

**(IM)POSSIBILIDADES DA COMUNICAÇÃO
EM CORAÇÃO TÃO BRANCO DE JAVIER MARIAS**

*Nenhuma voz me atinge por destino
dela, e nenhuma me procura ansiosa.
Se o espaço cruzam num murmúrio fino
ou gritam seu destino, a mais formosa*

*é sempre aquela que eu encontro agora,
apenas porque a encontro e por mais nada.*

[...]

Jorge de Sena, *As Evidências*, 1955

O nome de Javier Marías dispensa apresentações junto do público português atento aos periódicos de crítica literária mais conceituados, onde a obra do romancista madrileno tem sido apontada como já incontornável na história da literatura espanhola contemporânea. Esse mérito tem ainda sido confirmado pela atribuição de alguns dos mais importantes galardões literários espanhóis e internacionais à sua obra, bem como pela tradução de grande parte da sua bibliografia. É precisamente para assinalar os 10 anos sobre a tradução portuguesa de *Coração Tão Branco*¹, romance considerado por vários críticos como um marco na carreira do autor e, mais amplamente, na novelística espanhola, que pretendemos efectuar uma incursão na escrita de Javier Marías, tendo, como ponto de partida para a nossa leitura, a reflexão sobre o modo como esse romance questiona alguns pressupostos da Comunicação e da Pragmática.

1. Dizer e Agir

Em *Coração Tão Branco*, Javier Marías desenvolve, à semelhança do que ocorre entre outros escritos, como *Amanhã na Batalha Pensa em Mim* (1994), até aos limites do ponderável, a relação entre a linguagem e a acção, entre o dizer e o agir, levando o leitor a reconhecer o modo como todo o acto de fala age, na medida em que provoca um efeito sobre o destinatário. O acto de fala é, no sentido desenvolvido por John L. Austin, autor

¹ Javier MARÍAS (1992). *Corazón Tan Blanco*. Madrid: Editorial Anagrama. (trad. port. de Cristina Rodríguez e Artur Guerra), Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1994.

pioneiro nos estudos de Pragmática, uma acção concreta, à semelhança de qualquer outra executada pelo homem, pois permite intervir e mudar algo no mundo. E este conceito de acto de fala, enquanto operação que possibilita ao falante, literalmente, agir, quer sob a perspectiva tradicional da retórica, enquanto persuasão, quer sob o ponto de vista mais abrangente da dimensão accional da actividade linguística, é diversas vezes ilustrado ao longo da narrativa de *Coração Tão Branco*. Todo o capítulo 7, por exemplo, é dedicado a uma digressão do narrador sobre o poder da palavra, nomeadamente no episódio de Nieves, a filha do dono de uma papelaria que Juan frequentava durante a infância e adolescência, cujo destino o protagonista poderia ter modificado se tivesse querido falar-lhe ou eventualmente amá-la; ou, então, o episódio do diálogo de Ranz com um segurança do Museu do Prado que pretendia queimar uma tela, cena em que está em causa o poder da retórica, isto é, a capacidade de argumentar e de convencer o interlocutor a (não) cometer um acto.

Mas, ao mesmo tempo, o romance coloca a hipótese de o não-dito ser também uma forma de agir, pela opção entre interferir ou não no destino do outro (mesmo se a eficácia dessa intervenção permanece hipotética e só pode ser lida retrospectivamente), porque “Calar e falar são formas intervir no futuro”². Logo, um dos temas centrais deste romance é o da não-comunicação, consubstanciada, por exemplo, no segredo, anunciado, desde logo, pelo *incipit*, quando o narrador começa por declarar que vai contar aquilo que “Não quis saber, mas soube”, um segredo familiar que pode explicar o motivo por que uma jovem recém-casada, de regresso da sua viagem de núpcias, se levanta da mesa onde almoçam a família e convidados, para, de modo inexplicável, se suicidar na casa de banho, com um tiro no coração. O não-dito, o que não se pode/quer dizer ou contar, correlaciona-se com o interdito, isto é, com o que não se deve dizer: toda a informação revelada a um destinatário que, até então, a desconhecia, obriga-o a refundir o conhecimento que este possuía sobre a realidade e sobre a sua relação com o outro. Assim, paradoxalmente, a comunicação pode implicar paradoxalmente, ao mesmo tempo, reforço da união (as conversas de almofada entre Juan e Luísa) e separação (o suicídio de Teresa depois da revelação de Ranz).

