



SOBRE O ESTILO DE DANIEL SADA: UMA LEITURA DE *ALBEDRÍO*

ON THE STYLE OF DANIEL SADA: A READING OF *ALBEDRÍO*

Laura Janina Hosiasson*
Gabriel Bueno da Costa**

* lhosiass@uol.com.br
Dra. Laura J. Hosiasson, docente associada do Departamento de Letras Modernas (FFLCH-USP).
** gandavo@yahoo.com.br
Gabriel Bueno da Costa, mestre em Letras e Literatura Hispano-americana pelo programa de Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana da Universidade de São Paulo.

RESUMO: A intenção deste artigo é ressaltar a posição de Daniel Sada (1953-2011) como um legítimo continuador da renovação das letras latino-americanas iniciada no século XX. De fato, o narrador mexicano operou uma síntese de distintos elementos formais, ao beber tanto na tradição literária quanto na cultura popular. Para discutir a originalidade de suas escolhas e procedimentos nos debruçaremos sobre seu terceiro romance, *Albedrío* (1989), capítulo crucial de sua trajetória.

PALAVRAS-CHAVE: Daniel Sada; literatura latino-americana; crítica literária; estilo; romance mexicano.

RESUMEN: El objetivo de este artículo es resaltar el lugar de Daniel Sada (1953-2011) como legítimo continuador de la renovación de la literatura latinoamericana iniciada en el siglo XX. El narrador mexicano operó una síntesis de distintos elementos formales, alimentados tanto de la tradición literaria como de la cultura popular. Para discutir la originalidad de sus opciones y procedimientos nos detendremos en la lectura de su tercera novela, *Albedrío* (1989), obra crucial en su trayectoria.

PALAVRAS-CLAVE: Daniel Sada, literatura latinoamericana; crítica literaria; estilo; novela mexicana.

No clássico ensaio de 1970, “Literatura e subdesenvolvimento”, Antonio Candido percebeu que, a partir dos anos 50, surgia em âmbito latino-americano “uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico” que superara os traços outrora pitorescos do regionalismo. Muitos escritores da região tinham adquirido universalidade ao lançar mão de técnicas revolucionárias como o monólogo interior, a visão simultânea e a elipse. Entre os protagonistas da nova etapa, Candido citava Juan Rulfo e João Guimarães Rosa que praticavam “uma espécie nova de literatura, que ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material daquilo que foi um dia o nativismo”¹.

A intenção deste artigo é reivindicar a posição de Daniel Sada (1953-2011) como um legítimo continuador da renovação das letras latino-americanas apontada por Candido. O narrador mexicano operou uma síntese de distintos elementos formais, ao beber tanto na tradição literária quanto na cultura popular, e escolheu como espaço predominante o Norte do México. Para discutir a originalidade de suas escolhas e procedimentos, nos debruçaremos sobre seu terceiro romance, *Albedrío* (1989), capítulo crucial de sua trajetória. No uso quase onipresente do octossílabo e outros recursos formais, como os dois-pontos e um trânsito acelerado entre pontos de vista distintos, é possível detectar a singularidade dessa produção.

Para isso, nos valeremos do conceito de estilo, adotando de partida a definição do linguista britânico Roger Fowler, para quem “Style is a manner of expression, describable in linguistic terms, justifiable and valuable in respect of non-linguistic factors”². Essa formulação abre caminho para pensarmos a forma específica na qual a linguagem se materializa, sem ignorar diálogos com outros aspectos nela imbricados. Como argumenta Susan Sontag, não existem obras de arte sem estilo e mesmo a escrita mais “neutra” ou “realista” é sempre uma opção entre tantas. Com Sontag, podemos afirmar que “o estilo de um artista não é, de um ponto de vista técnico, senão o idioma peculiar no qual ele dispõe as *formas* de sua arte”³. A intenção aqui, portanto, é nos debruçarmos sobre a construção formal, sem deixar de levar em conta as evidentes ligações entre texto e contexto, para mapear e analisar o modo como a escrita se apresenta nesse romance. Interessa verificar como ela se relaciona com o que pretende narrar, estabelecendo intertextualidades com outras literaturas. De saída, porém, é importante fixar alguns aspectos da trajetória do autor e discutir o conceito do qual lançamos mão para lê-lo para, em seguida, passar à análise propriamente dita do romance.

SADA: CANÔNICO OU ANTICANÔNICO?

Nascido em Mexicali, capital do Estado de Baja California, Sada passou boa parte de sua adolescência em Coahuila.

