidade da literatura, em que se elucidam os sentidos emergidos da obra a partir de seu leitor.

Para expressar melhor essas transformações do ponto de vista do narrador, no item seguinte far-se-á uma explanação desde a antiguidade clássica à época contemporânea.

### 1.1 O PROCESSO NARRATIVO NO ROMANCE

Retomando a epopeia na antiguidade clássica, em conformidade com o tópico anterior, o narrador da narrativa épica, no caso, o poeta, contava algum acontecimento ao público reunido ao seu redor e sua postura em relação aos fatos era externa. Esse poeta não falava sobre si mesmo, nem sobre sua experiência, mas dos outros, tornando-o objetivo e impessoal. Trata-se do narrador neutro, que não interferia no ir e vir dos acontecimentos. Desse modo, o tempo utilizado na epopeia era o passado, que reafirmava seu caráter objetivo.

Ao contrário da epopeia, o narrador do romance aproxima o leitor do mundo da ficção e o faz íntimo deste. Não é um narrador que fala a um público instalado à sua volta, mas que fala pessoalmente a um leitor individual, numa sociedade de classes. O coletivo não era mais o foco, e o homem começava a se voltar mais para si mesmo, se constituindo centro de suas particularidades. Aqui, os pequenos fatos cotidianos, os sentimentos dos homens e não mais as aventuras dos heróis é que são importantes, porque atingem diretamente o leitor e o aproximam dos acontecimentos e dos personagens da narrativa.

Dessa forma, narrador, leitor e história, no romance, se tornam mais próximos e, no final do século XIX, início do XX, Henry James (1948), a partir da teoria do foco narrativo, defende um ponto de vista único. Porque é a favor da verossimilhança, é também avesso às interferências na história e, destarte, à narrativa em primeira pessoa. A história seria contada, por conseguinte, por um dos próprios personagens da história, que assumiria uma postura “discreta” de narrador, em terceira pessoa, o que mais tarde Wayne C. Booth (1996)

chamaria de “autor implícito”. Dessa maneira, o leitor perceberia o desenrolar da trama por meio da consciência desse personagem, que seria direta, e não mais explicada e contada pela voz do narrador.

O narrador, outrora mascarado numa terceira pessoa, que se confundia com uma primeira, desaparece. Booth (1996) é contrário a esse desaparecimento do autor que, segundo ele, sempre se mascara ao ser representado por um personagem ou voz narrativa, mas não desaparece. O autor implícito é a imagem que a escrita criou do autor real, que conduz os movimentos tanto do narrador quanto dos personagens, dos fatos narrados, dos tempos cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem utilizada na história.

Percy Lubbock (1921), então, deu início à análise da estrutura da narrativa, concordando com as definições de James sobre as interferências do narrador, instaurando a diferença entre narrar (*telling*) e mostrar (*showing*). Para esse estudioso, o narrador, ao intervir profundamente na história, assumindo a posição em terceira pessoa, mais narra e menos mostra. A ficção não se inicia até que o romancista imagine a história como alguma coisa a ser mostrada e, ao invés de ser narrada pelo autor, é contada por si mesma.

A relação entre narrador e personagem leva a outro aspecto que deve andar juntamente com essa evolução narrativa: o tempo. Foi aí que Jean Pouillon (1974) introduziu a teoria das visões da narrativa, na tentativa de ver o mundo segundo uma visão fenomenológica imposta por Sartre, adotando três possibilidades dessa relação: “a visão com”, “a visão por trás” e “a visão de fora”.

Nos romances em que se predomina a “visão com” – presente em alguns romances do século XX, que fazem uso do fluxo da consciência, e mais especificamente do monólogo interior, e no romance epistolar do século XVIII – não há mais o ponto de vista de um Deus que é dono do destino dos seres ficcionais e reais. Neste caso, ao narrador não cabe explicar os acontecimentos anteriormente aos personagens. A narrativa pode ser contada em primeira ou terceira pessoa, segundo a visão de um ou mais personagens a respeito dos fatos.

Narrativas típicas da “visão por trás” são os romances tradicionais, especialmente do século XIX, nos quais diegese e discurso se equilibram.

Nesses, o narrador onisciente nos indica os sentimentos dos personagens, o que ocorrerá com eles e as emboscadas que lhes estão por vir, conhecendo tudo sobre suas vidas e seus destinos, figurando-se numa espécie de Deus. Conforme Gérard Genette (2011, p. 247),

[...] a superioridade do narrador pode-se manifestar seja em um conhecimento dos desejos secretos de alguém (que este alguém ele próprio ignora), seja no conhecimento simultâneo dos pensamentos de muitos personagens (do que nenhum deles é capaz), seja simplesmente na narração dos acontecimentos que não são percebidos por um único personagem.

A objetividade era o alvo desses romances, e a burguesia acreditava nas explicações dos fatos psicossociais da sociedade.

O narrador com a “visão de fora” apenas tece os acontecimentos como eles são, do lado externo, sem penetrar nas emoções e nos pensamentos dos personagens. Desta forma, estes sabem mais que o narrador, que descreve somente o que vê e ouve, sem acessar a consciência dos personagens do romance. O narrador é uma testemunha que não sabe mais nada e que transferiu a responsabilidade da história ao personagem.

Complementando os atributos que envolvem esse narrador, segundo Maurice-Jean Lefebvre (1976), o autor-narrador não apresenta um juízo crítico sobre os personagens, visão que sofreu influências do cinema. Esta visão surgiu no século XX, no romance americano, e se estendeu até o novo romance francês, no qual a *diegese* é que domina a narração. A “visão de fora” do romance contemporâneo exhibe o receio de o homem moderno se inserir num mundo em que não mais consegue alcançar, sentindo-se incapaz de compreendê-lo.

Seguindo a linha evolutiva do narrador, Norman Friedman (1967) introduziu uma tipologia daquele entre *cena* e *sumário* narrativo, ou seja, entre narrar e mostrar. A *cena* é a ação que ocorre no tempo presente, próximo ao leitor, sem a interferência de um narrador. Já o *sumário* conta essa ação, que se passa durante um longo tempo, de forma resumida, no tempo e no espaço, em algumas páginas, omitindo detalhes e distanciando o leitor do acontecimento. Nos romances contemporâneos, predomina-se a *cena* e, nos romances tradicionais, o *sumário*.

Desse modo, iniciando a exposição sobre a tipologia do narrador de Friedman (1967), este chama de “autor onisciente intruso” aquele que domina a história, por meio da presença do eu ou nós, embora se encontre distante da cena, observando tudo diretamente. Ele adentra na vida, nas maneiras e nas morais, estando estas imbricadas ou não no romance. O ponto de vista desse tipo de narrador ultrapassa os limites de espaço e tempo, como na situação de um “Deus”, como na visão do narrador “por trás”. Em relação ao leitor, Friedman (1967) diz que este tem acesso a todas as informações dos acontecimentos e dos personagens, inclusive no que tange a seus sentimentos, pensamentos e emoções, controlados pelo autor. O narrador onisciente intruso era comum no século XVIII até o começo do século XIX quando, na metade deste, começou a predominar o que Friedman chamou de “narrador onisciente neutro”.

O narrador onisciente neutro assume uma posição impessoal, em terceira pessoa. Aqui não há mais intromissão autoral direta, e o autor não comenta sobre a vontade dos personagens. A escassez de intromissões não implica necessariamente que o autor negue uma voz a ele mesmo quando usa a percepção do narrador onisciente neutro. O que está de fora, portanto, são as emoções que outrora eram dominadas pelo autor intruso. Leite (2002) afirma que o ângulo à distância e os canais ainda são os mesmos utilizados pelo autor onisciente intruso, mas o que sente ou pensa os personagens fica ausente. Apesar disso, a presença desse autor ainda é nítida, colocando-se entre o leitor e a história. Esse tipo de narrador perdurou até o século XX, quando Friedman (1967) introduziu, então, outro modelo de narrador: o “narrador-testemunha”.

Friedman (1967) considera esse narrador uma desvantagem do autor referente às informações contidas no texto, como se cada vez mais o narrador perdesse o domínio da situação. Ao passar do narrador onisciente intruso para o narrador onisciente neutro, ou seja, quando este deixa de fazer comentários pessoais, o narrador-testemunha, ou o “eu” como testemunha, entrega de vez seu lugar a outro, tomando parte dos acontecimentos apenas como testemunha.

Apesar de ser o autor o criador do narrador, o narrador-testemunha não terá mais voz direta na narrativa e ocupará uma posição de personagem que mais ou menos está envolvido com os personagens principais e a história, de

maneira geral, narrando em primeira pessoa. Assim, como consequência de ser apenas testemunha dos fatos, o narrador não é dono dos pensamentos dos personagens e se transforma em um mero observador, diferente do narrador onisciente que tudo sabe. Isso significa que ele pode no máximo fazer inferências sobre o que os personagens sentem e/ou pensam. É notória aqui a aproximação maior que se estabelece entre leitor e história.

Dando continuidade à questão do foco narrativo no romance, Friedman (1967) chama de “narrador-protagonista” quando a responsabilidade da narrativa passa a ser de um dos personagens principais. Dessa maneira, o narrador-testemunha tem uma visão maior do que a do narrador-protagonista, uma vez que este, como personagem central, não alcança o estado mental dos outros personagens da história. Além disso, o narrador-protagonista limita-se quase que somente às suas próprias percepções, podendo-se utilizar da cena ou do sumário e, deste modo, o leitor pode estar próximo ou distante da história.

O passo seguinte na evolução do narrador é sua ausência ou desaparecimento e, por conseguinte, a do autor, este juntamente com o “eu” como testemunha. Trata-se da “onisciência seletiva múltipla”, ou, “onisciência multisseletiva”, tornando o material narrativo ainda mais objetivo. A história agora emerge diretamente da “mente” dos próprios personagens, quase toda rumo à cena, podendo ocorrer de diferentes perspectivas. Todo o material narrativo, ou seja, o discurso, a ação, os pensamentos dos personagens, o exterior e o interior, o cenário, o que pensam e fazem, será fornecido por meio do ponto de vista desses personagens da história, e o leitor ocupará um lugar mais perto ainda da narrativa. É importante se fazer notar que a mente dos personagens trabalha de forma simultânea, tornando a história ainda mais verossímil. Friedman (1967), a fim de diferenciar a onisciência normal da onisciência seletiva múltipla, afirma que esta última:

[...] transmite pensamentos, percepções e sentimentos à medida que eles ocorrem consecutivamente e em detalhe, passando através da mente (cena), ao passo que o outro [a onisciência normal] os sumariza e explica depois que ocorrem (narrativa) (FRIEDMAN, 1967, p. 177).

Friedman (1967) ainda menciona a presença do discurso indireto na onisciência múltipla, quando a fala do personagem se confunde com a do narrador-autor. O narrador soma-se ao personagem, permitindo a ambos a postura de narradores da história.

Na forma de narrativa em que há a “onisciência seletiva”, somente um personagem é incumbido da narração da história. Não existe mudança de perspectiva, nem muitos ângulos de visão, pois o personagem que narra se encontra em um ponto fixo. Friedman (1967) descreve que o leitor fica limitado à mente de apenas um dos personagens, e essa categoria se assemelha ao narrador-protagonista, que se limita a um único centro.

Para prosseguir na evolução do foco narrativo, primeiramente, é preciso esclarecer que se eliminaram, portanto, o autor, o narrador e os estados mentais. Percebe-se, por meio dessa evolução, que o objetivo é aproximar mais o leitor da história, e é o que se verá a seguir. As informações se limitam, então, ao que falam e fazem os personagens, no denominado “modo dramático” de Friedman (1967). A história é como uma sucessão de cenas, e a aparência dos personagens e o cenário são fornecidos pelo autor como em direções de cena.

A maior semelhança entre a peça dramática e o romance de “modo dramático” está no leitor, que ouve os personagens como se eles estivessem se movimentando em um palco. Mesmo não havendo indicação direta das percepções desses personagens, o leitor pode deduzir, por meio da ação e do diálogo, os estados mentais dos personagens. Outras características do “modo dramático” são o ângulo, que é frontal e fixo, e a distância entre o leitor e a história, que é pequena. Por ser uma técnica difícil, esta é comumente bem empregada, por meio de diálogos, em textos curtos, como nos contos.

Como último exemplo da tipologia do narrador, Friedman (1967) conceitua-o como o último em matéria de exclusão autoral: a câmera. Para o escritor, transmitir fatos da vida tal como se apresentam, registrando-os sem pensar, como *flashes* da realidade, é o objetivo desse ponto de vista. Contudo, Leite (2002) chama a atenção para o fato de que “câmera” aqui não é totalmente fiel a seu propósito original, visto que, no cinema, o registro das cenas é feito de maneira seletiva, quando há alguém “por trás” que as monta por meio de uma seleção, e não deliberadamente, como propõe Friedman

(1967). A autora ainda observa que a câmera cinematográfica sugere um ponto de vista onisciente ou fixado em um ou até em vários personagens, disfarçando suas impressões subjetivas, embora a precisão dos fatos seja evidente.

Finalizando este capítulo, importante se faz ainda citar a distinção que Friedman (1967) faz, em nota, a respeito dos recursos análise mental, monólogo interior e fluxo de consciência, por meio de uma colaboração de Bowling.

A análise mental é o aprofundamento nos processos mentais das personagens, já comentada anteriormente por meio da onisciência seletiva e multisseletiva. Esse recurso é produzido de maneira indireta, por um tipo de narrador que expõe pela cena e analisa pelo sumário esses processos mentais (LEITE, 2002).

Para Bowling, monólogo interior representa uma forma mais elaborada de demonstrar diretamente os estados mentais, a maneira onisciente indireta. Isso implica, para Leite (2002), deslanchar um fluxo ininterrupto de pensamentos numa linguagem em que os nexos lógicos se fragilizam. Trata-se do deslizamento do monólogo interior para o fluxo de consciência.

O fluxo de consciência, para Bowling, seria a forma menos articulada de expressar esses estados mentais, mais diretamente, perdendo-se a sequência lógica e manifestando-se diretamente o inconsciente. É quando os pensamentos das personagens ou do narrador se desenrolam ininterruptamente. Esse recurso parece ter sido criado, em 1888, por Edouard Dujardin, com *Les lauriers sont coupés*, e, em 1931, em seu livro de mesmo nome, o definiu como “monólogo interior” (LEITE, 2002).

Após as significantes contribuições desses diversos autores, para se entender o processo de evolução do narrador no romance de meados do século XVIII até o século XX, e a introdução sobre o gênero – ou será técnica – fluxo da consciência, será feita uma maior explanação a partir das concepções de Robert Humphrey.

## 1.2 O FLUXO DA CONSCIÊNCIA COMO FATOR RELEVANTE NA COMPOSIÇÃO DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO

O termo fluxo da consciência, diferentemente de monólogo interior, introduzido por Edouard Dujardin, se originou do psicólogo William James, em 1892, que dizia ter a mente uma existência temporária e cada pensamento sobre algo ser único. Robert Humphrey (1954), então, selecionou técnicas para representar o fluxo da consciência que considerou as mais relevantes para representar as intenções do autor, que necessita entrar na psique do personagem, e também desta, que possui vida mental própria. São estas: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, autor onisciente e solilóquio.

O monólogo interior é a expressão mais íntima da mente, na qual os pensamentos estão bem próximos do inconsciente. Nessa técnica, mostra-se o processo psíquico do personagem, que controla os diversos níveis de consciência antes de serem liberados por meio da linguagem, distante de interferências do meio externo.

Mas, a técnica do monólogo será mais bem explicitada no capítulo 2, pois faz parte da composição romanesca de *A elegância do ouriço*, de Muriel Barbery, *corpus* de análise deste trabalho.

Humphrey (1954) diz, ainda, que é o modo de o leitor estar conectado diretamente com a vida representada na história do romance, sem a participação do narrador. É quando o monólogo interior sequencia um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se revelam numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos e caminha, desta forma, para o fluxo da consciência.

Muitos estudiosos confundem os termos monólogo interior e fluxo da consciência. Entretanto, Humphrey (1954) os distingue, chamando o fluxo da consciência de “o gênero literário” – termo abstrato que precisa de uma representação formal para existir – e o monólogo interior de sua “técnica de materialização”, na qual o fluxo se concretiza.

Explicando o monólogo interior direto, esta é uma técnica cujo objetivo é despontar o mundo particular do personagem, sem interferência esclarecedora alguma do autor ou narrador. A voz deste é extinta, e os pensamentos afloram

instantaneamente do psíquico do personagem. De forma direta, o fluxo da consciência do personagem é apresentado ao leitor, embora suas experiências mentais não se dirijam especificamente a ninguém.

Como características, a linguagem é em primeira pessoa, o tempo verbal pode variar entre o passado e o presente e pode ou não haver ausência de pontuação e de referências pronominais, conduzindo a um monólogo interrompido e com ideias embaraçadas. Quando há um nível muito aprofundado da consciência, o narrador pode comentar o monólogo e servir como guia. Todavia, a linguagem do personagem com a do narrador é tão aproximada que quase não é notória.

Já no monólogo interior indireto, há a presença do narrador, que é onisciente. Este está presente em tudo, como se se projetasse na mente do personagem e pudesse traduzi-la, tecendo comentários e sendo intermediador entre leitor e personagem. Apresenta-se a mente do personagem de forma indireta, contudo, há uma impressão de que as coisas acontecem dentro de sua consciência. Porém, os fatos são narrados de forma superficial, apesar de se aumentar sua descrição e exposição.

Em relação ao autor onisciente, Friedman (1967) define que esse tipo de autor se confunde com o narrador, e o subdivide em autor onisciente intruso e autor onisciente neutro, conforme já demonstrado no item 1.2. Entretanto, para se continuar a discorrer sobre o recurso do fluxo da consciência, é necessário reforçar, na leitura de Humphrey (1954), o que representa o autor que, aqui, ele chama apenas de autor onisciente. Para esse escritor, usa-se essa técnica do fluxo da consciência para demonstrar o conteúdo e o procedimento psíquico do personagem por meio da descrição e da narração.

O ponto de vista é unilateral e, ainda que o autor se identifique com o personagem, não usa a linguagem deste, mas a sua própria. Esse método aborda os fatos internos da mente do personagem, que não foram declarados, por meio do narrador. Neste caso, as personalidades do narrador e do personagem são conectadas, a ponto de não se conseguir diferenciá-las. O autor onisciente é uma técnica em que se pode misturar outras que se referem ao fluxo da consciência.

Como último exemplo das técnicas do fluxo da consciência propostas por Humphrey (1954), tem-se o solilóquio. De todos os exemplos, o solilóquio é

o mais coerente, mas, se comparado ao monólogo, se coloca em um plano menos importante, visto que o material pronunciado se extrai de áreas mais exteriores da consciência. Já o monólogo tem uma forma considerada mais fiel ao fluxo por abarcar uma área mais profunda da mente do personagem.