Com efeito, o conceito de segredo remete para um não-dito cujo conteúdo é demasiado trágico para que possa ser sabido indelevelmente: quem acede ao seu

² Javier MARÍAS (1994). *Coração Tão Branco* (trad. port.de Cristina Rodríguez e Artur Guerra). Lisboa: Relógio D'Água Editores. p.225.

conhecimento sofre as consequências desse saber, entre elas, a pena de também carregar o segredo, e, sobretudo, a de ter descobrir que, afinal, o outro (a quem se revelou tudo o que fosse significativo para existir comunicação/comunhão) é, no fim de contas, um desconhecido, porque subtraiu uma informação fundamental para a compreensão do seu comportamento e da sua personalidade. Quem acede ao segredo tem, pois, a impressão, de ter vivido a não-verdade e de ter sido traído, ao mesmo tempo que descobre que todos os pressentimentos (outra forma de conhecimento não comunicável, não verbalizável), espécie de tensão ou ansiedade provocadas pela palavra que vai irromper, podem ser apaziguados. Assim, entre o segredo e a sua revelação (“os ouvidos [...] não podem resguardar-se do que se presente que se vai ouvir, é sempre demasiado tarde.”³), entre o não saber (ser inocente) e o saber (ser cúmplice), o sujeito fractura-se entre um antes e um depois, entre aquele que pressentia que havia mais informação sobre a realidade do que aquela que detinha e aquele que é obrigado, agora, a recontar a sua história integrando uma peça que faltava, no caso de Juan, o protagonista do romance, a descoberta de uma mácula original, a de que foram necessárias duas mortes para que nascesse.

Do ponto de vista da estrutura narrativa, a ocultação e desmontagem do segredo, do não-dito é servida, neste romance, por uma estratégia de redacção que segue o molde do romance policial. Trata-se de uma construção narrativa que impõe um trabalho de reconstrução de um itinerário retrospectivo, de reconstituição dos passos dados do efeito até à causa, da constatação do facto, o crime, até ao momento da sua ocorrência. A escrita em dois níveis narrativos, o da ocorrência dos factos, e o da ordenação dos factos, determina a configuração das várias categorias narrativas, como, por exemplo, a do narrador, vendando-lhe a possibilidade de omnisciência, em benefício, assim, de um ponto de vista externo que se coaduna melhor com a própria objectividade. Usando um jogo de palavras, para Martin A. Kayman, o que é explorado primordialmente na narrativa de estrutura policial, também designada de narrativa de mistério, é o próprio mistério da narrativa⁴, isto é, a instituição da leitura enquanto percurso de conhecimento pelo qual o leitor segue as etapas entre a ignorância e a descoberta de uma solução, etapas pré-definidas por um narrador que criou um enigma com o único objectivo de o resolver. Também em *Coração Tão Branco* o leitor

³ Javier MARÍAS, op.cit. p.80.

⁴ A. Martin KAYMAN (1992). *From Bow Street to Baker Street. Mystery, Detection and Narrative*. Londres: Macmillan. p.10.

é mantido, através de técnicas como o *suspense*, num estado de dependência relativamente à procura de um sentido, numa lógica pela qual apenas “o que falta ler irá reestruturar o sentido provisório do que já foi lido”, porque só a conclusão da narrativa trará um sentido que, afinal, já estava contido no início e disseminado ao longo do texto”⁵