1. CANDIDO, *Literatura e subdesenvolvimento*, p. 196.

2. FOWLER, *A Dictionary of Modern Critical Terms*, p. 236. “O estilo é uma forma de expressão, definível em termos linguísticos e justificável com relação a fatores não linguísticos” (tradução dos autores).

3. SONTAG, *Contra a interpretação*, p. 46, grifo da autora.

Em várias entrevistas, ele ressaltou a singularidade dessa trajetória, quando na infância teria tido acesso apenas à biblioteca de sua professora primária. A coleção isolada tinha apenas obras antigas e esse acervo anacrônico lhe garantiu um profundo conhecimento das formas métricas clássicas.⁴ Ao chegar à Cidade do México, por volta dos 18 anos, pôde ter acesso à produção de escritores dos séculos XIX e XX, mas como ele próprio continuaria a dizer, “nunca pude despojarme del bagaje clásico”⁵. Em outra entrevista, essa dicotomia ganhava contornos mais drásticos, quando afirmava que nessa chegada à capital sentia-se “muy ignorante por no saber nada de modernidades”, nem dessas “rapideces maravillosas de la literatura emergente y mercantil”, o que o teria levado a buscar se atualizar, embora sem nunca conseguir se desvincular completamente das raízes clássicas: “Mi batalla es ser moderno a toda costa, pero no puedo”⁶.

Sada buscou marcar sua singularidade no panorama das letras mexicanas em duas frentes. Primeiramente, como oriundo do Norte, provinciano dentro de um país cuja produção literária se concentrava na Cidade do México, relegando outras zonas metropolitanas (entre as quais Monterrey e Guadalajara) a polos secundários. Em segundo lugar, na ênfase com que ele reiterava a marca dessa formação literária atípica, anacrônica, vivenciada como problema, mas também como virtude.

Por outra parte, o lugar de Sada para a crítica mexicana parece ainda instável: Gabriel Trujillo Muñoz (2012) pensa que ele se situa na chamada “generación de la ruptura”, surgida nos anos 1960 e 1970 na Baja California, inicialmente dominada pela poesia mas, na qual, vários integrantes depois se voltariam a outros gêneros (Sada incluído). Gloria Zaldívar Vallejo (2012) considera que ele pertenceria também à “generación de la ruptura”, embora se afaste do grupo por seu rechaço à chamada narcoliteratura⁷. Já outros críticos, entre eles José María Espinasa (2015), apontam para sua vinculação com outros escritores do Norte, no grupo que ficou conhecido como “narradores del desierto” ou “narradores solitarios que coinciden a veces por la temática, a veces por el paisaje, otras por los experimentos sintácticos y otras más por los léxicos locales”⁸. Mas como Espinasa bem resalta, há diferenças entre todos eles já que os “escritores del desierto” não constituíram um movimento, embora coincidissem em alguns momentos pelas temáticas abordadas, pela paisagem representada, pelos experimentos sintáticos e pelo uso de um léxico característico⁹.

A posição do nosso autor precisa ser pensada também em contexto com a produção literária mexicana, numa visão mais abrangente. Na vida cultural do país, ser um filho da Cidade do México ou ao menos estabelecer-se

4. PRIETO, *Daniel Sada*, p. 56-57.

5. COELHO, *El secreto que llegó de México*, p. 10.

6. BLAS VIVES, *El arte de amar – entrevista a Daniel Sada*.

7. Um de seus livros póstumos, *El lenguaje del juego*, de 2013, está a essa temática, mas com visão singular sobre ela.

8. ESPINASA, *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*, p. 306-307.

9. ESPINASA, *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*, p. 281.

ali significava, no século XX, uma etapa importante para avançar no mercado livreiro. Considerando-se o cânone imperante a partir dos anos 50 – marcado por escritores como Octavio Paz, Carlos Fuentes e Juan Rulfo –, o padrão era publicar por editoras da capital ou, a partir de determinado momento, em grandes grupos multinacionais sediados na Espanha.