No solilóquio, não há a presença do narrador, mas sim a do personagem, que manifesta o ponto de vista de sua consciência mais superficialmente e age como se estivesse frente a uma plateia ou dando informações ao leitor. O foco narrativo é em primeira pessoa e os pensamentos do personagem são proferidos em voz alta.

Fez-se necessária uma exploração, nesse item, do gênero fluxo da consciência, como um marco importante na transposição da objetividade do romance tradicional à subjetividade do romance contemporâneo. Certas formas gramaticais, algumas citadas no monólogo interior direto, são reservadas ao nível do discurso, como afirma Benveniste (2005). São elas: o pronome “eu” (e implicitamente “tu”), certos demonstrativos e advérbios, tempos verbais como presente, passado ou futuro, contrariamente ao uso da terceira pessoa e do tempo do verbo, como o aoristo e o mais que perfeito, na narrativa.

A evolução do foco narrativo rumo à subjetividade conduz à intromissão do “eu” leitor no nível do discurso, distanciando-se do “ele” enquanto marca da objetividade da narrativa, que se define pela ausência do narrador. É o leitor que se constitui, então, como integrante e sujeito do discurso. Em *A elegância do ouriço*, os “eus” nas pessoas de Renée e Paloma se encarregam de levar o leitor a vivenciar a narrativa, enquanto sujeito subjetivo e integrante do discurso.

A intervenção do “eu” no discurso vai direcionar, automaticamente, novos caminhos às questões de tempo, lugar e sentido. No romance contemporâneo, o tempo não é mais linear, mas conduzido pelo instante da leitura, feita por esse leitor, “eu”, sujeito.

O lugar não é representado, no discurso, por um espaço demarcado. Há, no decorrer do texto, mais que um sentido, ou seja, vários, vistos da perspectiva do “eu” de cada leitor, desconstruindo-se o sentido único e ressignificando um sentido novo à leitura.

Está-se falando do sujeito contemporâneo, quando o narrador não mais exerce domínio sobre a narrativa, mas o leitor, que se transforma no condutor

do texto. O surgimento do leitor enquanto sujeito atuante do processo de leitura da obra literária, nesse caso, em *A elegância do ouriço*, será assunto do próximo capítulo deste trabalho.

## 2 O PROCESSO COMPOSICIONAL DE *A ELEGÂNCIA DO OURIÇO*

*A elegância do ouriço* é um romance contemporâneo, de Muriel Barbery, cuja composição renovadora prevê uma relação com o leitor, o que não ocorria no romance tradicional, uma vez que o foco narrativo era centrado na figura do narrador e em sua diversa tipologia. No romance contemporâneo, a função de sujeito-narrador desaparece como indivíduo no discurso, e o leitor é convocado a um diálogo com o texto, passando a ser figura central em face da variedade de sentidos que o texto apresenta. O texto, então, adquire significado pelo que o leitor extrair dele e, à medida que essa relação leitor-texto se estabelece, a figura do narrador é extinta. Com a inserção do leitor como componente do texto, conceitos como entrelugar, sentido, ressignificação, multissignificação, recepção e efeito concorrem para ilustrar a nova estrutura do romance.

### 2.1 A IMPORTÂNCIA DE ALGUMAS RUPTURAS EPISTEMOLÓGICAS

Para se compreender o romance atual, surgiram novas teorias literárias – apesar de isso não ter ocorrido passivamente – diferentes daquelas dominantes no século XIX. Assim, será apresentada, inicialmente, uma revisão da literatura, ressaltando-se algumas correntes críticas contemporâneas para se compreender o que está por vir na história da teoria literária, antes de se mencionar a composição adotada no romance *A elegância do ouriço*.

#### 2.1.1 O formalismo russo

Os formalistas surgiram na Rússia e propagaram seus conceitos na década de 1920. O formalismo russo recusava as abordagens extrínsecas ao texto, como a Psicologia, a Sociologia, a Filosofia, e visava analisar a obra literária pelos constituintes estéticos, sem destacar aspectos externos. Nas palavras de Tzvetan Todorov (2011, p. 243), “[...] a natureza dos acontecimentos conta pouco, só importa a relação que mantêm entre si no interior da obra [...]”. Ou seja, o formalismo é uma teoria que aprecia a forma literária em oposição à reflexão sobre a realidade social.

O autor Terry Eagleton (1997) declarou que a literatura era uma organização típica da linguagem, e a obra literária não disseminava ideias em relação a essa realidade ou mesmo transcendia algo. Para Eagleton (1997), no texto não havia sentimentos e muito menos este representava o pensamento de um autor, consistindo de palavras e privilegiando-se a essência do texto. A obra literária, portanto, era o caminho que o artista encontrava para conceber a realidade, mas não como um ser social, apenas como indivíduo que possuía consciência empírica e transcendental.

Os formalistas também descartavam a ideia de que a forma era a expressão do conteúdo e afirmavam que o conteúdo nada mais era que uma motivação para a aplicação dela. Desta maneira, primeiramente, os elementos que compunham o texto eram, para os formalistas, escolhidos arbitrariamente e causavam certo “estranhamento” (EAGLETON, 1997). Eram estes o som, a rima, as imagens, a métrica, a sintaxe, o ritmo. Estes elementos resultavam-se na busca pela “literariedade”, ou seja, a qualidade literária, que é o conjunto de traços distintivos do texto literário. Essa literariedade, proposta por Roman Jakobson, foi uma das mais importantes considerações do formalismo russo e quase se tornou um manifesto da teoria formalista.

Somente mais tarde é que consideraram os elementos no texto como interligados entre si, atribuindo-lhes funções específicas. Segundo Eagleton (1997, p. 5),

A especificidade da linguagem literária, aquilo que a distinguiu de outras formas de discurso, era o fato de ela ‘deformar’ a linguagem comum de várias maneiras. Sob a pressão dos artifícios literários, a linguagem comum era intensificada, condensada, torcida, reduzida, ampliada, invertida. Era uma linguagem que se ‘tornara estranha’ [...].

O autor continua destacando que a vida cotidiana mascara as percepções sobre a realidade e, para os formalistas, as “automatiza”. O discurso literário, ao tornar estranha a fala comum, leva o leitor a viver a experiência mais intimamente. Quanto mais afastado do modelo dominante os elementos fornecidos pelo artista estiverem da contemplação, mais eficiente será o estranhamento no processo de criação da obra literária.

Outra característica defendida pelo formalismo era de que a obra literária deveria ser estudada por meio de uma visão histórica, sendo a perspectiva diacrônica indispensável para se analisar o fenômeno literário. Destarte, o surgimento de novas obras literárias é extremamente histórico, observando-se que a nova forma ocupa o lugar da antiga, não desempenhando mais a estética.

Esta foi uma teoria muito importante e deu uma grande contribuição aos estudos artísticos entre 1930 e 1970. Empiristas e positivistas desconheciam proposições de conclusão abstrata, filosóficas e metodológicas e, como grupo de críticos militantes, refutavam os ensinamentos simbolistas quase místicos. Estes inspiraram a crítica literária, se concentravam nos fatores intrínsecos do texto literário e almejavam alcançar a Literatura como ciência, cujo objeto não fosse a Literatura, mas o que confere ao texto esse caráter literário.

Os teóricos formalistas discordavam dos marxistas porque estes achavam que a nova poética deveria considerar a relação das realidades sociais com as manifestações artísticas. Para aqueles, a obra literária não propagava ideias ou reflexões sobre essas realidades, mas era um material a ser analisado, constituído por palavras.

### 2.1.2 A teoria marxista e sua implicação na literatura

Na concepção de Eagleton (1976), o objetivo da teoria marxista era explicar de forma mais completa a obra literária, embrenhando-se por suas formas, seus estilos e sentidos, rotulando-os como produtos de uma história definida. Esse alvo, no entanto, não consiste em sua principal tarefa, uma vez que já, anteriormente, na história da literatura, outros teóricos já haviam abordado a questão histórica.

Sua particularidade principal, na arte em geral, está ligada à ideologia de uma sociedade, visto que, para o marxismo – teoria formulada, a partir do materialismo moderno, por Karl Marx e seu colaborador Friedrich Engels –, as relações sociais entre os homens estão atreladas ao seu modo de produzir a vida material. Portanto, a compreensão que se faz da literatura, nas palavras de Eagleton (1976, p. 18), está em compreender “[...] a totalidade do processo social de que ela faz parte [...]”. Na visão marxista, as obras literárias não são

oriundas de inspiração ou de processos psicológicos do autor, mas da forma de se ver o mundo e de determinada ideologia da época.

O teórico Hans Robert Jauss (1994) contrapõe a teoria marxista, que considera a obra o reflexo de uma fase da evolução social, e propõe que os métodos do formalismo e do marxismo analisam a obra literária como um sistema fechado de uma estética da produção e da representação. A estética marxista nega, à literatura, o efeito, o significado e a recepção destinados ao leitor, atribuindo-lhe um papel passivo.

Márcia Costa (2011), em seu artigo, afirma que essa peculiaridade em relação ao leitor faz parte tanto da visão marxista quanto da formalista, sendo que a escola marxista tem interesse pelo leitor quando este assume uma posição social, e a formalista o enxerga como sujeito da percepção, que apenas reconhece a forma e as técnicas do texto literário. Então, as duas escolas, assim como as demais teorias no início do século XX, não veem o leitor como destinatário.

### 2.1.3 O estruturalismo na obra literária

O estruturalismo, na literatura, objetiva examinar a relação dos elementos no texto com a história no presente, ou seja, sincronicamente, sem dar maior relevância ao conteúdo. Roland Barthes (2007), em sua obra *Crítica e Verdade*, assegura que essa abordagem não é uma escola ou um movimento literário, mas um modo de pensamento diferenciado de outros por assimilar a diferença entre “significante-significado” e “sincronia-diacronia”. Barthes (2007) afirma que o primeiro par remete ao modelo da ciência da estrutura, à Linguística, de Ferdinand de Saussure. No segundo par, visando uma revisão da história, a sincronia representa uma paralização do tempo, e a diacronia mostra o processo histórico como uma sucessão de formas.

Contudo, Barthes (2007) prefere, ainda, definir estruturalismo como uma atividade de operações mentais que não ocorre no nível da linguagem reflexiva da realidade, como na teoria marxista, mas da estrutura. O crítico literário, ao analisar a estrutura do texto, reconstrói este e revela algo novo que parecia invisível, acrescentando o assim chamado “inteligível”, transformando a visão inicial de um mundo copiável.

A partir disso, o “simulacro” do texto literário primeiro é construído pela atividade estruturalista por meio da desmontagem e do arranjo. Essa desmontagem é feita em torno de fragmentos do texto que, arranjados paradigmaticamente, darão sentidos diferentes, uma vez que um fragmento isolado não tem sentido por si mesmo. O que importa, então, para o estruturalismo, não é o lado real ou racional do simulacro, mas o funcional.

Dessa forma, pode-se dizer que o estruturalismo se assemelha à teoria formalista, que não levava em conta o conteúdo, mas a forma do texto. Para o estruturalismo, seu objeto é o homem como produtor de sentidos, e não como proprietário destes. Barthes (2007, p. 56) conclui, portanto, que: “[...] o estruturalismo não retira do mundo a história: ele procura ligar à história não somente conteúdos [...], mas também formas, não somente o material, mas também o inteligível, não somente o ideológico, mas também o estético”. Desta forma, não se inclui aqui os sentidos proporcionados pelo leitor, reduzindo-se o estruturalismo, então, ao próprio texto e a suas estruturas, o que já foi discutido anteriormente.

## 2.2 O SUJEITO-LEITOR E A IMERSÃO DE SENTIDOS EM *A ELEGÂNCIA DO OURIÇO*

Percebeu-se que, nas teorias citadas, não há a presença do leitor enquanto elemento fundamental no processo de produção e recepção dos sentidos. Sua função talvez seja tornar palpável o que a escrita propõe por meio de insinuações e sombras. A experiência do leitor leva a uma ambiguidade: efeito de uma experiência anterior à narrativa e produção de sentidos. Na literatura contemporânea, opostamente à tradicional, o texto não existe sem a intervenção desse leitor, que descobre sentidos no ato da leitura. O romance, nesse ínterim, se abre à participação do leitor. É o que aponta Rita Costa (2003, p. 56):

Nesse espaço aberto à multiplicidade e à simultaneidade dos sentidos, o leitor deixa-se infinita e incansavelmente atravessar pelas linguagens, não decodificando, mas sobredecodificando, não decifrando, mas produzindo. O leitor é, ele próprio, essa travessia.

A leitura, assim, constitui-se uma travessia por um mundo ficcional, comparável à experiência do sonho, no qual se identifica a fantasia como colaboradora para se compreender o texto. O romance contemporâneo não conduz o leitor, durante essa travessia, a lugares diversos na narrativa, mas o mantém afastado da externalidade, importando seus aspectos mentais e assuntos que tratam de sua própria existência.

O romance *A elegância do ouriço* constitui um exemplo típico dessa contemporaneidade que envolve o leitor. Narrado pelas duas personagens principais da trama, Renée – uma mulher de 54 anos, *conciérge* de um prédio de luxo – e Paloma – uma menina de 12 anos, moradora do mesmo prédio –, ambas comandam a tessitura da narrativa de acordo com suas emoções e visões subjetivas a respeito do mundo e da própria vida, entrando num caminho filosófico e existencialista, fazendo emergir sentidos até então encobertos. Renée diz: “[...] que conhecemos do mundo? [...] Conhecemos do mundo o que nossa consciência pode dizer dele [...]” (BARBERY, 2008, p. 62), consciência esta que pertence, também, ao leitor.

Paloma também arrisca: “Fico pensando se não seria mais simples ensinar desde o início às crianças que a vida é absurda” (BARBERY, 2008, p. 20). Renée e Paloma transmitem a história de forma a penetrar no íntimo desse leitor, mesmo porque, as duas personagens estão em posições semelhantes na vida. Tanto uma quanto a outra “escondem” sua verdadeira personalidade no intuito de se fazerem invisíveis aos olhos do outro.

Renée dissimula sua apurada cultura e apreciação pelas artes atrás da figura de uma *conciérge* inculta e fadada à inculcação de entretenimentos como a televisão que, se comparada à exaustiva lista de autores, pinturas, músicas, obras e filmes aos quais teve acesso, considerados de gosto altamente refinado, se torna medíocre. Nas palavras dela: “A televisão distrai da extenuante necessidade de construir projetos com base no nada de nossas existências frívolas; embaindo os olhos, ela livra o espírito da grande obra do **sentido**” (BARBERY, 2008, p. 187, grifo meu).

Mas é no trecho seguinte que o leitor perceberá a diversidade literária de Renée: “Li livros de história, filosofia, economia política, sociologia, psicologia, pedagogia, psicanálise e, é claro, acima de tudo, literatura” (BARBERY, 2008, p. 73). Por esta via, o leitor penetra no discurso literário e seu “espírito” se

enche de pensamentos sobre essa amplitude cultural do personagem, provocando nele uma busca interna por sua própria cultura.

A menina Paloma, dotada de uma inteligência fora dos padrões normais para uma garota de sua idade, também esconde sua habilidade intelectual e seus gostos culturais apurados para não chamar a atenção da família: “[...] sou muito inteligente. [...] Se alguém olhar para as crianças da minha idade, vai ver que há um abismo. Como não tenho a menor vontade que reparem em mim, [...] tento, no colégio, reduzir meu desempenho [...]” (BARBERY, 2008, p. 21). Em uma passagem de um pensamento profundo, Paloma mostra sua preferência peculiar pela literatura considerada de valor: “E foi por isso que pensei em Ronsard” [...] (p. 293). E, ainda, seus sentimentos e percepções a respeito do mundo exterior caminham silenciosamente pela sua consciência e, respectivamente, pela do leitor. Em outro trecho, diz: “Assim se vive a vida de homem, no nosso universo: é preciso reconstruir sem parar a própria identidade de adulto, essa montagem capenga e efêmera, tão frágil, que reveste o desespero [...]” (p. 97).

Paloma muitas vezes demonstra essa crise existencial que incorpora a consciência do ser humano, atraindo o leitor pela sua afinidade contextual. Esse caminho trilhado pelas personagens resultará na propagação de diversos sentidos a partir do processo de leitura, por meio do leitor, transformando os primeiros em outros. Os acontecimentos narrados com os fatores emotivos que surgem da consciência das personagens serão responsáveis pela fruição do leitor. Este, por sua vez, se precipitará numa busca e tentativa constantes de se apreender o real, restituído apenas como sentido.

Dessa maneira, segundo Wolfgang Iser (1996), no ato da leitura o leitor carrega um “repertório” de ordem social e histórico-cultural, sendo que a explanação de determinado texto e o surgimento de sentidos ocorrerão pelo diálogo entre esse repertório do leitor e o texto. Repertório nada mais é que o conjunto de normas socioculturais e históricas que compõe a bagagem do leitor para o ato da leitura, ou seja, sistema de normas extraliterárias que formam o pano de fundo da obra.

Para esse teórico, “[...] o texto ficcional deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica” (ISER, 1996, p. 123). É, deste modo, no processo da

leitura que ocorre a interação central entre a estrutura da obra e seu receptor. Especialmente, na literatura contemporânea, a convergência leitor/texto não pode ser abreviada à realidade do texto, muito menos às disposições caracterizadoras do leitor.

Por esse ângulo, Renée e Paloma se tornam alvos desse leitor, que apreende o real por meio do sentido, objeto da composição romanesca contemporânea. O leitor filtra sua visão de mundo por meio, por exemplo, de situações conflituosas que as personagens esboçam, reconstruindo os sentidos do texto por meio da leitura. Por exemplo, pelas vozes dessas duas personagens, nota-se certa negatividade sobre a vida, como se pode perceber nos seguintes trechos: “Às vezes, porém, a vida nos parece uma comédia fantasma” (BARBERY, 2008, p. 103), revela Renée; e, ainda, Paloma reflete: “Mas entendi muito cedo que uma vida se passa num tempinho à toa, olhando para os adultos ao meu redor, tão apressados, tão ávidos de agora para não pensarem no amanhã” (p. 138), no Pensamento profundo nº 8, quando visita sua avó no asilo, chamado por ela de “morredouro de luxo”.

Como solução para os conflitos vividos pelas personagens, Renée, que é bastante culta, autodidata – “aprendi a ler sem ninguém saber” (BARBERY, 2008, p. 45) – e se esconde atrás de uma figura simples, é leitora de autores renomados, além de cinéfila, amante da arte e da música clássica, embora tenha afirmado que “meus gostos se situam nitidamente na Rússia anterior a 1910, mas me orgulho de ter devorado uma parte, afinal respeitável, da literatura mundial” (BARBERY, 2008, p. 74).