2. Do não-dito ao (mal)dito e ao indizível

Outra forma de não-dito, que não é propriamente o segredo, é a do mal dito, isto é, quando a palavra omite, substitui ou deturpa informação. Recordemos que as principais personagens do romance desempenham uma actividade profissional que se correlaciona com um uso mentiroso da linguagem. A função de tradutor/ intérprete exercida por Juan e Luísa (e também Berta) despoleta uma reflexão sobre o modo como a tradução produz um discurso que falsifica a palavra, não só intencionalmente, como ocorre no capítulo 4, quando Juan coloca na boca de dois altos representantes réplicas fictícias, como, ao longo de toda a narração, pelo modo como recorrentemente cogita sobre a melhor tradução para certas palavras ou expressões, que, pelo efeito da tradução, podem assumir outro(s) significado(s). Outras personagens assumem o uso da palavra como deturpação/ omissão: caso de Ranz, consultor de arte que omite informações sobre as obras que avalia, para beneficiar uma das partes do processo de compra e venda para que é requisitado como intermediário. Mesmo no episódio de Berta, que procura encontros amorosos mediante o envio e a recepção de cassetes com um pequeno filme onde cada pretendente se apresenta, a palavra omite e ficciona a identidade: cada um diz de si só aquilo que quer que o outro saiba, a sua face contável. Seja sob a forma de uma noção de tradução, que inclui a possibilidade de interpretação e até mesmo de criação, seja sob a forma de ficcionalização da existência e de acontecimentos, a narrativa coloca em evidência o poder falsificador da linguagem. Assim, o que se extrai de todas as digressões desconstrucionistas sobre o problema da insegurança e instabilidade dos actos de traduzir ou de contar é a constatação mais lata de que a palavra é engano e de que a justaposição de todas as possibilidades de interpretação/tradução que a palavra (e o gesto) possuem remetem para processos que

⁵ Id. ibi, p. 12.

definem a própria condição humana⁶. Por aí se justifica também a definição deste romance como modelo de ficção pós-moderna, quando todo o acto comunicativo, verbal ou não (a palavra, o gesto, um quadro), se oferece de forma poliédrica, na sua luz e na sua sombra, às infinitas possibilidades de interpretação de quem ouve ou observa, integrando de modo irreduzível e intrínseco, na sua definição, tudo aquilo que é, que pode ser, ou (nas “negras costas do tempo”) que poderia ter sido.

Entre o que se quer ou não dizer e o que se quer ou não saber, o jogo de escondidas da linguagem é maximamente exercitado ao longo dos diálogos que pontuam a intriga. Para abordar a construção desses diálogos, gostaríamos de recordar a grelha de análise da lógica da conversação elaborada por Grice⁷, como ponto de partida para descortinar o aproveitamento que Javier Marías faz do diálogo, de modo a torná-lo fulcral para a disseminação de indícios e para a preparação do desenvolvimento da intriga. Segundo Grice, o sucesso das trocas conversacionais depende de um princípio de cooperação que, mesmo implicitamente, estrutura de forma universal o intercâmbio linguístico e que os falantes reconhecem, até quando o violam, como essencial no desempenho comunicativo. A eficácia comunicativa procede de um princípio de cooperação que Grice descreve como obediência às seguintes máximas conversacionais: máxima de quantidade (o acto ilocutório deve ser tão informativo quanto o esperado; de acordo com um propósito de troca informativa, não deve possuir nem mais, nem menos, informação do que a que é requerida); máxima de qualidade (o acto ilocutório deve ser verdadeiro); máxima de relação (ser relevante e oportuno); máxima de modo (ser claro, evitando a expressão obscura, ambígua prolixa ou desordenada). Porém, se a óptima interpretação dos enunciados decorre directamente da obediência a um comportamento cooperativo consubstanciado nessas máximas, na prática, com frequência, o falante, ao longo da implicatura conversacional, ostensivamente ou não, conscientemente ou não, coopera apenas até ao ponto em que a comunicação não seja posta em causa, quebrando uma ou mais máximas. Ora num romance que tem como tema central os limites da palavra, os diálogos entre personagens são, sobretudo em situações em que existem obstáculos psicológicos que obviam à formulação de actos de fala directos (a existência de segredos, o medo de ouvir o que não se quer saber,

⁶ Segundo Rita de Maeseneer, a literatura seria a única forma de superar esse engano porque “en ella la ficción toma carta de naturaleza y se llega a superar la paradoja de que el lenguaje hace algo, surte cierto efecto y a la vez es un engaño.” Cf. Rita de MAESENEER. “Sobre la traducción en “Corazón Tan Blanco” de Javier Marías”. In [www. javiermarias.es](http://www.javiermarias.es).

⁷ Cf. H. P. GRICE (1979). “Logique et conversation”. In *Communications*, 30.

o medo de perder a pessoa com quem se fala, a suspeita), exemplos evidentes da violação do princípio de cooperação.

Todo o diálogo entre Ranz e Juan durante a boda, no capítulo 6, remete para um locutor que estrutura a conversação sobre a exploração deliberada daquelas máximas, de forma a ir dizendo, sem dizer; ir revelando, sem revelar, deixando em suspenso aquilo que não tem coragem para dizer abertamente. Por isso, todo o discurso assenta sobre uma contribuição que é, pelo zelo do segredo, menos informativa do que poderia ser, quebrando a máxima de quantidade. Essa conversa, que o interlocutor considera pouco relevante, porque lhe parece inoportuno ser chamado à parte para lhe ser colocada uma questão (“E agora?”), sem sentido no momento da celebração do casamento, é ainda deliberadamente pouco clara, porque Ranz opta por um discurso que se torna, pela estratégia da não-resposta, obscuro, ambíguo e prolixo. Ambiguidade que culmina com a formulação de um conselho enigmático (“– Só te digo uma coisa – disse ele. – Quando tiveres segredos ou se já os tiveres, não lhos contes.”), um acto de fala directivo (isto é, acto que visa a conduzir o interlocutor a praticar uma acção) desconcertante: depois de ele próprio não explicar o seu comportamento e manter o segredo, o locutor apela ao destinatário para que também ele não fale, logo, que não aja, protegendo, assim, pela não-comunicação, pela não-cooperação, pelo fracasso da eficácia comunicativa, o sucesso das relações afectivas. A impossibilidade de comunicação de Ranz com o filho (“o respeito inibe algumas conversas, que nunca se têm”⁸) é compensada pela fala de intermediários que, enquanto porta-vozes, permitem que Juan obtenha a informação que o pai nunca chegará a fornecer-lhe directamente. Nessa medida, a conversa de Juan com Custardoy (capítulo 8) e de Luísa com Ranz (capítulo 15) constituem o reverso desta falha no princípio da cooperação, nomeadamente quanto ao cumprimento da máxima de quantidade. Outra forma de não-cooperação na implicatura conversacional das personagens de *Coração Tão Branco* diz respeito não à violação da máxima de quantidade (aquela que justificava, por consequência, a infracção das máximas de relação e de modo), mas à violação da máxima de qualidade, aquela que pressupõe que o acto ilocutório seja verdadeiro, na medida em que o locutor não afirma aquilo que acredita ser falso ou em que o locutor não formula afirmações para as quais não possui provas. Referimo-nos especificamente aos diálogos em que as personagens indagam a verdade

⁸ Javier MARÍAS, op.cit., p.139.

junto de intermediários que possam fornecer informações para deslindar o mistério. É o caso da conversa de Juan com Custardoy (capítulo 8) e de Juan e Luísa com o professor Villalobos (capítulo 14), quando os intermediários hesitam quanto à certeza da informação que facultam: “Se calhar não é verdade⁹”, acrescenta Custardoy às suas revelações, introduzindo modelizadores no discurso, face à estupefação de Juan. Segundo o narrador, o “professor Villalobos desculpava-se, já não contava com tanto gosto, aborrecia-se por vacilar nos seus dados, detestava o incompleto e a inexactidão [...] parecia incomodado por não ter previsto esta conversa e não se ter informado antes melhor.”¹⁰