Paloma também é admiradora da arte: “Fora o amor, a amizade e a **beleza da Arte**, não vejo muitas outras coisas capazes de alimentar a vida humana” (BARBERY, 2008, p. 37, grifos meus). A personagem Renée, então, coloca a arte como sua “salvadora” quando diz que: “Nesses dias, precisamos desesperadamente da Arte. Aspiramos ardentemente a retomar nossa ilusão espiritual, desejamos apaixonadamente que algo nos salve dos destinos biológicos [...]” (p. 104). Essa visão de ambas as personagens em torno da arte remete o leitor a se deleitar por passagens hipnotizantes, nas quais ele pode se infiltrar, concordando ou discordando da opinião de Renée e Paloma, conforme seu repertório particular.

A citação de obras literárias, autores, pintores, compositores, músicos, cantores e das mais diversas teorias em *A elegância do ouriço* enobrece a narrativa e promove uma multiplicidade de sentidos no leitor. Este, ao se deparar com o requinte literário de Barbery na obra, o ressignifica por meio da fruição ou o apreende como algo novo. Iser (1996) favorece o ator da recepção, ou melhor, o leitor, e atenta para o fato de que a leitura resulta do diálogo entre o texto e sua bagagem cultural. A estrutura do texto conduz o ato de leitura, e o leitor, que não abrange todas as perspectivas, opta por uma ou outra. Perante essa assertiva do autor, conclui-se que o leitor, ainda que desconheça a diversidade literária na narrativa, certamente deduzirá que se trata de uma obra rica por tamanha qualidade de expressão da literatura e das artes afins.

Nessa perspectiva, desconsiderando-se a análise estrutural da narrativa e apenas objetivando elucidar a intertextualidade e plurissignificação no discurso, dos 67 capítulos narrados pela personagem Renée, 46% confirmam ser a obra *A elegância do ouriço* uma obra multirreferencial e, dos 23 capítulos que Paloma narra, 56% evidenciam este fato.

Barbery (2008), para comprovar então essa riqueza e pluralidade de valor, menciona as seguintes obras em *A elegância do ouriço*: *A jogadora de go*, de Shan Sa; *Em busca do tempo perdido*, de Proust; *Ana Karenina* e *Guerra e paz*, de Tolstoi; *Meditações Cartesianas: introdução à fenomenologia*, de Edmund Husserl; *A cartuxa de Parma*, de Stendhal; as séries *Harry Bosch*, de Michael Connelly; *Ideologia alemã*, de Marx e Engels; *O livro do chá*, de Kakuzo Okakura; *Suma de lógica*, de Guillermo de Ockham.

Os filmes citados são: *Morte em Veneza*, dirigido por Luchino Visconti; *Star wars*, quando cita o protagonista da série Darth Vader; *Blade runner* e *Chuva Negra*, dirigidos por Ridley Scott; *E o vento levou*, dirigido por Victor Fleming; *Caçada ao outubro vermelho*, dirigido por John Mc Tiernan; *Star Trek*, dirigido por J. J. Abrams; *As irmãs Munakata*, de Yasujiro Ozu.

Compositores, músicos e cantores também são mencionados, como Gustav Mahler, Bach, Händel, Bacon, Mozart, Purcell, Glenn Miller, Dire Straits, Eminem e Satie, e os pintores Vermeer, Van Gogh, Michelangelo, Rafael, Rubens, Hopper, Caravaggio, ressaltando os holandeses, preferidos de Renée, como Pieter Claesz, Willem Claesz-Heda, Willem Kalf e Osias Beert.

Escritores, pensadores e poetas, como Descartes, Propp, Greimas, John Le Carré, François Mauriac, Barbara Cartland, Henning Mankell, Balzac, Flaubert, Racine, Jakobson, Proust, Ronsard, Freud, Platão, Epicuro, Espinosa, Hegel e Darwin são também citados. Além de todos esses artistas, há ainda referência à cultura japonesa, que conduz *A elegância do ouriço* para uma conotação profunda de universalidade.

As personagens, ao longo da narrativa, apresentam intensa admiração pela literatura japonesa, mas é Paloma quem se mostra mais admirada também pela comida, pelo idioma e pelos costumes japoneses. Seguem algumas passagens que retratam esse entusiasmo: “Meu lado japonês se inclina, evidentemente, para o *seppuku*” (BARBERY, 2008, p. 22); “[...] esse pensamento profundo deve ser formulado na forma de um pequeno poema à japonesa: um hokku (três versos) ou um tanka (cinco versos)” (p. 24); “[...] a cozinha francesa parece velha e pretenciosa, ao passo que a cozinha japonesa parece... [...]. Eterna e divina” (p. 100); “Chá e mangá contra café e jornal” (p. 101); “Atualmente estou produzindo uma adaptação do romance de Shan Sa, *A jogadora de go* [...]” (p. 120); “[...] o rosa é uma cor supersutil e delicada, que se encontra muito na poesia japonesa” (p. 165).

Renée, contudo, se mantém distante da aristocracia francesa, absorva em seu mundo intelectual individual, se esforçando para omitir sua intelectualidade frente àqueles para quem trabalha. A intenção é que os moradores do prédio onde ela também mora lhe mostrem indiferença, e ela possa, com seus olhos de águia, abertos graças à amplitude que a arte concede aos seus apreciadores, colher suas impressões e averiguar, sorratamente, a vida das nobres e altivas pessoas que a rodeiam:

Mas Antoine Pallières, cujo bigode embrionário e repugnante não tem nada de felino, olha para mim, duvidando de minhas estranhas palavras. Como sempre, sou salva pela incapacidade dos serem humanos de acreditar naquilo que explode as molduras de seus pequenos hábitos mentais. Uma zeladora não lê a *Ideologia alemã*, e, por conseguinte, seria incapaz de citar a décima primeira tese sobre Feuerbach (BARBERY, 2008, p. 14).

Mais uma vez Renée acredita na impossibilidade de seus vizinhos de descobrirem sua verdadeira vocação, a arte, e se aproveita deste fato para

desnudar a aparência das pessoas e o mundo interior delas. Renée aposta na opinião da sociedade francesa sobre as *conciérges*, pessoas não literatas e, por conseguinte, alienadas que, além de pobres, são incapazes de discernir o que é arte, literatura, cinema. Essa característica do personagem, de ocultar sua verdadeira identidade, envolve o leitor e nele frui sentidos vários, na tentativa de se apreender a realidade dos fatos.

Por sua vez, Paloma faz parte de uma família rica e condena veementemente a posição arrogante e jactanciosa da sociedade francesa burguesa, incluindo a de sua própria família. Paloma diz: “E será que vocês acham normal que quatro pessoas vivam em quatrocentos metros quadrados quando um monte de outras [...] não têm mesmo uma moradia decente [...]” (BARBERY, 2008, p. 24); “Agora peguem minha avó, que nunca fez mais nada na vida além de uma longa série de recepções, muxoxos, intrigas e despesas inúteis e hipócritas” (p. 136).

Outro predicado do romance contemporâneo que marca a importância do leitor no discurso é em relação ao espaço e ao tempo, que não são mais definidos como no romance tradicional, mas são identificados com o movimento da leitura, tratando-se do “aqui” e do “agora”, da presentificação. Nas palavras de Clécio Bastos (2013, p. 25),

Este desprendimento temporal e espacial proporciona uma renovação efetiva no texto, e potencializa sua capacidade de oferecer leituras inéditas, dado o fato de que a bagagem temporal e espacial de cada leitor culminará em olhares sob novas perspectivas.

A leitura é, na verdade, da ordem do instante, que está fora do tempo, e o sentido é produzido sempre “entre lugares”. Neste caso, até mesmo pensar os sentidos já os transforma em outro. Há, então, uma divergência entre ordem e desordem, que Costa (2003) analisa como desconstrução do sentido primeiro na narrativa. A desconstrução modifica o processo temporal e gera descontinuidades que desfazem a linearidade da história e a cristalinidade dos sentidos. O narrador cria o tempo e o espaço do acontecimento, que não mais representam o tempo e o espaço do cotidiano, mas se tornam “tempo” e “lugar do discurso”, voltando para ele próprio, produzindo um movimento infinito.

Segundo Rodrigues (2011), os ritmos do romance e da vida se tornam um, e o tempo do personagem corresponde ao tempo do leitor, de acordo com a assertiva de Pouillon (1974, p. 186):

Monólogo é o modo mais adequado para traduzir o escoamento do tempo interior, porque os nexos que ligam as evocações e associações são inteiramente subjetivas, partindo do presente para o passado e arrastando num movimento para a profundidade o narrador e o leitor: o ritmo do fluir do tempo é igual para ambos, e realiza-se simultaneamente.

O romance *A elegância do ouriço* possui o recurso do monólogo interior para justamente valorizar esse subjetivismo entre narrador e leitor, construindo sentidos novos, como propõe o romance contemporâneo.

Costa (2003) assinala que o sentido que se constrói é diferente a cada leitura do material já existente, desconstruindo-se um sentido único, preexistente, podendo transformá-lo num produto novo:

De acordo com a autora, já não se pode ver uma obra literária como um sistema de regras, cuja origem determina [...] um significado anterior a qualquer significação. Uma leitura [...] possibilita desdobrar no romance a pluralidade do texto, e reconstituir, pelo trabalho da significância, o sentido da experiência da escrita (COSTA, 2003, p. 43).

Esse sentido da escrita, proporcionado pela leitura, é vivenciado pelo leitor enquanto sujeito que se insere na narrativa. Isso se explica pelo fato de que, no processo contínuo da leitura, o leitor se posiciona no lugar, ou entrelugar, da narrativa, ou seja, entre o real e o imaginário. O sujeito-leitor, portanto, convidado a participar do processo da leitura, mostra sua intersubjetividade, contrariando a posição estruturalista de um discurso fechado, sem relação com o mundo exterior e sem sujeito.

A narrativa do romance analisado é conduzida em primeira pessoa pelas vozes de Renée e Paloma, por meio do recurso do monólogo interior, que apresentam sua visão frente aos acontecimentos da vida, além de mostrar sua interioridade e subjetividade. Trata-se aqui do “eu” que toma parte do texto, não mais do “outro”, rumo ao “ele”, mas pelo ponto de vista, no caso de *A elegância do ouriço*, de Renée e Paloma, narradoras-protagonistas do texto. Desta forma,

a exposição de seus estados interiores e de suas posições frente ao desenrolar da narrativa aproxima o leitor desta, provocando-lhe a imersão de sentidos. Em uma fala de Paloma, ela faz um questionamento ao leitor – não a um, mas a todos quando usa os pronomes “nós” e “todos” –, fazendo deste um partícipe da narrativa:

Será que nós todos não encaramos a vida como quem faz seu serviço militar? Fazendo o possível, à espera de ter baixa ou de ir para o combate? [...] Os oficiais comandam, os recos obedecem, mas ninguém é bobo diante dessa comédia entre quatro paredes [...] (BARBERY, 2008, p. 89-90).

Nesse exemplo é possível entender que o sentido da experiência da escrita pode adquirir outro significado pela leitura, e isso pode variar de leitor para leitor, dependendo de sua concepção de mundo, seus valores e suas vivências pessoais. Parte da primeira frase da citação acima, “Será que nós todos não encaramos a vida”, imediatamente já desperta a consciência do leitor e o leva a divagar em seus pensamentos, movimentando seus processos psíquicos, sobre sua vida, antes mesmo de a voz narradora concluir sua pergunta.

A expressão “bobo diante dessa comédia”, utilizada por Paloma, provavelmente terá significados diferentes, conforme a visão de cada leitor. É provável que, para algum leitor, estar entre quatro paredes, comandado por alguém, não seja símbolo de estupidez, mas típico de uma sociedade patriarcal. E, nesta sociedade, esse leitor pode compactuar com seus métodos ou não.

Renée também convida o leitor insistentemente a participar, como por exemplo, em:

Portanto, devemos tirar o chapéu para Manuela. Embora sacrificada no altar de um mundo em que as tarefas ingratas são reservadas a certas pessoas, enquanto outras apertam o nariz sem fazer nada, não é por isso que ela abre mão de uma tendência à sofisticação que supera, de longe, todos os folheados a ouro, e a fortiori os sanitários (BARBERY, 2008, p. 30).

A expressão “devemos tirar o chapéu”, destacando “devemos”, não deixa de influenciar o leitor, mas também instiga-o a concordar com a posição de Renée. É preciso lembrar que a condição de produção da narrativa é a sociedade francesa, e ambas as vozes, Paloma e Renée, criticam a supremacia da burguesia, incitando o leitor a experienciar suas próprias opiniões, utilizando-se suas visões específicas.

O trecho “as tarefas ingratas são reservadas a certas pessoas” e “não é por isso que ela abre mão de uma tendência à sofisticação” exprimem a necessidade de uma autovalorização da classe oprimida, desestimulada por uma sociedade que a massacra e escraviza pela escassez de bens materiais e, sobretudo, de cultura. O leitor, dessa maneira, ao se deixar levar pelo discurso da linguagem, se envolve com o texto, torna-se confidente e, talvez, adira à voz de Renée, caso a sociedade na qual se insira também tenha as mesmas conjecturas que a francesa do texto.

Desse modo, em concordância com as reflexões de Mikhail Bakhtin (1988), a linguagem é o palco onde se inserem ideologias opostas, munidas de interesses sociais e valores diferentes, correspondendo à rede emaranhada de significações. Quando de sua realização, a linguagem arrasta consigo traços dos movimentos históricos e sociais que a produzem, assim como também os determina. Por conseguinte, a historicidade e a subjetividade protocoladas no fenômeno linguístico atribuem materialidade à linguagem.

Sob esse prisma, sempre se modificará o significado por meio das inúmeras teias de significantes nas quais ele está inserido, não existindo um significado único completo. Costa (2003) diz que: “Há no discurso necessariamente um resto não formulado que a linguagem deixa na sombra” (p. 54). Destarte, dir-se-ia que a linguagem é multifacetada, uma vez que esconde os sentidos na profusão do texto. É que não há mais relação entre palavra e realidade e, sob um processo contínuo de mudança, a escrita ontologicamente se encontra no mundo, e os sentidos se alargam.

Nesse ponto, o real deixa de existir e se transforma em discurso, pois o mundo, ao ser representado, pensado, é recortado, competindo ao leitor desenredar, entender e decifrar o texto. A realidade agora é ontológica e medita sobre as coisas existentes no mundo, impondo o leitor no processo da narrativa. Neste, o leitor, munido de subjetividade e experiências próprias,

constrói sentidos infinitos e faz destes a realidade de sua leitura. Acerca do sentido, Bakhtin (1992) menciona que:

Não há uma palavra que seja a primeira ou a última, e não há limites para o contexto dialógico (este se perde num passado ilimitado e num futuro ilimitado). Mesmo os sentidos passados, aqueles que nasceram do diálogo com os séculos passados, nunca estão estabilizados (encerrados, acabados de uma vez por todas). Sempre se modificarão [...]. Em cada um dos pontos do diálogo que se desenrola, existe uma multiplicidade [...] ilimitada de sentidos [...]. Todo sentido festejará um dia seu renascimento (p. 413-414).

Portanto, é por meio da leitura que se atualiza o texto, se constituindo uma prática que não enxerga a representação do mundo tal qual nos romances tradicionais especulares, mas encara o sujeito que se produz no próprio texto. Assim, o leitor, ao buscar o sentido ou o efeito, elenca uma significação singular, possível, logicamente, de se somar ou ser modificada por outro leitor, nessa ou em outra época.

No objeto de estudo deste trabalho, *A elegância do ouriço*, Paloma e Renée, que moram em um prédio luxuoso no centro de Paris, apesar de a primeira ser uma criança prodígio e suicida de 12 anos e a segunda uma senhora de 54 anos, relatam uma sociedade suntuosa, composta por pessoas ricas e tradicionais. Paloma, mesmo fazendo parte dessa sociedade, contraria sua natureza social elevada e condena a sociedade da qual faz parte, escrevendo, paralelamente, textos intitulados “Pensamentos profundos” e “Diário do movimento do mundo”. Os primeiros textos compõem suas emoções, seus pensamentos, suas percepções e conclusões sobre si mesma e seu mundo exclusivo, e os segundos apresentam acontecimentos da vida das pessoas que moram no prédio.

O texto é desvendado pela consciência do leitor, tornando-se parte da sua experiência pessoal. O leitor, então, vive experiências imaginárias, estimulando “imagens mentais”. Ao se deparar com o discurso de Paloma, carregado de fatores psíquicos, provido de sua subjetividade, fará emergir sentidos diferentes, baseados em sua compreensão de mundo. Tomando novamente o exemplo do Pensamento profundo sobre sua avó no asilo, Paloma se expressa:

Fico muito contente que a vovó não venha morar conosco. No entanto, em quatrocentos metros quadrados isso não seria problema nenhum. Afinal de contas, acho que os velhos têm direito a um pouco de respeito. E estar num asilo de idosos, é verdade, é o fim do respeito (BARBERY, 2008, p. 135).

A partir do texto antecedente, o leitor forma imagens mentais do apartamento de quatrocentos metros quadrados de Paloma e, concomitantemente, do asilo onde mora a avó. Além das imagens, o leitor vivencia a experiência de Paloma, tira suas próprias conclusões a respeito do direito e respeito designados aos idosos, deixando aflorar seus sentidos. Essa é a ideação do trecho, do qual se retira uma significação própria desse leitor, que não seria igual se fosse outro sujeito-leitor.

Outro fato que o leitor pode relacionar com o processo de fruição em *A elegância do ouriço* é quando Renée e Kakuro – personagem extremamente relevante na trama – se reconhecem enquanto leitores. Esse fato colabora para o enriquecimento do texto, pois suscita a oportunidade de outros leitores reconhecerem os personagens e as obras citadas dentro de *A elegância do ouriço*. O sujeito-leitor, em contato com essas obras, acompanha a sua multissignificação, munido pela recepção que elas lhe causam.

Essa participação inovadora do leitor na produção do texto, particularmente no romance contemporâneo, redirecionou os estudos da estética, reconhecendo-o como cúmplice da narrativa. Neste sentido, importantes e inusitadas contribuições surgiram, e a necessidade de uma teoria fundamentada na função do leitor tornou-se evidente.

Logo, o teórico alemão Wolfgang Iser (1926-2007) centralizou seus estudos no ato individual da leitura, elaborando, em 1996, a Teoria do Efeito. Essa teoria objetiva analisar os efeitos que a obra literária provoca no leitor por meio da leitura. O autor evidencia o processo da leitura de textos literários como uma forma de ativar a consciência do leitor e, por meio desta, elencar novos significados. Ao leitor é designado um maior entrelaçamento no texto, possibilitando-lhe novos olhares à obra.