3. Quem diz o quê a quem?

Na verdade, a eficácia do acto comunicativo é questionada não apenas pela deficiência da sua emissão, mas pelas circunstâncias que rodeiam a recepção, isto é, muitas das vezes, as mensagens são mal decodificadas ou mal interpretadas pelos ouvintes, por causa de ruídos que obstam a uma recepção com qualidade. Esta dificuldade de percepção relaciona-se com uma situação narrativa que Javier Marías explora frequentemente nas suas obras, a do ouvinte oculto, naquilo que Óscar Calvelo¹¹ designa de “escenas de balcón”, aludindo às cenas, no caso deste romance, em que Juan observa sem ser visto e escuta sem ser escutado. Se recordarmos uma dessas cenas paradigmáticas, logo no segundo capítulo, aquela em que Juan tenta apreender a conversa que se desenrola no quarto contíguo, entre Guilherme e Miriam, compreendemos o quanto o facto de o ouvinte apreender apenas fragmentos de discurso o conduz a colmatar essas lacunas com a imaginação, inventando inclusivamente as referências que não possui e que seriam indispensáveis para a compreensão do contexto de comunicação. Mas o estatuto de interlocutor insuspeito suscita muitas questões do ponto de vista de uma abordagem pragmática.

O ouvinte insuspeito não é o destinatário do acto comunicativo, não corresponde à figura do alocutário, tendo em conta uma estrutura de enunciação assente sobre a correlação entre uma primeira pessoa (eu), do locutor; que interage com uma segunda pessoa (tu); e

⁹ Id. Ibi., p. 138.

¹⁰ Id. Ibi., pp.248, 9.

¹¹ Cf. Óscar CALVELO. “Memoria, olvido e historia en *Corazón Tan Blanco*”. In www.javiermarias.es.

que se opõe a uma terceira pessoa (ele), afastada da situação de enunciação. Dentro deste postulado, integram o acto de fala um locutor, o sujeito de enunciação, dotado de uma competência linguística, responsável por um acto ilocutório, socialmente regulado, situado numa situação comunicativa concreta, e um alocutário, a quem o locutor dirige o enunciado, determinante para a própria génese e configuração do enunciado, sendo que ambos, locutor e alocutário partilham o mesmo contexto linguístico e situacional e os mesmos universos de referência. Ora o ouvinte insuspeito não intervém nesta dinâmica do acto comunicativo, dado que o locutor formula o enunciado em função do alocutário com quem está a interagir, desconhecendo a existência simultânea de outro destinatário, sobre quem age, mas involuntariamente. Fora e dentro do acto de comunicação, como interlocutor insuspeito, Juan é menos do que alocutário e algo mais do que uma terceira pessoa, ausente do acto comunicativo. Como ouvinte oculto, acaba por formular réplicas, objecções, hipóteses em reacção ao que ouve, fazendo-o, porém, de modo silencioso, sob o modo de um discurso indirecto livre que pontua os intervalos entre as intervenções que apreende.

Mas o facto de considerarmos a existência de um ouvinte insuspeito coloca um outro problema pragmático. É que a tipologia dos actos ilocutórios foi sempre formulada em função da intenção do locutor (assim, um acto ilocutório pode ser directivo, quando o locutor pretende que o alocutor pratique uma acção; assertivo, quando o locutor acredita na verdade expressa pelo enunciado, etc.). Qual a taxinomia a aplicar a um acto ilocutório cuja intenção vai além do efeito que procura junto do alocutor, visando involuntariamente um ouvinte que apreende um enunciado que não lhe foi dirigido? Se a intenção do acto ilocutório não depende nem do locutor, que não controla o efeito que podem ter as suas palavras, nem dos ouvintes que multiplicam os sentidos veiculados pelas palavras, atribuindo-lhes inclusivamente sentidos que elas naturalmente não possuem, o que emerge é o autotelismo do acto linguístico, a sua relativa liberdade dentro das situações de comunicação em que se inscreve, ou até mesmo a sua materialidade enquanto significante. O que resta é a palavra, oferecida à interpretação de quem a acolher.