Iser (1996) publicou a obra *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, estabelecendo a tese de que a partir do texto o leitor formula suas representações. O autor valoriza a qualidade estética de uma obra literária na

“estrutura de realização” e na organização do texto, pois, para ele, as experiências reais de leitura são apreendidas pelo leitor por meio das estruturas textuais. Iser (1996, p. 75) afirmou que: “O papel do leitor representa, sobretudo, uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados”, transformando o *corpus* literário por meio da interação entre texto e leitor. Iser (1996) pontua ainda que o leitor desconstrói o que é comum no texto e desponta o que é comum a ele, tomando consciência crítica da realidade na qual ele se coloca.

O ato de leitura ocorre dinamicamente, pois, o leitor, ao ler a obra literária, faz surgir pressupostos para tirar dúvidas a respeito desta. Dessa maneira, o leitor

[...] começa a conviver com os personagens e a participar dos acontecimentos que os afetam. Pois a falta de informações sobre a continuação da história relaciona o leitor aos personagens, sendo que o futuro destes lhe parece ainda incerto, o que fundamenta um horizonte vazio “em comum” e assim a possibilidade de inter-relação (ISER, 1996, p. 140).

É dessa forma que o leitor se coloca em seu entrelugar, no qual ele transpõe suas marcas subjetivas e as projeta, praticando-as com cada texto por meio de novas relações de alteridade. Desponta-se, então, um curso do sentido, que é apenas admissível na instância do discurso.

Os dados exteriores relacionados aos acontecimentos narrados não importam a esse leitor, que absorve, no seu íntimo, a emoção dos fatos. O leitor é, então, desafiado a expor sua perspicácia perante a subjetividade dos personagens em *A elegância do ouriço*, adquirindo sua própria impressão. O romance da contemporaneidade é isso mesmo, a relação entre leitor e texto, que se conectam pela multiplicidade de sentidos que ora vêm do texto e ora do leitor.

Essa relação se atualiza e se reconstrói porque o leitor infere no processo de leitura os efeitos que ele produz e modifica por meio dos sentidos preexistentes. Os Pensamentos profundos, o Diário do movimento do mundo e o discurso proveniente da voz de Renée no romance de Barbery (2008) serão

traduzidos para a consciência do leitor, que os transformará em sua experiência pessoal a partir da leitura, reconstruindo o sentido do discurso.

### 2.3 A PLURALIDADE DO FOCO NARRATIVO

Recordando, primeiramente, o foco narrativo do romance tradicional, no capítulo 1, apontou-se a teoria da narrativa segundo as concepções de Jean Pouillon (1974), na qual a postura do narrador ao longo da história da literatura variou bastante, desde a figura do narrador/autor como senhor do espaço e do tempo até o seu completo desaparecimento, numa tentativa de aproximar mais o leitor da história. Para isso, desapareceu o narrador e inseriu-se o leitor como coautor do discurso.

Segundo Pouillon (1974), a existência do narrador podia variar entre sua presença encoberta numa terceira pessoa, confundindo-se com uma primeira, como na “visão por trás” nos romances tradicionais do século XIX, nos quais o narrador era como um “deus” que tudo sabia. Nestes, o tempo utilizado no romance era praticamente o passado, em que os fatos seguiam o tempo cronológico, assim como nos romances em que o narrador tinha uma “visão de fora”, em que assumia uma posição apenas de testemunha dos fatos, sem conhecer os pensamentos íntimos de suas personagens. Finalizando essa exemplificação sobre o tempo e sua relação com o narrador e personagem, Pouillon (1974) traz também os romances em que impera a “visão com”, típicos dos romances do século XX, em que se usava o “fluxo da consciência”, especialmente o monólogo interior.

Nos romances nos quais o narrador domina o tempo e o espaço, vivem-se anos da existência dos personagens quando a narrativa obedece a um tempo cronológico. Contrapondo a esse tempo movido pelo ritmo do relógio, há os romances denominados romances de tempo psicológico, movidos pelo tempo interior, imerso na mente de cada personagem, cronometrado pelas suas sensações, pelos pensamentos e pelas ideias, baseando-se no monólogo e no fluxo da consciência.

Para se estabelecer um estreitamento entre o texto e o leitor, imbricados na concepção romanesca contemporânea, o discurso interior das personagens Renée e Paloma em primeira pessoa, caracterizado pela técnica do monólogo

interior, é fator determinante para a composição de *A elegância do ouriço* porque facilita a inserção do leitor nesse discurso. Todavia, a obra contém uma abundância de focos narrativos, porque as personagens às vezes representam a figura de narradoras oniscientes, fazendo uso, também, da terceira pessoa do singular e do plural e da primeira pessoa do plural.

O narrador-onisciente delinea a vida interior de outros personagens, sem a interferência destes. Dessa maneira, há na narrativa uma mudança do ponto de vista constante, às vezes em primeira ou terceira pessoa, ora no interior ou fora do personagem. O monólogo e a onisciência tornarão visíveis as possibilidades de o homem se realizar por meio da linguagem.

Nos trechos a seguir, confirma-se essa variedade. No capítulo “Uma existência sem duração”, a voz de Renée faz uso das três pessoas, algumas vezes unindo a terceira do singular com a primeira do plural: 1) primeira pessoa, representando o monólogo interior: “Pois essa mesa, eu tive de arrumá-la?”; 2) terceira pessoa do singular e primeira do plural: “Ele nos transporta e crucifica, levando-nos cada dia ao campo de batalha [...]” (BARBERY, 2008, p. 218), caracterizando a narração da protagonista, que ao mesmo tempo se inclui na narrativa.

A personagem Paloma, que apresenta dois módulos de discursos que exprimem sua intimidade e partem da intuição, não do real, *Pensamentos Profundos* e *Diário do movimento do mundo*, escreve-os quando se encontra em seus esconderijos, longe da presença de seus familiares: “[...] eu me isolo ali onde não podem me achar. Só quero poder escrever em paz meus *Pensamentos Profundos* e meu *Diário do movimento do mundo* [...]” (BARBERY, 2008, p. 220). Nesse mesmo trecho identifica-se o monólogo, no qual Paloma exalta seu desejo de se esquivar do mundo ao escrever as linhas de seu diário. Nesses dois discursos, denominados por ela mesma de “diário duplo”, quando diz: “Na verdade, tive essa ideia de um diário duplo (um para a mente, outro para o corpo) [...]” (p. 37), registram-se as impressões e visões sobre seu mundo e a vida como um todo, quase sempre os criticando, evidenciando-se suas experiências íntimas.

No *Diário do movimento do mundo* nº 5 é Paloma quem se utiliza da multiplicidade de pontos de vista: 1) monólogo interior, primeira pessoa do singular: “Que é que **devo** dizer?”; 2) terceira pessoa do plural: “[...] tive de

repetir várias vezes antes que me **ouvissem** [...]”; 3) primeira pessoa do plural: “Primeiro, **esperamos** numa sala chique [...]”; 4) terceira pessoa do singular e primeira do singular: “**Ele** é tão médico ou titular de uma tese quanto **eu** [...]” (BARBERY, 2008, p. 220, grifos meus). Essa mudança de perspectiva é demonstrada em toda a narrativa, ainda que o ponto principal seja o monólogo interior referendado pelas personagens Renée e Paloma.

Assim, o “ele”, o “outro” e o “nós” são secundários, e o “eu protagonista” é o centro, pois este chama o leitor para o interior da narrativa, ou seja, o discurso em primeira pessoa, que compõe a nova estrutura romanesca da literatura contemporânea. Esse eu protagonista na verdade são “eus” protagonistas em *A elegância do ouriço*, uma vez que há duas personagens narrando o texto, Renée e Paloma. Como afirma Costa (2003, p. 217), “não se trata de um narrador qualquer, mas de um narrador escritor [...], capaz, como autor fictício, de interpelar o leitor, implicando-o no diálogo”. A presença dessas personagens como vozes atuantes do discurso oculta a presença do narrador outrora referido no romance tradicional.

Esse modo de composição da obra desencadeia a recepção plural, multissignificativa, desprezando os dados exteriores do conceito mundano pelo leitor, que não é o mesmo, por exemplo, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, publicado em 1899. Nesta obra, escrita também em primeira pessoa, o ponto de vista é centrado no narrador-personagem Bentinho, que relata suas memórias iniciadas no tempo presente, quando Dom Casmurro (Bentinho), após tudo o que ocorreu, relembra seu passado. A perspectiva da narração é então de Bentinho enquanto que Dom Casmurro expõe os fatos passados segundo sua própria visão, levando o leitor a duvidar de certas explicações. O personagem-narrador tenta persuadir o leitor sobre a verdade a respeito dos acontecimentos expostos por ele.

Nesse caso, o narrador detém toda a verdade e impede o leitor de refletir e questionar sobre esta no transcurso da narrativa. É quando a habilidade do narrador controla a interpretação do leitor, fazendo-o enxergar os fatos do ponto de vista daquele. Assim, com a intenção de enredar o leitor no diálogo com o texto, artifício do romance contemporâneo, diferentemente de Machado de Assis, Barbery (2008) adotou como técnica de composição de *A elegância do ouriço* o monólogo interior para representar o fluxo da consciência

das personagens Renée e Paloma, ressaltando-se a tomada de consciência das personagens.

Retomando a teoria de Humphrey (1954) sobre o monólogo interior, este expõe o conteúdo e o processo psíquico do personagem, apresentando diretamente o interior de sua mente, sem a interferência de comentários, opiniões e críticas de um autor. O monólogo interior concretiza o discurso interno do personagem, que não fala para ninguém, mas deixa fluir seus estados mentais. Dividido em monólogo interior direto e indireto, em *A elegância do ouriço*, Barbery utiliza o direto, uma vez que a voz que o direciona é do personagem-narrador, sem a intromissão de outro narrador. Não há, na narrativa, alguém que guie o discurso, a não ser as vozes das narradoras personagens principais, Renée e Paloma. Humphrey (1974) declara que o monólogo interior direto:

Representa o conteúdo e os processos psíquicos da personagem parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis de controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada (p. 22).

Na voz de Paloma, embora cada diário tenha uma motivação especial, pode-se encontrar o monólogo interior em ambos. No Pensamento Profundo nº 1, Paloma se apresenta como uma menina muito inteligente e manifesta isso na seguinte passagem:

Apesar disso, apesar de toda essa chance e de toda essa riqueza, há muito tempo sei que o destino final é o aquários dos peixes. Como é que eu sei? O fato é que sou muito inteligente. Excepcionalmente inteligente, até. Se alguém olhar para as crianças da minha idade, vai ver que há um abismo. [...] Poderia pensar-se que fingir ter uma inteligência normal, quando, como eu, aos doze anos, se tem o nível de uma aluna de pré-vestibular para filosofia, é fácil. Pois bem, nada disso! Tenho de dar duro para parecer mais idiota do que sou (BARBERY, 2008, p. 21).

O tempo verbal predominantemente empregado nessa passagem em que se nota o monólogo interior é o presente. Paloma conscientemente se considera diferente das outras meninas de 12 anos pela sua inteligência

incomum. No primeiro período, posiciona-se a respeito da inutilidade de sua posição social que, apesar de nobre, acredita não ser suficiente para diferenciar-se de pessoas de classe inferior, pois todos acabarão no mesmo lugar, que ela chama de aquário dos peixes.

Por essa percepção não tão elementar para uma garota de sua idade, Paloma se convence de sua proeminência intelectual e, no meio do trecho, há duas frases que destacam ainda mais seus pensamentos interiores, “Como é que eu sei” e “Pois bem, nada disso”. A recepção do leitor, a partir desse trecho, poderá ser plurissignificativa, pois nem todos pensam, como Paloma, que a riqueza é irrelevante ou que todos terminam iguais perante a posição que ocupam. Os sentidos ocorrem de leitor para leitor, configurando-se em um processo interno individual. Iser (1996) assim se exprime:

As perspectivas do texto visam certamente a um ponto comum de referências e assumem assim o caráter de instrução; o ponto comum de referências, no entanto, não é dado enquanto tal e deve ser por isso imaginado. É nesse ponto que o papel do leitor, delineado na estrutura do texto, ganha seu caráter efetivo. Esse papel ativa atos da imaginação que de certa maneira despertam a diversidade referencial das perspectivas da representação e a reúnem no horizonte de sentido (ISER, 1996, p. 75).

Na concepção iseriana, o sentido está relacionado à construção do significado e da experiência estética, considerando-se que o texto e o leitor possuem um repertório de conhecimento que os interage no instante da leitura.

Em outro exemplo, no Pensamento Profundo nº 7, a crise existencial de Paloma a respeito da vida é ratificada: “Afinal, a vida e a morte são apenas a consequência de uma construção bem ou mal edificada” (BARBERY, 2008, p. 121); “Viver, morrer: são apenas consequências daquilo que se construiu. O que conta é construir bem [...]. O que conta é o que se faz no momento em que se morre, e no próximo dia 16 de junho quero morrer construindo” (p. 122). Primeiramente, é importante destacar essa data. É a única dentro de toda a narrativa, pois o tempo em *A elegância do ouriço* é o instante do discurso. Provavelmente cita-se essa data para enfatizar a relevância do suicídio de Paloma na trama até sua transformação, mais à frente e, por conseguinte, desistência da ideia.

A personagem equipara vida e morte, colocando os dois estados em um mesmo patamar: o de construção. Poderia o leitor discordar ou concordar com a ideia de construção, mas também considerar que morte é desconstrução da vida, ou seja, os significados e os modos de recepção dos sentidos são múltiplos diante de um assunto tão instigante.

Há, no entanto, passagens em que Paloma caminha entre a narração em terceira pessoa, ocupando a posição de narradora protagonista, e o monólogo interior direto. No Pensamento Profundo nº 14, percebe-se essa mesclagem de acontecimentos nos tempos presente e passado, o “eu” e o “outro”:

Portanto, fui até a sra. Michel, que me convidou para tomar um chá.  
 Por ora, eu a estou testando.  
 [...]  
 Na casa dela, a televisão estava ligada. Ela não assistia. Passava uma reportagem sobre os jovens que queimam carros nos subúrbios. [...] Por que é que se queima um carro? Por que eu quero pôr fogo no apartamento? (BARBERY, 2008, p. 273-274).

Paloma desconfiava da capacidade intelectual de Renée e acreditava que a *conciérge* ocultava sua verdadeira identidade. Desta forma, ela a estava testando, por isso concluiu que a televisão ligada poderia ser um disfarce: “estava ligada. Ela não assistia”. A menina, na verdade, “leu” a atitude de Renée e, ao fazê-lo, assumiu o papel de narradora protagonista, que tudo sabe sobre a narrativa.

A personagem Paloma, de esperteza aguçada, infere sua percepção pessoal a respeito da personagem Renée, apesar de a própria Renée assumir, em capítulos anteriores, sua paixão versátil pela arte. A voz de Paloma, em seguida, movida pelo conteúdo da reportagem televisiva, faz perguntas a si mesma, num movimento psíquico interior. Esse é o monólogo do trecho, quando Paloma passa de narradora protagonista à voz que emana do seu íntimo.

Para ilustrar melhor o processo do monólogo interior, reporta-se ao seguinte exemplo retirado do Diário do movimento do mundo nº 1:

Então pensei: pronto, fui capaz de perceber no mundo os movimentos imóveis; será que isso basta para valer a pena

continuar? Nesse instante, um jogador francês perdeu seu short num *maul*, e, de repente, me senti deprimida porque isso fez todo mundo rolar de rir, inclusive papai, que pegou mais uma cervejinha, apesar dos dois séculos de protestantismo familiar. Eu tinha a impressão de uma profanação. Então, não, isso não basta (BARBERY, 2008, p. 41).

O percurso traçado pela voz narrativa vai do monólogo interior, “Então pensei”, “me senti deprimida”, para a narração em terceira pessoa, “um jogador francês perdeu seu short num *maul*, e [...] fez todo mundo rolar de rir, inclusive papai”, retornando novamente para o monólogo interior direto, “Eu tinha a impressão” e “Então, não, isso não basta”. Paloma se volta para seu “eu” interior, se sente entristecida porque o pai se comporta contrariamente aos seus preceitos religiosos, ao mesmo tempo em que o julga e, depois, retoma seus pensamentos mentais internos.

Existem aqui dois sentimentos de Paloma em relação à situação: o desapontamento pela atitude do pai e a condenação por tal ato, considerado por ela, talvez, como profano. Estes irão desencadear no leitor um modo de recepção que ele relacionará com sua vida pessoal e religiosa. Ao mesmo tempo, esse leitor certamente sentir-se-á provocado a aceitar ou não o julgamento de Paloma.

Há trechos na narrativa em que se observa o monólogo interior da personagem Renée, combinado também com a narrativa em terceira pessoa. No capítulo “Uma aristocrata”, Renée diz:

Esta tarde o sr. Arthens usa uma gravata à Lavallière de poá, que flutua em volta de seu pescoço de patricio e não lhe cai nada bem, pois a abundância de sua juba leonina e o bufante etéreo da seda formam uma espécie de *tutu* vaporoso em que se perde a virilidade que, de costume, o homem exhibe. E além disso, que diabos, aquela gravata à Lavallière me lembra alguma coisa. Quase sorrio ao lembrar (BARBERY, 2008, p. 33).

Nesse exemplo, a personagem narradora tece seus comentários sobre a aparência do sr. Arthens, quando assume a voz da narradora protagonista, e faz uma apreciação negativa a respeito, sendo que, nas duas últimas frases, é possível evidenciar o monólogo interior consigo mesma. Nota-se que Renée, baseando-se em um fato “real” do discurso, remete esse acontecimento ao

campo da literatura, que a faz lembrar um personagem da obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Mais uma vez o leitor é convidado a um diálogo com o texto.

A impressão de Renée sobre o personagem, seu pensamento interior, representado pelo monólogo, mais a alusão à obra de Proust elucidarão no leitor o modo de recepção de sentidos, que podem ser vários, vistos sob olhares diferentes. Barbery brilhantemente distingue os discursos de Renée, que possui uma linguagem mais rebuscada, dos de Paloma, afinal, são 54 anos contra quase 13.

Em relação aos pensamentos profundos, Paloma diz: “Fixei-me como objetivo ter o máximo de pensamentos profundos e anotá-los neste caderno: se nada tem sentido, pelo menos que a mente se confronte com essa situação, não é mesmo?” (BARBERY, 2008, p. 24). Os pensamentos profundos são marcados pelo monólogo interior de Paloma, nos quais ela cita a mente como cerne de seus escritos, utilizando-se do tempo presente, como se os pensamentos fluíssem no momento do discurso. No Pensamento profundo nº 1, afirma Paloma: “O importante não é morrer nem em que idade se morre, é o que se está fazendo no momento em que se morre” (p. 24), mostrando as marcas do tempo presente, que indicam a postura de Paloma em relação à morte.

O Diário do movimento do mundo, de acordo com as palavras de Paloma, “será, portanto, dedicado ao movimento das pessoas, dos corpos, e até, se realmente não houver nada para dizer, das coisas, e a descobrir aí algo que seja estético o suficiente para dar um valor à vida” (BARBERY, 2008, p. 37). As marcas temporais mostram um momento passado, distinto do diário de Pensamentos profundos, mas a linguagem é introspectiva e intimista em ambos os diários. No Diário do movimento do mundo nº 5, “Senti uma perversa impaciência subindo dentro de mim [...]” (p. 225), é visível o momento de reflexão de Paloma, ainda que não seja um pensamento profundo. Em se tratando de um diário, obviamente que sentimentos também aflorarão do Diário do movimento do mundo.

A personagem Renée também narra sua história, conforme a mesma informa nas seguintes frases:

[...] navegando em nossos mares interiores, assistimos como se fossem atos de outra pessoa aos nossos diversos movimentos e admiramos sua involuntária excelência. Que outra razão eu poderia ter para escrever isto, este irrisório diário de uma concierge que está envelhecendo, se a própria escrita não tivesse muito a ver com a arte da ceifa? (BARBERY, 2008, p. 132).

No capítulo “Uma arrumadinha”, a voz de Renée oscila entre os tempos verbais: 1) presente e passado; 2) passado e presente, e 3) futuro e presente: 1) “Um penteado pode nos transformar a esse ponto? Eu mesma não acredito no meu reflexo no espelho. A carapaça preta [...] se tornou uma onda leve [...]” (BARBERY, 2008, p. 200); 2) “Ao sair do campo e vir para a cidade descobri que havia duas profissões que me pareciam igualmente aberrantes [...]. Ainda hoje custo a considerar que os floristas e os cabelereiros não são parasitas [...]” (p. 199); 3) “Daqui a dez minutos Manuela surgirá do nada [...]. Não tenho tempo de meditar” (p. 201). A autora Maria Aparecida Rodrigues (2011) assegura que um texto que alterna os tempos verbais conforme o exemplo anterior tem a finalidade primordial de expressar linguagem da linguagem, e esse fluxo do tempo e da linguagem sugere metamorfoses existenciais.

Por conseguinte, a composição do romance *A elegância do ouriço* em forma de diários mostra a vida interior em destaque das personagens e reforça a subjetividade do monólogo interior pelo uso da primeira pessoa, em que o narrador se dirige ao leitor. A voz de cada diário tem a tarefa de revelar pensamentos, valores e opiniões, comentando suas relações pessoais e sobre o mundo, a partir de um ponto de vista pessoal. O autor Philippe Lejeune (2008) declara que é uma “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Nesse mesmo trecho identifica-se o monólogo, no qual Paloma exalta seu desejo de se esquivar do mundo ao escrever as linhas de seu diário. Nesses dois discursos, denominados por ela mesma de “diário duplo”, quando diz: “Na verdade, tive essa ideia de um diário duplo (um para a mente, outro para o corpo) [...]” (BARBERY, 2008, p. 37), registram-se as impressões e

visões sobre seu mundo e a vida como um todo, quase sempre os criticando, evidenciando-se suas experiências íntimas.

Barbery (2008) usou o diário como forma de narrar para demonstrar a fase de vida em que Paloma se encontrava, idade de 12 anos, bem característico da adolescência, fase de transformação exterior e, conseqüentemente, interior. Uma vez que o diário é escrito dia a dia, seus sentimentos e situações serão registrados diferentemente, visto que cada dia, se para um adulto é sempre novo, para uma adolescente será uma experiência ainda mais inovadora, devido à mudança pela qual, neste caso, Paloma passa. Jean Pouillon (1974) revela que essa forma de narrativa registra o tempo presente e as ações que se sucedem, sem que estas se distanciem demais da narração do acontecimento narrado.

Esse tipo de texto adotado por Barbery (2008), o diário, provocará, por meio da subjetividade das personagens, efeitos de sentido no leitor, que experimentará suas significações, sua história e seus desejos no discurso, ressignificando os sentidos já evocados. Esse resultado variará de leitor para leitor quando este projetar sua interioridade que advém do discurso. Isso acontece em decorrência do caráter íntimo e revelador das ideias, dos sentimentos e pontos de vista de Renée e Paloma, mais especificamente de Paloma, que confessa, no diário de Pensamentos profundos, o suicídio que pretende cometer: “Bem, quero dizer que vou me suicidar e pôr fogo na casa daqui a alguns meses [...]” (BARBERY, 2008, p. 36).

A personagem Paloma vive, interiormente, um drama social – não se adapta ao convívio familiar – e um drama existencial, como se pode perceber nestas frases: “Mesmo para uma pessoa tão inteligente como eu, [...] tão superior à média, a vida já está traçada e é triste de chorar [...]” (BARBERY, 2008, p. 21), ou “Breve vou sair da infância e, [...] não creio que conseguirei resistir até o fim” (p. 22), e ainda: “Foi por isso que tomei minha decisão: no fim deste ano letivo, [...] vou me suicidar” (p. 22). O diário funciona como seu confidente, para o qual se pode contar tudo, sem se estabelecer limites, na certeza de que “ele” não contará nada a “ninguém”.

Em *A elegância do ouriço*, algumas vezes o diário de Paloma é o próprio leitor com quem Paloma dialoga, como nas seguintes passagens do texto: “Se vocês querem compreender nossa família, basta olhar para os gatos”

(BARBERY, 2008, p. 51); “[...] apresento a vocês a hipótese de psicologia de botequim” (p. 90), e: “E aí pergunto a vocês: por que ficar neste mundo?” (p. 110). Esse diálogo salienta a proximidade do personagem com o leitor, configurando-se na relação texto-leitor do romance contemporâneo.

Nessa conjuntura, Renée também estabelece um diálogo com o leitor, como em: “Vou lhes dizer: até agora vocês imaginavam [...]” (BARBERY, 2008, p. 54); “Bem que eu dizia a vocês. Bichos nós somos, bichos continuaremos a ser” (p. 126), e: “Acreditem. Nunca fui ao cabelereiro” (p. 199). Essa personagem cria vínculo com o leitor, igual à personagem Paloma. Costa (2003) pontua que o leitor se sente provocado diante do texto, do mundo e de si mesmo, sugerindo que ele não somente acompanhe a história, mas reflita sobre seu significado, a maneira de lê-la e senti-la, buscando aquilo que realmente for de seu interesse, penetrando na subjetividade de Paloma e Renée para reconstruir seus sentidos singulares.

Infere-se que as histórias são de personagens distintas, mas são ligadas pelo que Todorov (2011) denominou “encaixamento”. Há duas vozes, de Renée e Paloma, que contam histórias simultaneamente, mas ambas estão no interior da mesma, *A elegância do ouriço*. As duas personagens, apesar de viverem no mesmo prédio, não se conhecem. Apesar de Renée e Paloma saberem da existência uma da outra, as duas praticamente se “esbarram” somente no Diário do movimento do mundo nº 2: “Mas nesse momento a sra. Michel saiu de seu cubículo e agarrei a coleira de Neptune e o levei para longe” (BARBERY, 2008, p. 72); e, no Pensamento Profundo nº 9, “Faz um tempinho que também tenho suspeitas sobre ela [Renée]. De longe, é de fato uma concierge” (p. 152). São as duas primeiras sugestões de proximidade entre as duas personagens, na narração de Paloma.

Todavia é no capítulo “Diário do movimento do mundo nº 2” que há o primeiro encontro entre Renée e Paloma: “Mas nesse momento a sra. Michel saiu de seu cubículo e agarrei a coleira de Neptune e o levei para longe. [...] A sra. Michel chamou o SAMU porque o tornozelo dela [Diane] começou a ficar igual a uma melancia [...]” (BARBERY, 2008, p. 72). Isto é, após em torno de 21% da narrativa, Renée e Paloma se descobrem, apesar de as histórias das personagens seguirem independentemente, até o primeiro diálogo entre ambas, no capítulo “Afiadas”.

É interessante notar que Paloma escreve sete capítulos do Diário do movimento do mundo e 15 Pensamentos profundos, mais o que ela chamou de “Último pensamento”, total de 16. A personagem valoriza, pelos números distribuídos entre os diários, mais a mente – pensamentos profundos – que o corpo – diário do movimento do mundo. Essa valorização da mente, ou da “glória do espírito” (BARBERY, 2008, p. 37), influencia o leitor que, ao evidenciar o título no topo da página, já arremete sua consciência para a mente ou o corpo, instantaneamente. É como se o leitor já esperasse, ao identificar se é Pensamento profundo ou Diário do movimento do mundo, algo que emana do interior ou do exterior.

Embora Paloma faça essa distinção, mesmo o Diário do movimento do mundo deixa transparecer seu subjetivismo, logicamente porque, mesmo que se refira ao “corpo”, possui exemplificações de diário e o recurso do monólogo interior direto. No Diário do movimento do mundo nº 6, por exemplo, Paloma diz: “E pensei: se a gente pode fingir ignorar que tem a mão direita, o que mais se pode fingir ignorar? Será que a gente pode ter um coração negativo, uma alma no vazio?” (BARBERY, 2008, p. 235).

O efeito de sentido criado, a partir dos questionamentos de Paloma, será certamente conduzido à intimidade do leitor que, munido de seu repertório individual, formulará interiormente suas respostas (ISER, 1996). Dessa forma, o leitor se sente atraído pela voz da personagem e, nesse processo de envolvimento com o texto, gera-se a plurissignificação de sentidos.

As protagonistas, assim, assumem a função de narradoras oniscientes que, agregadas ao monólogo, propõem um novo modo de recepção, no qual o leitor acompanha tanto o monólogo da personagem quanto o discurso do narrador-autor. No exemplo seguinte, a narração em primeira pessoa se mistura à onisciência seletiva múltipla, em que flui a análise mental por meio de um dos personagens:

Mas Antoine Pallières [...] olha para mim, duvidando de minhas estranhas palavras. Como sempre, sou salva pela incapacidade dos seres humanos de acreditar naquilo que explode as molduras de seus pequenos hábitos mentais. Uma zeladora não lê a *Ideologia alemã* [...]. Além disso, uma zeladora que lê Marx está, necessariamente, de olho na subversão [...].

“Recomendações à senhora sua mãe”, resmungo fechando a porta [...] (BARBERY, 2008, p. 14).

Renée cita o personagem Antoine Pallières e menciona que ele duvida de suas palavras. Em seguida, Renée assume a narrativa, visível por meio da frase “sou salva”, sendo que os dois próximos períodos, iniciados por “Uma zeladora” e “Além disso”, não definem de quem é a voz, se de Renée ou de Pallières. Nota-se que a narração se junta à voz de outro personagem. No último período, Renée retoma seu posto de protagonista narradora, claramente visível em “‘Recomendações à senhora sua mãe’, resmungo”.

Leite (2002), para ilustrar o recurso da análise mental, afirmou: “Trata-se, como o próprio nome diz, do aprofundamento nos processos mentais das personagens, mas feito de maneira indireta, por uma espécie de NARRADOR ONISCIENTE que, ao mesmo tempo, os expõe [...] e os analisa [...]” (p. 67).

A análise mental pode ser notada ainda no seguinte fragmento:

Manuela se refere aos bonsais do sr. Ozu. Muito grandes, com formas elegantes e sem o aspecto torturado [...], eles me pareceram, quando eram transportados pelo hall, vir de outro século [...].  
 “Eu nunca poderia imaginar que os decoradores fizessem isso”, continua Manuela (BARBERY, 2008, p. 159).

A frase “Manuela se refere aos bonsais do sr. Ozu” indica que, em seguida, sua descrição pode estar vindo dela ou da protagonista Renée: “Muito grandes [...], eles me pareceram [...]”. Porém, em “‘Eu nunca poderia imaginar [...]’, continua Manuela”, quase confirma que a descrição dos bonsais é feita por Manuela, exemplificando a análise mental da personagem.

E, ainda, na seguinte citação, é importante observar como as vozes de Renée e Manuela se misturam nitidamente:

“Bem”, diz Manuela, “aí está uma boa coisa feita”.  
 “Qual?”, pergunto.  
 “Todas as *madeleines* foram comidas.”  
 Rimos.  
 Ela olha para mim de um jeito sonhador e sorri.  
 “É inacreditável, hein”, me diz.  
 Sim, é inacreditável.  
 Renée, que agora tem duas amigas, já não está tão arisca.

Mas Renée, que agora tem duas amigas, sente-se instalar-se nela um terror informe (BARBERY, 2008, p. 288).

Aqui temos Renée, “Qual?”, pergunto”, e Manuela, “Bem’, diz Manuela”. A partir de “Sim, é inacreditável”, a narrativa é de Manuela, pois logo depois os períodos se iniciam com uma voz que fala de Renée: “Renée, que agora tem duas amigas [...]” e “Mas Renée, [...]”, compondo a análise mental da citação.

No próximo exemplo, parece haver três vozes no texto, a de Paloma, Kakuro e Paul:

Foi Kakuro quem me deu a notícia. Aparentemente, Paul, seu secretário, vinha pela rua nesse momento. Viu de longe o acidente, mas, quando chegou, era tarde demais. Ela quis ajudar o mendigo, Gégène, que fica na esquina da Rue du Bac e estava bêbado como um gambá. Correu atrás dele, mas não viu a caminhonete. Parece que tiveram de levar a motorista para o hospital, pois teve uma crise de nervos (BARBERY, 2008, p. 346).

A análise mental é bem acentuada nesse fragmento do texto. Paloma diz que Kakuro lhe deu a notícia e Paul, que vinha pela rua, viu o acidente, mas chegou tarde. Em “Ela quis ajudar o mendigo” até “crise de nervos”, as vozes se misturam, não sendo mais possível distinguir se é a voz de Kakuro, de Paul ou, ainda, em “Parece que tiveram de levar a motorista [...]”, a de Paloma.

A análise mental na narrativa de *A elegância do ouriço* é percebida ainda em:

Desde então, dez horas se passaram. Muitas coisas também se passaram no prédio. Resumo-as: Olympe Saint-Nice se precipitou para a portaria quando soube da notícia (um chaveiro veio abrir), pegou Leon e o levou para casa. Penso que a sra. Michel, que Renée... penso que ela gostaria disso. Isso me aliviou (BARBERY, 2008, p. 347).

A personagem Saint-Nice levou o gato para casa e “Penso que a sra. Michel [...] gostaria disso” pode se referir à voz de Saint-Nice, enquanto “Isso me aliviou” é, notadamente, voz de Paloma.

Assim, dando continuidade às várias facetas do romance contemporâneo, o próximo capítulo abordará a importância da versatilidade dos símbolos encontrados na narrativa em análise, enriquecendo esses sentidos que emergem do leitor.

### 3 O PROCESSO SIMBOLIZANTE EM *A ELEGÂNCIA DO OURIÇO*

Dando sequência à composição renovadora em *A elegância do ouriço* é possível identificar vários símbolos que colaboram para uma leitura multissignificativa dessa obra. Partindo desse pressuposto, importante se faz mencionar algumas considerações sobre a história do símbolo.

Athanasius Kircher (1602-1680), professor de matemática e línguas orientais em Würzburg e Roma, foi quem realizou os primeiros estudos acerca do simbólico. Ele compreendia que o símbolo levava o espírito humano a conhecer algo por alguma semelhança física com outras coisas. Todavia, por meio da psicologia de Sigmund Freud e Carl Gustav Jung, os símbolos foram identificados na psique humana, o que permite um maior conhecimento do ser. Jung (1964) pontuou que

[...] uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente”, mais amplo, que nunca é precisamente definido ou explicado. [...] Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a idéias [sic] que estão fora do alcance da nossa razão (JUNG, 1964, p. 16-17, grifos do autor).

É por essa razão, pela existência de coisas que o homem não consegue compreender, que termos simbólicos são utilizados para representar conceitos indefinidos e incompreendidos na sua totalidade.

Segundo a história, todo objeto natural ou abstrato pode adquirir valor simbólico. Não se trata apenas de um ser ou coisa, mas de uma imagem, um sonho que surge do inconsciente do homem e de seu meio, traduzindo, indiretamente ou de forma figurada, no sentido freudiano, desejo ou conflitos. Contudo, o símbolo é uma relação entre vários termos e sua lógica estará sobre a base dessa relação.

Nessa perspectiva, as imagens, os símbolos e os mitos têm o objetivo de mostrar a intimidade do homem, situação que varia conforme a linha psicanalítica. Ao estudar o simbólico, então, se conheceria melhor o homem, revelando-se suas mais profundas particularidades.

O símbolo representa algo que não está presente de forma concreta e, nele, pode ser desvendado. Assim, por meio dele, objetos comuns assumem significados ilimitáveis. Para Jean Chevalier (2009), as imagens, por meio de símbolos, estimulam o desconhecido e revelam os segredos inconscientes. É comum dizer que o mundo é composto de símbolos, os quais propõem enigmas que podem ser interpretados por diversas disciplinas, como a Crítica de Arte, Psicologia, Linguística.

A percepção do símbolo é individual e varia de indivíduo para indivíduo, influenciada por diferenças socioculturais. Rotular a interpretação de um símbolo como sendo única ou principal é arremeter certo juízo de valor, e cada uma é essencial para a obra. Ainda assim, relações históricas e determinadas interpretações se fazem necessárias, obedecendo-se a uma cronologia das culturas.

O símbolo transcende o significado convencional, está repleto de subjetividade e, portanto, supõe uma descontinuidade. No entanto, não elimina os elementos intelectuais e a expressão direta de uma obra de arte, nem suprime a realidade e o signo, mas acrescenta elos imaginativos.

É assim que, quando uma pessoa insere um sentido ao símbolo, se poderá conhecer o seu íntimo, uma sociedade ou um povo. Isso ocorre porque o símbolo está ligado também a uma psicologia coletiva, não se restringindo a algo simplesmente individual. Destarte, este pertence à evolução do homem enquanto ser integrante de uma sociedade, enriquecendo seus conhecimentos e tornando seu senso estético sensível.

Nessa conjectura, Barbery (2008) se apossou dessas teorias e teceu, no discurso narrativo de *A elegância do ouriço*, elementos simbólicos que ampliam uma significação única no texto, não se preocupando em relatar o sentido denotativo de algumas palavras, mas o conotativo. Assim, o símbolo embrenha-se no desconhecido e estabelece,

paradoxalmente, a comunicação com o incomunicável. Dessa forma, a palavra-símbolo projeta nela própria a essência humana e transcende, ao mesmo tempo, a si mesma. O escritor faz que a palavra transborde os oceanos e navegue os mares com imagens e símbolos que refletem, como espelho, o universo em movimento e o homem em metamorfose. Os símbolos e imagens metafóricos transcendem os limites da

própria palavra e a faz resplandecer em múltiplas faces (RODRIGUES, 2011, p. 120).