Um exemplo desconcertante desta autonomia do acto linguístico relativamente à sua praxis é fornecido no terceiro capítulo do romance. Os ouvintes insuspeitos Luísa e Juan, atentos ao que se passa no quarto contíguo, apercebem-se de que Miriam, ao lado de

Guilherme, “cantava distraidamente, com as interrupções próprias de quem, na realidade, cantaroleia sem se aperceber que o faz”¹². Esse canto, que Juan conhece desde a infância, que fora entoado pela sua avó, por sua mãe e por todas as mulheres de outros tempos, em todas as casas de Madrid, cantarolado por mulheres que o fazem “sem vontade e desapercibimento”, como um “trautear insignificante”, suscita em Juan um sobressalto e ligeiro arrepio de medo. Esse canto evoca, na memória de Juan, as pequenas historietas que a sua avó lhe entoava por brincadeira e para infundir um medo “irresponsável e risonho “. Nesse medo presente confluem, pois, o medo passado de uma criança crédula diante de uma historieta absurdamente tétrica e o sobressalto que a analogia da canção com a declaração de Miriam provoca no ouvinte, pois em ambas as “histórias” paira um aviso de morte. Se é certo que a condição específica da canção dilui a identidade do locutor/ cantor, o narrador sublinha que se trata de um “canto inconsciente que não tem destinatário”, canto feminino “que não se diz para ser ouvido nem menos ainda interpretado nem traduzido, mas que alguém [...] ouve e apreende e já não esquece”, “Canto não deliberado e flutuante”, “sem vontade nem destinatário”, “como uma mensagem sem significado”¹³. Assim termina também o romance, quando Juan escuta Luísa cantarolar na casa de banho, repetindo que se trata dum “canto feminino entre dentes que não se diz para ser escutado e menos ainda interpretado ou traduzido, esse cantarolar insignificante sem vontade nem destinatário que se ouve e se aprende e já não se esquece.”¹⁴ No canto ouvido por Juan funde-se na voz do presente as vozes do passado, anulando o tempo e o espaço da comunicação: quem ele ouve não é apenas Miriam ou Luísa, mas também a sua mãe, a sua avó cubana, todas as mulheres da Madrid da sua infância. A identidade desse emissor, apesar do seu ancoramento no concreto, não possui, pois, identidade, sendo o suporte de uma voz feminina colectiva. O destinatário desse canto também não é Juan, porque nas duas situações narradas ele continua a ser ouvinte insuspeito, apreendendo uma mensagem que vai ao seu encontro sem que haja uma intenção de comunicação deliberada. Se essa voz o atinge, como dizia Jorge de Sena no poema que citamos em epígrafe, é por destino seu, isto é, porque o acaso fez com que a encontrasse. Se o sobressalta ou o projecta para o universo infantil, aquele momento onde despontaram os receios e as dúvidas que será

¹² Javier MARÍAS, op.cit., p. 49.

¹³ Id. Ibi., pp.50, 51.

¹⁴ Id. Ibi., p.295.

compelido a resolver na vida adulta, não houve qualquer intencionalidade da parte de quem proferiu esse canto ou mito que anula a actualidade do acto de comunicação.

Conclusão

O protagonista de *Coração Tão Branco* é recorrentemente colocado em situações em que apreende mensagens (conversas, canto), que não quis ouvir, que foram ao seu encontro e que, uma vez escutados, agiram sobre ele. Por isso, nem quem fala sem saber que é ouvido possui um “coração branco”: a tese desenvolvida pelo romance é a de que cada palavra lançada modifica indelevelmente a realidade, mesmo quando são simples “traduzíveis palavras sem dono que se repetem de voz em voz”, “Ouvir é o mais perigoso, é saber, é conhecer e estar a par”¹⁵. Assim, o que *Coração Tão Branco* ilustra amplamente é que nenhum uso da linguagem é neutro e que os efeitos da praxis linguística, pela palavra e pelo silêncio, determinam, a todo o momento, a história de cada ser humano. Por isso, não há palavras inocentes, nenhum coração é tão branco que não possua culpa: pela palavra que instiga um acto ou pela palavra que não foi dita para evitar um acto. O próprio romance, como acto comunicativo, toca o leitor, modifica-o, obriga-o a duvidar, a ficar sobressaltado, a rever premissas que, até então, julgava seguras, a reequacionar o conhecimento que possuía sobre a realidade. E o reconhecimento de que o engano é a nossa condição natural “não devia magoar-nos tanto.”

Célia Vieira

Julho e Setembro de 2004.

¹⁵ Id. Ibi., p.47.