Mas, a linguagem atribuída ao objeto em estudo apresenta símbolos que exercerão na narrativa função dupla, às vezes denotativa, outras vezes conotativa. Mais adiante, discorrer-se-á sobre essas possíveis plurissignificações ilustradas por meio desses elementos.

Como composição do foco narrativo principal, a autora optou por duas vozes narradoras protagonistas, as personagens Renée e Paloma, numa obra em que há sinais de antagonismos, como vida x morte, desconstrução x metamorfose, desrealização x transcendentalismo. No limiar das vozes protagonistas, o entrelaçamento dessas personagens é marcado por vários símbolos que elucidarão os antagonismos, as diferenças e semelhanças entre as personagens na narrativa.

Desse modo, as duas personagens, de 54 e 12 anos, respectivamente, compõem seus diários, cada qual com suas percepções individuais sobre conceitos universais, como a vida e a morte e experiências vivenciadas no seu dia a dia, tomando como base personagens com quem se deparam ao longo da narrativa e pessoas com quem convivem.

Apesar da considerável diferença de idade, Renée e Paloma vivem em mundos desiguais; a primeira é concierge de “[...] um belo palacete com pátio e jardim interno, dividido em oito apartamentos de alto luxo, todos habitados, todos gigantescos” (BARBERY, 2008, p. 15), e a segunda é membro da família Josse, uma das moradoras ricas desse palacete, filha de deputado e de uma doutora em Letras, “que escreve sem erros seus convites para jantar [...]” (p. 20), irmã de Colombe, que, “Por mais que ela esteja estudando filosofia, ainda acredita em Papai Noel, não por ter bom coração, mas por ser absolutamente infantil” (p. 58).

Embora ambas tenham suas visões de mundo particulares, possuem uma característica em comum: elas se imbricam no universo da arte e intercalam, por meio desta, posturas filosóficas sobre fatos cotidianos. Todavia, mais que o encantamento pela arte, Renée e Paloma são marcadas ainda pela idade dos 12 anos.

O número 12, no *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 349), “é, em definitivo, e sempre, o número de uma realização, de um ciclo concluído”. No Pensamento Profundo nº 1, Paloma começa o quarto parágrafo dizendo: “Tenho doze anos, moro no número 7 da Rue de Grenelle num apartamento de gente rica” (BARBERY, 2008, p. 20). Essa idade tem uma simbologia significativa na narrativa.

Os dicionários da língua portuguesa assinalam que a infância é o período de crescimento que vai do nascimento à puberdade, em torno dos 12 anos. Paloma, que está prestes a inteirar 13 anos, concluirá, portanto, a etapa da infância, estando a um passo da adolescência: “Sim, eu, uma pirralha de doze anos e meio [...]” (BARBERY, 2008, p. 293).

Em razão dessa completude da fase infantil, Paloma vive uma crise existencial e considera a vida sem sentido:

Entre as pessoas com quem minha família convive, todas seguiram o mesmo caminho: uma juventude tentando rentabilizar sua inteligência, espremer como um limão o filão dos estudos e garantir uma posição de elite, e depois **uma vida inteira a se indagar com pavor por que essas esperanças desembocaram numa vida tão inútil** (BARBERY, 2008, p. 20, grifos meus).

Por esse motivo diz que se suicidará “[...] no fim do ano letivo, no dia dos meus treze anos, no próximo dia 16 de junho [...]” (BARBERY, 2008, p. 22). Segundo ela: “Morrer deve ser uma delicada passagem, um escorregão acolchoado para o repouso” (BARBERY, 2008, p. 23). Do ponto de vista de Paloma, a morte seria a solução para o momento de transição pela qual está passando, da infância à adolescência, em que se sente obrigada a dar um sentido à vida, mas que ao mesmo tempo nega existir.

Chevalier e Gheerbrant (2009) mencionam, ainda sobre o fator simbólico do número 12, que, no Tarô, o Enforcado (XII) representa o fim de um ciclo involutivo, seguido pela Morte (XIII), no sentido de renascimento. À medida que a narrativa se desenvolve até seu desfecho, a personagem em questão renascerá, mediante uma metamorfose, e abandonará a ideia do suicídio, o que será tratado posteriormente, ao se discutir o elemento “morte”.

O início da adolescência, que simbolicamente envolve mudança, transformação, para Paloma, é um momento em que ela se sente desprotegida, frágil, insegura, desprovida de afeto e atenção. A frivolidade da família e suas obrigações sociais – que considera de caráter altamente superficial – e o mundo como um todo colaboram para a inquietude interior de Paloma, facilmente percebida pela decisão de escrever um diário de pensamentos profundos.

Jung (1964, p. 161) constatou que “Para a maioria das pessoas os anos da juventude caracterizam-se por um despertar gradativo, um estado no qual o indivíduo se torna, aos poucos, consciente do mundo e dele mesmo”. Paloma estava no “olho do furacão”, cercada por uma família que, segundo ela, lhe tratavam com indiferença, por um mundo afogado em futilidades e pela difícil tarefa de transpor ciclos. A vida para ela se tornara confusa, sem sentido e demasiadamente desordenada.

A relação superficial de Paloma com seus pais, para a psicóloga Arminda Aberastury (1981), é em razão daquilo que denomina de luto pela ausência dos pais durante a infância, quando o(a) adolescente procura o abrigo e a proteção dos pais. Este ainda apresenta oscilações de comportamento consideráveis, entre dependência e independência, refúgio na fantasia e ânsia de crescimento, conquistas adultas e conquistas infantis.

Corroborando com essa questão o sociólogo Anthony Giddens (1991):

Os pais devem não apenas ter certas maneiras de orientar por proibição e permissão; eles devem também ser capazes de representar para a criança uma convicção profunda, quase somática, de que **há um sentido no que estão fazendo**. A criança, definitivamente, torna-se neurótica não a partir de frustrações, mas da **falta ou perda do sentido social nessas frustrações**.

[...] esta etapa parece introduzir na vida psíquica [...] uma sensação de divisão interna e **nostalgia universal por um paraíso perdido**. É contra esta poderosa combinação de uma sensação de ter sido destituído, de ter sido dividido, e de ter sido abandonado que a confiança básica deve se manter através da vida (GIDDENS, 1991, p. 239-41, grifos meus).

As palavras de Giddens (1991) certificam a intranquilidade vivida por Paloma na fase simbólica dos 12 anos em relação ao convívio familiar, também confirmada pela voz discursiva de Paloma na narrativa: “O problema é que os

filhos acreditam nos discursos dos adultos e, ao se tornar adultos, vingam-se enganando os próprios filhos” (BARBERY, 2008, p. 19); “Não há ninguém menos orgulhoso e sensível que os três membros abaixo citados da família Josse: papai, mamãe e Colombe. São completamente frouxos e anestesiados, vazios de emoção” (p. 52). Nos exemplos abaixo,

[...] se quiser estragar sua vida de tanto não ouvir o que os outros lhe dizem, cuide de plantas. [...] mamãe alimenta suas plantas como alimentou suas filhas [...]: concentre-se no objeto, dê-lhe **alimentos nutritivos que vão do exterior para o interior** e, progredindo ali dentro, o fazem crescer e lhe fazem bem. [...] **eis a planta armada para enfrentar a existência.** [...] é assim que mamãe vê a vida: uma sucessão de atos conjuratórios, tão ineficazes quanto uma vaporização, que dão a **breve ilusão de segurança** (BARBERY, 2008, p. 82).

Nesse exemplo, Paloma compara o tratamento dado às plantas pela mãe ao tratamento conferido às filhas. Ou seja, para a mãe, as filhas são como as plantas: precisam apenas de alimento para o corpo e não há necessidade de nutrir o íntimo, como Paloma comenta: “[...] as vagens e a vitamina C, ainda que alimentem o bicho, não salvam a vida e não sustentam a alma” (BARBERY, 2008, p. 82). A confirmação da instabilidade emocional de Paloma é compreendida nos exemplos supracitados, nos quais ela deixa clara sua indignação pela ausência afetiva da família, principalmente de sua mãe.

Aberastury e Knobel (1981, p. 18) afirmam que:

Sua hostilidade frente aos pais e ao mundo em geral se manifesta na sua desconfiança, na idéia [sic] de não ser compreendido, na sua rejeição da realidade, situações que podem ser ratificadas ou não pela própria realidade.

Esse exemplo mostra que a fase da vida de Paloma é marcada também, na narrativa, além dos fatores psíquicos relacionados aos problemas emocionais vivenciados na família, pelo desequilíbrio do meio social em que se insere, juntamente com a falta de sentido da vida e os problemas do mundo. Por isso Paloma escreve o Diário do movimento do mundo, “[...] dedicado ao movimento das pessoas, dos corpos, [...] das coisas, e a descobrir aí algo que seja estético o suficiente para dar um valor à vida. A graça, a beleza, a harmonia, a intensidade. Se eu encontrar, então talvez reconsidere minhas

opções: [...] então talvez pense que a vida vale a pena ser vivida” (BARBERY, 2008, p. 37).

No Diário do movimento do mundo, Paloma exprime um mal-estar face à vida, criticando atitudes e valores estabelecidos pela sociedade. Em: “No prédio há dois cachorros. [...] A whippet se chama Athéna, e o cocker, Neptune. Só digo isso caso vocês não tenham entendido em que tipo de prédio eu moro. Aqui, nada de Kiki nem Rex” (BARBERY, 2008, p. 69), Paloma destaca os nomes dados aos animais que, segundo ela, são um tanto imponentes e incomuns, revelando um ar ostentativo.

Até mesmo em “E aí pergunto a vocês: por que ficar neste mundo?” (BARBERY, 2008, p. 110), verifica-se a continuidade do pensamento de Paloma sobre o valor de se viver. No próximo fragmento, Paloma novamente censura seu meio social: “Mãe anunciou ontem à noite, no jantar, como se fosse um motivo para a champanhe correr a rodo [...]” (p. 176).

Barbery (2008, p. 45) ainda apresenta na narrativa uma simbologia sobre os 12 anos da personagem Renée: “Aos doze anos saí da escola e trabalhei em casa e nas lavouras ao lado de meus pais e de meus irmãos e irmãs”. Nesse trecho, visualiza-se também a conclusão de um ciclo que, para os preceitos sociais, seria um regresso, e não um avanço. Contudo, Renée, mesmo deixando de frequentar a escola tão prematuramente, se tornou uma célebre literata, certamente, por vezes, muito mais engajada intelectualmente do que muitos que completaram seus estudos.

No trecho a seguir, Renée se mostra mais habilidosa como aluna em relação às outras crianças:

A professora ainda repetia as letras para as outras crianças, e eu já conhecia havia muito tempo a solidariedade que tece os sinais escritos [...]. Li [...], depois, quando o tempo normal da aprendizagem me pareceu superado, na cara de todo mundo [...]

A criança fraca se tornara uma criança faminta (BARBERY, 2008, p. 45).

Renée salienta que, enquanto as crianças ainda estavam aprendendo a escrever, ela já sabia há tempos, e só demonstrou já saber ler quando todos haviam aprendido. Por meio desse gesto, Renée demonstrou que não era seu objetivo se sobressair a ninguém.

Dessa forma, enquanto para Paloma os 12 anos poderiam simbolizar morte, mas se concretizarão em renascimento, para Renée definitivamente significaram uma ruptura brusca, visto que sua evasão escolar culminou num decréscimo vital, do intelecto ao trabalho braçal. No entanto, a personagem esclarece não ter sido, de fato, algo que a tivesse atrapalhado, uma vez que sua diversidade cultural ultrapassava a ordem normal de aprendizado de qualquer criança. Porém, o desfecho da história para essa personagem, após um período de transformação, a levaria fatalmente à morte.

O símbolo “morte” é um dos temas mais determinantes na narrativa de Muriel Barbery e contém multissignificados diferentes. A palavra morte é citada primeiramente por Paloma (BARBERY, 2008, p. 23), quando ela atribui à morte o adjetivo de “passagem delicada”. Nesse caso, desconstrói-se um dos significados simbólicos que Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 621) propõem para a morte: “Enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência”.

Paloma acredita que a morte solucionará a difícil tarefa de transpor o estágio da infância à adolescência, dos 12 aos 13 anos, principalmente no que diz respeito a seus conflitos internos. O número treze do Tarô, que não possui nome, tem um significado maligno, tanto na Antiguidade quanto na Idade Média cristã, e simboliza o curso clínico da atividade humana, ou seja, a abertura para outro nível e, logo, a morte.

O suicídio que Paloma planeja leva a um sentido da morte simbólico, provocado pela mudança de criança para adolescente. Aberastury (1981) compara as alterações psicológicas da etapa da adolescência, que levam a novas relações com os pais e o mundo, ao luto, conforme mencionado anteriormente, quando há perdas reais e simbólicas extremamente pessoais. Como declaram Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 621),

Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito.

Há uma morte, no sentido convencional da palavra, que contribui, anos depois, para a transformação interna de Paloma: a de Lisette. Quando Renée

confessa a Paloma a origem de seu afastamento social e afetivo, determinado pela morte de sua irmã Lisette e, logo em seguida, de seu sobrinho, os planos de Paloma em relação ao suicídio parecem mudar: “Sra. Michel [...], a senhora, sabe, está me dando de novo a esperança. [...] parece que é possível mudar de destino” (BARBERY, 2008, p. 309).

Paloma entende a dor que a morte de Lisette acarretou em Renée, a ponto de privá-la de se relacionar com outras pessoas, ou seja, a dor do isolamento. Destarte, ao ouvir e ver Renée chorar, Paloma concluiu:

Compreendi que eu sofria porque não podia fazer bem a ninguém ao meu redor. Compreendi que queria mal a papai, mamãe e sobretudo Colombe porque sou incapaz de lhes ser útil, porque não posso fazer nada por eles. Eles estão muito longe na doença, e eu sou muito fraca. Vejo direitinho os sintomas deles, mas não sou competente para curá-los e, com isso, também fico tão doente quanto eles mas não vejo. Porém, ao dar a mão à sra. Michel, senti que eu também estava doente. Em todo o caso, o que é certo é que não posso cuidar de mim punindo aqueles a quem não posso curar. Talvez precise repensar essa história de incêndio e suicídio. Aliás, devo confessar: já não tenho tanta vontade de morrer. [...] tenho vontade de deixar os outros me fazerem bem. [...] Uma menina infeliz que, no pior momento, tem a sorte de fazer encontros felizes. Tenho moralmente o direito de deixar passar essa chance? (BARBERY, 2008, p. 311).

Por meio da experiência de morte familiar relatada por Renée, Paloma enxerga sua incapacidade de transformar sua família, fruto de uma sociedade corrompida, arrogante e egoísta. Percebe que ela também sofre as consequências dessa mazela social e tornou-se um membro tão combalido quanto o restante de sua família.

No entanto, Paloma consegue visualizar uma chance de renascer das cinzas, se relacionando com pessoas como Renée, que lhe fazem bem. Desta maneira, a intimidade construída entre elas, seu relacionamento com Kakuro Ozu e o compartilhamento da paixão pela arte entre os três amigos contribuem para a metamorfose de Paloma.

Ainda há no romance outras mortes no sentido convencional, sendo a primeira delas, a de Lucien, esposo de Renée. No capítulo “Outubro vermelho”, esta narradora protagonista descreve os últimos momentos de seu esposo

Lucien: “A doença, diagnosticada na primavera de 1988, o corroeu por dezessete meses e o levou na véspera do Natal” (BARBERY, 2008, p. 76).

Lucien não tem correlação, de fato, com os outros personagens da trama. Porém, nesse exemplo, o intuito da autora é ilustrar a inutilidade da vida de um concierge, que simboliza aqui a classe trabalhadora e servil da sociedade francesa de elite:

Já que éramos concierges, pareciam favas contadas que para nós a morte era como uma evidência no curso dos acontecimentos, ao passo que para os ricos se revestiria dos trajes da injustiça e do drama. Um concierge que se apaga é um ligeiro vazão no cotidiano, uma certeza biológica [...] (BARBERY, 2008, p. 77).

Em seguida, no capítulo “Um gato chamado Grévisse”, chega-se a notícia de que o morador Pierre Arthens está morrendo. Interessante é que, certamente, a morte do morador rico gera tristeza em alguns moradores, diferente da morte do concierge Lucien, que fora indiferente: “Chabrot é o médico pessoal de Pierre Arthens. [...] está com uma cara bem desbronzada. As faces caídas, a mão trêmula e o nariz...molhado” (BARBERY, 2008, p. 83); “De tristeza, a baronesa se assoou num pano de chão” (p. 94); “‘Querida, queria lhe dizer que o sr. Arthens morreu esta noite’. ‘O crítico?’, pergunta-me Gégène, obviamente emocionado” (p. 129).

Mais adiante, no capítulo “Rendas e penduricalhos”, Renée usa um vestido que Manuela, sua melhor amiga, lhe arrumou para ir a um jantar na casa de Kakuro: “‘É o vestido de uma morta?’, repito horrorizada. ‘Não posso fazer isso’” (BARBERY, 2008, p. 193). Vestir a roupa de alguém que morreu pode significar a predestinação da morte de uma pessoa, nesse caso, de Renée, embora a autora não deixe qualquer indício nas entrelinhas das passagens a seguir.

Porém, no capítulo “Um cu de perdiz”, há uma fala de Gégène que o leitor pode associá-la ao desfecho final da história: “‘Ah, diabos, ah diabos’, reitera o mendigo, ‘os melhores é que têm de partir primeiro’” (BARBERY, 2008, p. 129). A autora instiga o leitor de duas maneiras: infere que essa declaração do mendigo faz de Renée uma dessas pessoas melhores – visto

que ela morre aos 54 anos de idade e, portanto, parte cedo – e, ironicamente, parta daquele considerado corresponsável pela morte de Renée.

A morte, desse modo, aparece, ora no sentido legítimo, ora no sentido simbólico no romance. A personagem Renée engloba esses dois sentidos de morte: interior para renascer e, em seguida, física, como conclusão do ciclo vital.

Renée era de uma família simples, que não conhecia afeto e, dessa maneira, não poderia recebê-lo. Cresceu sem sonhos ou pretensões futuras: “[...] nada me dizia coisa alguma, nada me despertava, [...] eu ignorava até mesmo o desejo de acabar com a vida” (BARBERY, 2008, p. 43), convicta de que, “sem beleza nem atrativos” (p. 42), nunca seria notada. Nessa perspectiva, a autora descreve a infância de Renée: “Na nossa casa ninguém conversava. [...] Comíamos o suficiente para matar a fome, não éramos maltratados. [...] Mas não falávamos” (BARBERY, 2008, p. 45).

Aos cinco anos, a professora de Renée a chama pelo nome, fato inusitado para uma criança “onde meus pais recorriam a um gesto ou uma bronca”, e a personagem fica em êxtase, pois “Pela primeira vez alguém se dirigia a mim dizendo meu nome de batismo” (BARBERY, 2008, p. 43). Seu vigor, outrora inexistente, nasce por meio da atitude da professora, mas cai por terra ao notar compaixão no olhar da professora. A partir dali, percebe que sua interação social era impossível por sua condição de pobreza e passa a interagir com os livros, quando então começa sua apreciação pela literatura e pela arte.

Dessarte, na infância, Renée tem sua morte interiorizada, seu isolamento, acrescida, mais a frente, pela morte da irmã. Casou-se, mas, com a morte do esposo, retornou à sua condição solitária. Mas, ainda que não dividisse seus sentimentos e emoções com o mundo, o cinema, a literatura, a música e a pintura simbolizavam, verdadeiramente, companhia com o passar dos anos. A arte era responsável por manter Renée viva, pois, conforme a mesma, “eu me maravilhava, com lágrimas nos olhos, diante dos milagres da Arte” (BARBERY, 2008, p. 18).

Especificamente, a devoção pela leitura, para Renée, foi o primeiro passo rumo às outras artes. Apesar disso, ela diz que:

É sem dúvida no campo da leitura que meu ecletismo é menor, embora minha diversidade de interesses seja, aí, a mais ampla. Li livros de história, filosofia, economia política, sociologia, psicologia, pedagogia, psicanálise e, é claro, acima de tudo, literatura. As primeiras me interessaram; a última é toda minha vida (p. 73).

É como Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 555) afirmam: “O livro é sobretudo, se passamos a um grau mais elevado, o símbolo do universo”. Renée mergulhou nesse universo por meio da arte, mas foram sua amizade com Paloma e seu encantamento por Kakuro que a fizeram renascer espiritualmente.

A protagonista Renée, desconstruída fisicamente e emocionalmente nos capítulos “Os milagres da Arte” e “O caniche como totem”, sofre uma metamorfose por meio da amizade de Paloma e Kakuro. Antes da chegada desses dois personagens à vida de Renée, esta tinha como companheiro apenas seu gato de estimação e sua amiga Manuela. Mais precisamente, o relacionamento de Renée e Kakuro traz Renée da situação de “morte” para “vida”, até sua morte concreta nos capítulos finais.

Conforme Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 622), a morte é ainda “Liberadora das penas e preocupações, ela não é um fim em si; ela abre o acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira; *mors janua vitae* (a morte, porta da Vida)”. No romance *A elegância do ouriço*, a morte real de Renée gera vida em Paloma, que definitivamente desiste do suicídio: “Não tenha medo, Renée, não me suicidarei e não queimarei nada de nada” (BARBERY, 2008, p. 350).

Essa vida gerada em Paloma, na verdade, começou com a morte interiorizada de Renée por causa da morte de sua irmã Lisette. A dor de Renée e suas consequências assim como a própria morte de Renée despontaram em Paloma um desejo de tentar prosseguir, culminando em favor da vida:

É como se as notas de música fizessem uma espécie de parênteses no tempo, de suspensão, um alhures aqui mesmo, um sempre no nunca.  
 Sim, é isso, um *sempre no nunca*.  
 Pois, por você, de agora em diante perseguirei os sempre no nunca.  
 A beleza neste mundo (BARBERY, 2008, p. 350, grifos do autor).

Outro símbolo muito presente na narrativa é o gato. As narradoras protagonistas Renée e Paloma possuem gatos como animais de estimação, além de Kakuro Ozu.

O gato de Renée se chama propositadamente Leon, em homenagem ao grande escritor russo Lev Nikolayevich Tolstói, também conhecido em português como Léon ou Liev Tolstói, um de seus escritores preferidos. Na narrativa, Renée cita duas obras desse autor, *Guerra e paz* (1869) e *Ana Karenina* (1971). O romance *Ana Karenina* é o primeiro ponto em comum entre Renée e Kakuro, quando, no capítulo “Sob a casca”, Renée descobre, por meio de Manuela, que os gatos de Kakuro levam os nomes dos protagonistas do romance *Ana Karenina*, Levin e Kitty.

Os gatos de Paloma – que na verdade não pertencem à Paloma, mas à família dela, uma vez que não há menção sobre quem seja o dono deles – se chamam Constitution e Parlement, traduzindo, Constituição e Parlamento. Se se atentar pelos nomes, poder-se-ia considerar que os gatos pertenciam ao pai de Paloma, que era deputado, pois, deputado, constituição e parlamento se encontram no mesmo campo linguístico.

Como referido acima, Kakuro também tinha dois gatos, Levin e Kitty. Os gatos de Renée e Paloma, com exceção dos de Kakuro, apresentam algumas características físicas e comportamentais similares. Estas são as de Leon, o gato de Renée: “Vivo sozinha com meu gato, um bichano gordo e preguiçoso, cuja única particularidade digna de nota é ficar com as patas fedendo quando é contrariado” (BARBERY, 2008, p. 15); “[...] alimento [...] meu gato, Leon, que só é gordo por causa dessas comidas que deveriam ser destinadas a mim, e que se empanturra ruidosamente de presunto e macarrão na manteiga [...]” (p. 16), apesar de Leon também se alimentar de nabo, bofe e comidas abjetas, como pasta de miolos e resto de pele úmida de porco; “[...] Leon ronca loucamente na poltrona de ver TV [...]” (p. 247).

Paloma relata a seguinte passagem sobre Constitution: “Neste exato momento [...], passa a gata Constitution, com a barriga arrastando no chão. Essa gata [...] se dirige para [...] provavelmente uma poltrona” (BARBERY, 2008, p. 39). Paloma também expõe em relação aos gatos:

Nossos dois gatos são gordos odres que comem croquetes de luxo e não têm nenhuma interação interessante com as pessoas. Arrastam-se de um sofá para outro, deixando pelos por todo lado, e ninguém parece ter entendido que eles não têm o menor afeto por quem quer que seja. O único interesse dos gatos é que são objetos decorativos móveis (p. 51).

Contrariamente, Renée, sobre Constitution, se expressa: “Constitution é uma encantadora gatinha de pelo caramelo, focinho rosa claro, bigodes brancos e dedinhos lilás [...]” (BARBERY, 2008, p. 124). Compara-se a maneira com que Renée e Paloma falam a respeito de Constitution; a primeira carinhosamente, a segunda objetivamente. Isso se deve ao fato de que o bicho de estimação de Renée é como um familiar seu, enquanto que para Paloma é apenas um “objeto decorativo”.

Ainda quanto ao sentido convencional de gato no romance, dos 67 capítulos narrados pela personagem protagonista Renée, 29 deles, ou seja, em torno de 43% do total, citam Leon, ou apenas “gato” na narrativa. Paloma, por sua vez, faz referência aos gatos de estimação, mais especificamente Constitution, em cinco capítulos de um total de 23, significando menos de 25% destes. Isso mostra a importância que Leon tinha para Renée e a indiferença que Paloma supria em relação aos gatos dela.

As gatas de ambas as personagens são gordas e gostam de poltronas. No entanto, há particularidades distintas nos gatos de Paloma e Renée, a começar pela forma com que são alimentados. Por meio do discurso de Renée, nota-se que não há preocupação sobre de que Leon se alimentará, ou seja, como animal, pode-se alimentar de qualquer coisa, até mesmo de “comidas abjetas”. Os gatos de Paloma, diferentemente, se alimentam de “croquetes de luxo”, provavelmente de um tipo de comida de altíssima qualidade exclusiva para gatos.

Além da alimentação diferenciada, Renée e Paloma manifestam sentimentos peculiares por seus animais domésticos. O gato Leon é, para Renée, um companheiro com quem divide sua solidão e suas experiências de vida há dez anos, após a morte de seu esposo, Lucien, embora Leon já morasse com ela quando Lucien ainda era vivo (BARBERY, 2008, p. 78).

Essa relação próxima com seu gato é evidenciada nos trechos que se seguem: “‘Estou frita’, digo a Leon [...]” (p. 55); “‘Mas o que é que eu tenho

hoje?', pergunto a Leon (p. 115)"; "'Anna Arthens vai vender!', digo a Leon. 'Essa não', ele me responde – ou pelo menos tenho a impressão" (p. 128); "[...] me enfiando debaixo dos lençóis depois de uma curta batalha com Leon, que não deseja ceder terreno" (p. 300); "[...] Paloma se incrusta na poltrona de Leon" (p. 301); "[...] Leon pula da poltrona e vem se esfregar em minha perna. Esse gato, que só é obeso por caridade, é também uma alma generosa que sente as flutuações da minha" (p. 322); "Às sete horas, levanto-me, [...] catapultando o gato indignado para o outro extremo da cama" (p. 336); "Sim, meu primeiro pensamento vai para meu gato [...]. Sorrio dentro de mim ao pensar no grande odre obeso que me serviu de parceiro durante esses dez últimos anos de viuvez e solidão [...]; dez anos de vida se cristalizaram em Leon [...]" (p. 340-1).

Por meio desses exemplos, percebe-se a proximidade entre Renée e Leon. Renée "conversa" com o gato como se fosse um ente da família e, segundo ela, o gato lhe parece até responder. Dividem a mesma cama e há até mesmo uma poltrona designada ao gato. Vivem como cúmplices, visto que Renée lhe conta tudo, afirmando que Leon é capaz de, inclusive, absorver suas inquietudes alimáticas. Que Renée tenha afinidade com Leon está evidente, mas o curioso é detectar que também o gato tem afeição por Renée.

No caso de Paloma, as pequenas alusões aos seus gatos se encontram a seguir: "[...] eles não têm o menor afeto por quem quer que seja. O único interesse dos gatos é que são objetos decorativos móveis, [...] mas que não se aplica aos nossos por terem a barriga grande demais" (BARBERY, 2008, p. 51); "Mãe é um engodo fenomenal. Basta olhar para ela junto com os gatos. Ela tem vaga consciência de seu potencial decorativo, mas se obstina em falar com eles como se fossem pessoas [...]" (p. 51); "Quando ouço mãe dizer: 'Constitution é uma gatinha muito orgulhosa e ao mesmo tempo muito sensível', enquanto a outra está aboletada no sofá porque comeu demais, acho graça. [...] papai, mãe e Colombe. São completamente frouxos e anestesiados, vazios de emoções" (p. 52); "[...] acho que o gato é um totem moderno" (p. 52); "É curioso, basta ficar zangada para precisar jogar alguma coisa. Uma vez jogou Constitution" (p. 135).

Paloma não deixa transparecer muito bem sobre seus sentimentos para com os gatos Constitution e Parlement, declarando apenas que eles parecem

ser um “totem moderno”. É notório que há suspensão emotiva em Paloma sobre os gatos, mas dá a entender sobre o relacionamento de sua família para com eles, que, para ela, é inexistente. Todavia, no exemplo anterior, a mãe de Paloma “fala com eles como se fossem pessoas”, o que demonstra, ainda que superficialmente, um certo afeto.

Kakuro também opta por ter gatos como bichos de estimação. Manuela diz sobre os gatos de Kakuro a Renée: “Ah, são magníficos!”, diz, observando Leon com um ar consternado. ‘São magrinhos e andam sem barulho, fazendo assim” (p. 159); Kakuro pergunta a Paloma: “Você quer vir tomar uma xícara de chá? E lhe apresento meus gatos?” (p. 178); Paloma diz a respeito dos gatos de Kakuro:

Em suma, fui tomar chá na casa dele e conhecer seus gatos. Bem, nesse quesito, não me convenceram mais que os meus, mas os de Kakuro, pelo menos, são decorativos. Expus meu ponto de vista a Kakuro, que me respondeu que acreditava no poder de emanção e na sensibilidade de um carvalho, portanto, a fortiori, nas de um gato (p. 178).

Poucas vezes Kakuro comenta sobre seus gatos, mas o faz mais para sintetizar o gosto em comum com Renée sobre a obra de Tolstoi. Paloma os chama aqui de decorativos, pois, conforme Manuela relatou, são magníficos e magrinhos, diferentes de Leon, Constitution e Parlement, que eram gordos. Kakuro, contudo, insinua algo próximo à interpretação de Paloma, comparando-os a uma planta.

Essa relação entre dono e bicho de estimação, no romance *A elegância do ouriço*, mais insistentemente entre Paloma e Constitution (quase não se fala em Parlement), Renée e Leon, Kakuro e Kitty e Levin, tem um caráter simbólico.

Renée, em sua solidão, se apega a Leon e o promove de bicho de estimação a “companheiro”, optando por se isolar da companhia de pessoas. Genericamente, gato é um animal que simboliza sabedoria, equilíbrio, sagacidade, o que comprova a parceria entre a literata Renée e Leon.

O gato representa, ainda, misticamente, o enlace físico e espiritual. A crise emocional de Paloma, ora pela falta de afeto, ora pela objeção ao curso do mundo, ora pela sua mudança de fase, faz com que ela viva uma vida

duvidosa, crise aparentemente sanada no final da narrativa, em que sossega a alma, alcança a maturidade emotiva e, possivelmente, física.

Kakuro, japonês que tem apreço por decoração e condições financeiras para mantê-lo, se coloca neutro perante os bichanos, talvez por considerá-los parte de sua ornamentação. Simbolicamente, para Chevalier e Gheerbrant (2009), o gato pode ter tanto tendências maléficas quanto benéficas, porquanto é portador de atitudes dissimuladas.

No Japão, a figura do gato simboliza um mau presságio, “capaz, segundo dizem, de matar as mulheres e de tomar-lhes a forma” (p. 461). No capítulo “Sanae”, na voz de Renée, Kakuro conta a Renée que sua esposa, de mesmo nome, morreu de câncer, há dez anos. Interessante é que Renée também morre após, na narrativa, aludir uma relação mais afetuosa entre Renée e Kakuro. Outra simbologia desse animal referente ao Japão é que o gato de Jingorô, em Nikko (cidade próxima a Tóquio), parece não ter senão um valor decorativo, corroborando com as falas prévias de Paloma e Kakuro sobre Kitty e Levin.

O próximo elemento simbólico a ser explanado no romance *A elegância do ouriço* é o chá. A palavra chá aparece em 22 dos 67 capítulos narrados por Renée, quase 33% do total. O chá, segundo a própria narradora protagonista, Renée, torna as pessoas hábeis a enxergar dimensão nas coisas consideradas insignificantes. Isso faz parte do ritual do chá, que é:

Essa recondução exata dos mesmos gestos e da mesma degustação, esse acesso a sensações simples, autênticas e requintadas, essa licença dada a cada um, a baixo custo, de se tornar um aristocrata do gosto, porque o chá é a bebida tanto dos ricos como dos pobres, o ritual do chá, portanto, tem essa virtude extraordinária de introduzir no absurdo de nossas vidas uma brecha de harmonia serena. Sim, o universo conspira para a vacuidade, as almas perdidas choram a beleza, a insignificância nos cerca. Então, bebamos uma xícara de chá (BARBERY, 2008, p. 95-96).

Renée era adepta do chá e frequentemente o tomava com Manuela: “Às terças e às quintas, Manuela, minha única amiga, toma chá comigo na minha casa” (BARBERY, 2008, p. 29). Esta passagem é a primeira em que aparece a palavra chá no romance: “[...] bebericamos caladas uma xícara de chá verde, beliscando as *tuiles*” (p. 30). Esse tipo de chá é utilizado na cerimônia do chá

japonesa, preparado cerimonialmente e servido aos convidados. No capítulo “Ruptura e continuidade”, há outra menção ao chá verde quando Renée cita o filme japonês de Kakuro Ozu, “O gosto do arroz com chá verde”.

Em “Sob a casca”, Renée convida Manuela para tomar chá branco, com a finalidade de comemorar sua contratação pelo sr. Ozu. No Pensamento profundo nº 6 de Paloma, o chá de jasmim é o primeiro chá que ela experimenta, em um restaurante com sua mãe, quando ela decide que, a partir daquele dia, tomará sempre chá no café da manhã: “[...] mamãe pediu um chá de jasmim e me deu para provar. Achei tão bom, tão ‘eu’ que, hoje de manhã, disse que era o que, de agora em diante, queria no café da manhã” (BARBERY, 2008, p. 100-101). Paloma não está só quando toma o chá, mas se sente “tão eu”, tão ela, que quer continuar com o hábito.

Depois há uma passagem em “Eternidade” que Renée também bebe esse chá: “Ligo o vídeo, beberico o chá de jasmim” (BARBERY, 2008, p. 105). Renée, por sua vez, se encontra sozinha, pela primeira vez no livro, a tomar chá, indicando um momento individual, solitário, de ambas as personagens.

E, finalmente, há outro trecho que elas o bebem juntas. Renée oferece o chá a Paloma, sendo o primeiro encontro em que dialogam: “Ela [Paloma] senta numa cadeira e balança os pés no vazio, olhando para mim [Renée] enquanto lhe sirvo chá de jasmim” (BARBERY, 2008, p. 262). O chá de jasmim, neste contexto, simboliza a união vital de Renée e Paloma, o início de uma amizade que perdurará até a morte de Renée.

Verdadeiramente, o chá simboliza a amizade entre: Renée e Manuela; Renée e Paloma; Renée e Kakuro; Paloma e Kakuro, até atingir a tríade Renée, Paloma e Kakuro. A cerimônia do chá, para os monges do “Zen”, provavelmente, tinha a conotação de um rito de comunhão, com o objetivo de amenizar “a rudeza dos costumes, disciplinar as paixões, vencer os antagonismos guerreiros e estabelecer a paz” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 231). Por isso Renée intitulou um dos capítulos de seu diário de “Todas essas xícaras de chá”, “no calor da amizade” (BARBERY, 2008, p. 334), num momento em que Kakuro lhe revela poder se tornar mais que seu amigo.

Mas é no capítulo “Minhas camélias” que Renée demonstra ter sido Manuela o símbolo maior da amizade durante sua vida, representado pela parceria com suas xícaras de chá:

Manuela.

[...]

Lembra-se daquelas xícaras de chá na seda da amizade? Dez anos de chá e de tratamento cerimonioso, e, no fim das contas, um calor no meu peito e esse reconhecimento [...] por ter tido a graça de ser sua amiga. [...] Todas aquelas horas de chá, aquelas longas horas de requinte, [...] você fez de mim uma mulher capaz de amizade... Poderia eu ter tão facilmente transformado minha sede de indigente em prazer da Arte, [...] se você não tivesse, semana após semana, se sacrificado comigo, oferecendo-me o seu coração, no ritual sagrado do chá? (BARBERY, 2008, p. 341-342).

Por meio dessa fala, Renée confirma o símbolo de comunhão que o chá estabelece entre as pessoas e a paz que é instaurada entre os relacionamentos. Em outro trecho, Renée também alega que, “Quando se torna ritual, o chá constitui o cerne da aptidão para ver a grandeza das pequenas coisas” (BARBERY, 2008, p. 95).

As pessoas que faziam parte desse ritual, Renée, Manuela, Paloma e Kakuro, no curso da narrativa, demonstram uma sublimação espiritual, comprovada pela ausência de altivez e arrogância, carimbadas pelo respeito ao próximo, ao outro. Numa sociedade francesa de classe alta, em que pessoas permitem que o dinheiro conduza suas vidas, os personagens acima citados se tornam exceções, com suas dores individuais, perdas, frustrações, mas ligados por algo que transcende os valores supérfluos de uma sociedade corrompida emocionalmente pelos bens materiais e pela posição social. Mais uma vez, “[...] o ritual do chá, portanto, tem essa virtude extraordinária de introduzir no absurdo de nossas vidas uma brecha de harmonia serena” (BARBERY, 2008, p. 96).

Dessa maneira, o chá é uma bebida agradável, apazível e requintada, o oposto do café, conforme Paloma aponta: “Papai lê jornal bebendo café, mamãe bebe café folheando catálogos de moda, Colombe bebe café ouvindo a France Inter [...]”; “Mas ontem perguntei a mamãe se eu podia tomar chá. [...] Não chego a achar que é uma coisa genial, mas parece mais simpático que o

café, que é uma bebida de gente má” (BARBERY, 2008, p. 100); “Chá e mangá contra café e jornal: a elegância e o encantamento contra a triste agressividade dos jogos de poder adultos” (p. 101).

A partir desse exemplo, podem-se inferir duas questões: Paloma associou o café à maldade, pois rotulou seus familiares de maus por não atenderem às suas expectativas emocionais e serem tão superficiais, e relacionou o chá à elegância. Renée, como admiradora dessa bebida elegante, era, portanto, também elegante, conforme o título do romance destinado a ela: *A elegância do ouriço*.

Como há mais passagens que trata da palavra café é importante se fazer algumas considerações. No trecho: “É com saudade que repenso nas manhãs de domingo, essas manhãs abençoadas por serem de descanso, quando, na cozinha silenciosa, ele [Lucien] bebia seu café e eu lia” (BARBERY, 2008, p. 47), Lucien, que não era um leitor assíduo, bebe café, e Renée, literata consumada, lia, mas não tomava café. Interessante que os pais de Paloma e sua irmã Colombe, no exemplo anterior, também consomem o café, momento em que desfrutam de leituras e programas comuns, sem gosto apurado.

A personagem “Bernadette de Broglie teve de inventar uma intriga para tomar café na casa de Solange Josse [...]”, contada na voz de Renée (BARBERY, 2008, p. 156). O motivo da visita de Bernadette à Solange é tão somente por conta do novo morador, o japonês milionário Kakuro Ozu, porque esta mora próximo à casa do ilustre morador. O motivo fútil é ligado também ao café, o que provavelmente não ocorreria caso a bebida fosse o chá.

Outra citação sobre o café ocorre no Diário do movimento do mundo nº 7, em que Paloma relata sobre a relação de sua mãe com a faxineira, que considera um tanto “paternalista tendência rosa” (BARBERY, 2008, p. 292). Nesse relato, Paloma mostra que sua mãe, para mostrar uma proximidade um tanto falseada com a faxineira, “[...] oferece café, paga corretamente, jamais repreende, dá roupas velhas e os móveis quebrados [...] e, em troca, [sua mãe] tem direito a buquê de rosas [...]” (p. 292). Novamente o café tem uma conotação tendenciosa que não está ligada à harmonia, ao afeto, à pureza de sentimentos.

Por isso, Renée prepara um café para ela e Manuela, mas elas não o bebem: “Preparo um café que não tomaremos, mas cujos eflúvios nós duas adoramos, e bebericamos caladas uma xícara de chá verde [...]” (BARBERY, 2008, p. 30). Pelos exemplos citados é possível entender o porquê de Renée e Manuela não beberem o café, mas apenas sentirem seu aroma. O que as duas amigas anseiam, na verdade, é pelo que o chá oferece, como resignação, amizade, harmonia. O café, por meio do que fora exposto, não transmite algo positivo e simboliza, especificamente no romance *A elegância do ouriço*, uma atração das pessoas pela falta de aprofundamento ora espiritual, ora intelectual, cujo cerne é o poder social e a ociosidade.

Para concluir a explanação sobre os símbolos no romance analisado, é mister discorrer sobre o que o ouriço, palavra integrante do título, simboliza na história. No Pensamento profundo nº 9, Paloma compara Renée ao ouriço, passagem que indica a origem do título do romance:

A sra. Michel tem a elegância do ouriço: por fora, é crivada de espinhos, uma verdadeira fortaleza, mas tenho a intuição de que dentro é tão simplesmente requintada quanto os ouriços, que são uns bichinhos falsamente indolentes, ferozmente solitários e terrivelmente elegantes (BARBERY, 2008, p. 152).

A perspicácia de Paloma, sua visão além do que os olhos comuns podem ver, é qualidade sempre presente em sua voz. A menina de 12 anos, prestes a atingir uma fase da vida considerada de conflitos, mas a caminho de transformação, pode ser considerada uma menina prodígio, a qual, pela linguagem adotada no romance, demonstra uma inteligência extraordinária para a sua idade. Em toda a narrativa, Paloma apresenta talento excepcional para decifrar o enigma interior de cada personagem, assim como o de Renée. Nesse entendimento, a autora utilizou desse predicado de Paloma para constituir o título do romance, partindo de um desses momentos astutos da menina de apenas 12 anos.

A pertinência de Paloma ao comparar Renée a um ouriço tem fundamento na zoologia, ramo da biologia. A menina arditamente afirma que Renée “por fora é crivada de espinhos, uma verdadeira fortaleza”. No sentido convencional e denotativo, ouriço é um animal que possui cerca de cinco a seis mil espinhos, daí a explicação para o adjetivo “crivada”. A palavra “fortaleza” se

justifica pela função destinada aos espinhos do ouriço, que pode ser camuflagem, defesa ou ataque.

Dentre essas três funções, a que mais se adequa à Renée é a de camuflagem. Devido à sua cultura diferenciada, peculiar para uma simples concierge, Renée se esconde dos moradores e procura se manter oculta. Para manter sua camuflagem, Renée conta com a televisão como aliada que, em razão dos interesses econômicos e políticos, propõe programas pouco criativos, artísticos e/ou culturais, aspecto reconhecido pela sociedade em geral. Esse fato é comprovado na frase que se segue: “Como eu ia dizendo, ao passarem pelo hall os moradores ouviam os sons abafados pelos quais se reconhece que uma televisão está ligada e [...] formavam a imagem da concierge aboletada diante da TV” (BARBERY, 2008, p. 17).

Os espinhos do ouriço costumam defendê-lo do inimigo. O inimigo de Renée, na verdade, não é um indivíduo em particular, mas fatos na vida dela que a fizeram se enclausurar dentro de si mesma e a se defender, como: falta de atrativos físicos; condição econômica de extrema simplicidade na infância; ausência de amor materno e diálogo com a família; compaixão das pessoas por ela; a morte da irmã e, conseqüentemente, a profunda aversão pela ostentação da classe alta.

No exemplo seguinte, a voz de Renée atesta sua resignação: “Assim sou eu, pobre concierge resignada com a ausência de fausto – mas anomalia de um sistema que se revela grotesco e do qual zombo suavemente, todo dia, num foro íntimo que ninguém penetra” (BARBERY, 2008, p. 133); e, ainda, “Enfim, como eu também não podia deixar de ser quem era, me caminho era o do segredo: devia calar quem era e jamais me misturar com o outro mundo” (p. 309). A solidão de Renée e sua luta interior podem ser simbolizadas, no romance, pelos espinhos cravados em sua alma. A concierge se tornara uma fortaleza, separada do mundo que acreditava lhe ser hostil.

Complementando, a ciência afirma que o ouriço é um bichinho solitário e territorial. No romance, várias vezes Renée demonstra ser uma pessoa sozinha: “Vivo sozinha com meu gato [...]. Ele e eu não fazemos nenhum esforço para nos integrar no círculo de nossos semelhantes” (BARBERY, 2008, p. 15); e, também: “Fazia muito tempo que me acostumara com a perspectiva de uma vida solitária” (p. 47); “Mas a escola fez de mim uma alma cujo destino

de vacuidade não levou apenas à renúncia e à clausura” (p. 114). Sua companhia eram Leon, o gato, Manuela, sua melhor amiga e a literatura. Esta última é confirmada nesse trecho: “Pois existe distração mais nobre, existe mais distraída companhia, existe mais delicioso transe do que a literatura?” (p. 131).

Por ser o ouriço um animal territorial, Barbery (2008) não deixou escapar essa qualidade à Renée: “Vivo aqui há vinte e sete anos” (p. 128), e, na citação a seguir:

Como primatas que somos, o essencial de nossa atividade consiste em manter e entreter nosso território de tal modo que nos proteja e nos envaideça [...]. Assim, gastamos parte não desprezível de nossa energia a intimidar ou seduzir, já que essas duas estratégias garantem, sozinhas, a busca territorial [...] (p. 103).

A personagem protagonista demarca seu território e permanece neste durante 27 anos, precisamente enfiada em seu cubículo. Essa necessidade de isolamento e permanência em um mesmo local é consequência de uma vida iniciada num vazio de afeto e emoções, prolongada pelas tragédias que se seguiram, como a morte da irmã e depois a do esposo. Na próxima frase, a voz de Renée profere sobre sua moradia e seu encolhimento: “Como é pouco corrente que uma concierge vibre com *Morte em Veneza* e que de seu cubículo escape um Mahler, [...] comprei outro televisor, que instalei no meu esconderijo” (BARBERY, 2008, p. 17).

Um ponto muito conveniente a se destacar é a simbologia atribuída por Chevalier e Gheerbrant (2009) sobre o caráter simbólico do ouriço: conselheiro e herói civilizador. No romance *A elegância do ouriço*, Renée está para redentora de Paloma, assim como Kakuro está para salvador de Renée. No caso em especial de Paloma, a amizade, a experiência de vida e a demonstração de amor de Renée propiciam em Paloma uma reflexão sobre o suicídio que intenta cometer. Com a morte de sua mais nova amiga, Paloma abole de vez a ideia de se matar, e é assim que Renée se torna de conselheira a heroína de Paloma.

Assim, *A elegância do ouriço* é um romance que se caracteriza pelo uso aprimorado dos símbolos, lembrando que cada pessoa é influenciada segundo

a cultura e a sociedade próprias ao meio em que se desenvolveu, somando as experiências únicas vividas momentaneamente. Em conformidade com Chevalier (2009),

O símbolo tem precisamente essa propriedade excepcional de sintetizar, numa expressão sensível, todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como das forças instintivas e espirituais, em conflito ou em vias de se harmonizar no interior de cada homem (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. XIV).

Dessa forma, a autora, em seu universo particular, usou dos símbolos para compor o romance *A elegância do ouriço* e despertar no leitor um modo plural de recepção. A simbologia transcende a significação dos signos e impõe uma conotação a mais no modo de leitura de cada leitor. Este, a partir do seu arcabouço intelectual, formado de ideias, imagens e sentidos, comporá os muitos sentidos da obra literária.

Parafraseando Jung (1964), o símbolo não significa uma alegoria, mas a imagem de um conteúdo que transcende o consciente, pois nenhum símbolo tem um significado universal. Nesta perspectiva, a recepção ocorrerá de forma diversa, movida por um mundo simbólico, em que o sentido único se desconstrói, criando-se uma multissignificação que emana do texto.

Por isso Iser (1996) pontua que o leitor explicita o que não está expresso, residindo-se, então, uma característica importante do texto literário. A imersão de sentidos proposta por Iser, combinada ao simbólico dos elementos da obra originarão uma obra plurissignificativa, em que o leitor é coparticipante dessa significação. A obra literária, para Iser (1996), se realiza, portanto, na convergência entre o leitor e o texto.

Essa relação entre texto e leitor é atualizada porque o leitor, no ato da leitura, insere informações que os efeitos de sentido provocam nele. É desse modo que o leitor, ao produzir e modificar os significados, inova o processo de leitura no romance contemporâneo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo procurou desvendar as transformações ocorridas no romance ao longo de sua história, até se chegar à composição renovadora do modelo contemporâneo, utilizando-se, para isto, o objeto de análise *A elegância do ouriço*. Para isso, fez-se um percurso sobre a concepção do romance na literatura, ressaltando-se desde a arte como representação até os tempos contemporâneos, em que o leitor é o contraponto dessa evolução romanesca.

Salientou-se a necessidade de se traçar o caminho do processo narrativo no romance, em que se apontaram as diversas fases do ponto de vista do narrador, desde o romance tradicional até o romance contemporâneo. Em seguida, o fluxo da consciência foi exposto por meio da teoria de Robert Humphrey (1954), recurso elementar para a nova composição romanesca da literatura contemporânea, em particular, da obra *A elegância do ouriço*.

As correntes críticas contemporâneas citadas revelam o caminho até se chegar não mais ao texto como referência, mas ao leitor, em que a objetividade se extingue, surgindo, conseqüentemente, a subjetividade.

A teoria da recepção ilustra a pertinência do leitor para a significação do texto literário. Para ele, no processo de leitura há a interação entre a estrutura da obra e seu receptor. O estético, que é o texto criado, é sempre atualizado pelo efeito que o texto provoca no leitor.

No romance adotado para este trabalho, a autora optou pelo uso do diário como forma de discurso, no qual o recurso do monólogo interior foi bastante exemplificado. Este foi de crucial importância para compor o modo de recepção da obra literária, em que se percebeu o diálogo do texto com o leitor, além da análise mental fluente no texto.

Os símbolos apontados em *A elegância do ouriço* foram cruciais para demonstrar a plurissignificação dessa obra e a sua não universalidade e relação com o consciente. Por meio destes, os significados que pareciam únicos foram ressignificados. As imagens, a partir dos símbolos, desvendaram o desconhecido, mostrando o oculto no inconsciente do leitor. Nesse capítulo,

observou-se que a percepção desse símbolo é particular, podendo variar segundo as características socioculturais de cada indivíduo.

Logo, classificar a interpretação de um símbolo como única constitui supervalorização de um determinado significado, desconsiderando-se a individualidade do leitor.

Evidentemente, por mais que a análise desse romance tenha tentado abranger ao máximo suas características inovadoras, não foi possível envolver sua totalidade de sentidos – e nem é essa a intenção –, uma vez que a obra literária contemporânea se define como uma verdadeira obra aberta. E, se por um lado não há limites para se atingir a completude de significado da obra, por outro existe o mérito de essa análise se apresentar como uma visão singular. Esse fato possibilita a valorização de análises diversas, principalmente porque se entende que nenhum estudo é completo e fechado, mas cada um deles possui lacunas e não-ditos que possibilitariam novas leituras.

No entanto, pela diversidade de temas encontrados, não se esgotam aqui as considerações sobre essa obra de múltiplas faces. Importante se faz mencionar que a escolha desse *corpus* foi determinada tanto por sua complexidade quanto por sua riqueza inovadora para a literatura contemporânea.

Por meio da análise minuciosa dessa composição, percebeu-se, dessa forma, que os sentidos estabelecidos na narrativa podem ser ressignificados, no momento em que o leitor se depara com estes.

*A elegância do ouriço*, assim, é uma obra renomada de alto valor que traduz a nova composição romanesca para a literatura universal, uma vez que seu modo específico de recepção, em que o leitor é integrante importante do processo de leitura, foi fundamental para se compreender essa nova modalidade de compor o romance no campo da literatura.

## REFERÊNCIAS

- ABERASTURY, Arminda; KNOBEL, Mauricio. *Adolescência normal: um enfoque psicanalítico*. Trad. Suzana Maria Garagoray. Porto Alegre: Artes Médicas, 1981.
- ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. Tradução Jorge de Almeida. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: 34 Letras, 2003.
- ARISTÓTELES. *A poética*. Disponível em: <<https://www.dominiopublico.com.br>>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 33. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. (Coleção Prestígio).
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARBERY, Muriel. *A elegância do ouriço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BASTOS, Clécio Pereira. *A nova estrutura romanesca, seu aspecto literário e poético em Manual da Paixão Solitária, de Moacyr Scliar*. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2013.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. 5. ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.
- BOOTH, Wayne C. Distance and point of view: an essay in classification. In: HOFFMAN, Michael J.; MURPHY, Patrick D. (Orgs.). *Essentials of the theory of fiction*. London: Leicester University, Press: 1996. p. 83-100.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- COSTA, Márcia Hávila Mocci da Silva. *Estética da recepção e teoria do efeito*. Disponível em: <[https://abiliopacheco.files.wordpress.com/2011/11/est\\_recep\\_teorias\\_efeito.pdf](https://abiliopacheco.files.wordpress.com/2011/11/est_recep_teorias_efeito.pdf)>. Acesso em: 15 out. 2015.
- COSTA, Rita de Cássia Maia e Silva. *O Desejo da Escrita em Italo Calvino: para uma teoria da leitura*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Antonio Sousa Ribeiro. Porto: Edições Afrontamento, 1976.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction: the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip (Org.). *The theory of the novel*. New York: The free press, 1967. p. 166-182.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 265-284.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

HUMPHREY, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1954.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: ED 34, 1996, vol. 1.

JAMES, Henry. *The art of fiction and other essays*. New York: Morris Robert, 1948.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

LEITE, Ligia Chiappini Morais. *O foco narrativo*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

LEJEUNE, Philippe. *“Cher cahier”...” Témoignages sur le journal personnel*. Paris: Gallimard, 2008.

LUBBOCK, Percy. *The craft of fiction*. New York: Viking, 1921.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos).

PLATÃO. *A República*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2011.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1974.

RODRIGUES, Maria Aparecida. *Angústia selvagem: filosofia da linguagem e fluxo da consciência em Angústia, de Graciliano Ramos, e Perto do coração selvagem, de Clarice Lispector*. 2. ed. Goiânia: Kelps, 2011.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland *et al. Análise estrutural da narrativa*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 218-264.

TOLSTOI, Liev. *Guerra e Paz*. Trad. e introdução Oscar Mendes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.

\_\_\_\_\_. *Anna Karenina*. Trad. João Gaspar Simões. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1971.