No entanto, é possível observar como, a partir da segunda metade do século XX, houve uma “abertura” do cânone, dentro de um movimento mais geral do Ocidente. Produções de outras regiões, que não as capitais, foram ganhando espaço e cresceu a atenção sobre a chamada cultura “popular”. Esse fenômeno mais geral suscitou impacto significativo na literatura de América Latina que foi, aos poucos, cedendo mais espaço a vozes antes silenciadas¹⁰. No México, ganham lugar produções para além do DF e surgem esforços críticos voltados ao estudo da produção do Norte e de outras regiões periféricas. Rodríguez Lozano reconhece o valor de Sada e de outros escritores do Norte por sua “fuerza verbal, que los radicaliza y los distancia del resto de la producción narrativa en nuestro país”¹¹. Para ele, não só Sada, como também Jesús Gardea, Gerardo Cornejo e Ricardo Elizondo Elizondo conseguiram “abarcarse regiones periféricas, que de suyo abren caminos para contrarrestar las fuerzas centrípetas, que reafirman

un centralismo agobiante e impráctico, el cual pierde de vista el dinamismo de otras prácticas literarias”¹².

O reconhecimento obtido por esses autores obedece também a uma política de mercado. Como afirma Víctor Barrera Enderle, o repentino excesso de publicações de escritores do Norte era resultado de uma estratégia editorial mais ampla. Após terem explorado “hasta el infinito, los réditos (y los residuos) del realismo mágico, tan en boga en los días del Boom”, as editoras viam neles um novo filão comercial. Mas o próprio Barrera Enderle faz uma ressalva, ao destacar exceções que “lograron salvar obstáculos extraliterarios y pudieron aprovechar los beneficios de la nueva estructuración del mundo editorial de habla hispana (pienso en Daniel Sada, por ejemplo)”¹³.

METAMORFOSES DO ESTILO

O problema do estilo nos estudos literários é tão longo quanto polêmico. Uma das dificuldades de se operar com ele consiste em delimitar seu terreno diante da profusão de significados possíveis, e chegar em um denominador útil para apoiar a leitura crítica. Nas definições mais convencionais que encontramos em dicionários de termos literários e manuais, comparecem aspectos concretos da construção de um estilo no plano textual, como a forma das frases ou dos parágrafos. Também é vista, no entanto,

10. COUTINHO, *Literatura comparada na América Latina: ensaios*, p. 66.

11. RODRÍGUEZ LOZANO, *Escenarios del norte de México*, p. 314.

12. RODRÍGUEZ LOZANO, *El cuento contemporáneo en el norte de México*, p. 15-20.

13. BARRERA ENDERLE, *Consideraciones sobre la llamada literatura del norte de México*, p. 74.

a dificuldade de apreender o conceito de forma cabal. Com frequência é evocada a máxima do conde de Buffon (1707-1788) de que “o estilo é o homem”. Essa ideia reverberou no século XIX e em parte do XX, através de leituras que partiam da construção textual para especular sobre os vínculos com aspectos biográficos dos autores, em vertentes da Estilística normativa, hoje superadas. Dentro de outra linha de abordagem, menos centrada unicamente nos aspectos formais e internos à obra, o objetivo aqui é pensar nos elementos sociais “filtrados através de uma concepção estética e trazidos no nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra”¹⁴. Isto é, deseja-se analisar o fenômeno estilístico sem deixar de lado aspectos sociais ou biográficos que possam amparar a leitura, mantendo sempre o texto literário em primeiro plano.

A trajetória dos estudos sobre o estilo não é curta. Nilce Sant’Anna Martins lembra que, embora a palavra *estilística* já fosse usada no século XIX, é no XX que passa a designar uma nova disciplina ligada à linguística, a partir de autores como Charles Bally e Leo Spitzer. Em Bally, verificamos o interesse não só pela gramática normativa ou pelos textos literários, mas pelas diversas atividades da vida social. Já Spitzer é visto como o iniciador da corrente da linguística literária, embora sua concepção tivesse certo cunho “psicologista”. Martins lembra também Eric Auerbach em

Mimesis – a Representação da Realidade na Literatura Ocidental (1946), livro no qual nos deparamos com uma “vinculação entre estilo e ideologia, entre estilo e concepção da realidade” que o afasta do psicologismo de vertentes anteriores¹⁵.

Compagnon dedica um capítulo de *O demônio da teoria: literatura e senso comum* à relação texto-língua e diz que “foi com o nome de *estilo* que quis abordá-la, porque essa palavra pertence ao vocabulário corrente da literatura, ao léxico popular da qual a teoria tenta em vão libertar-se”¹⁶. Ele parte de duas teses extremas: o estilo como certeza, pertencente ao senso comum; e como ilusão, da qual seria necessário se libertar. Percorre então um amplo arco histórico de discussões:

Esta noção “pré-teórica”, que ocupara um lugar de destaque desde o fim da retórica, no decorrer do século XIX, parecia ter cedido definitivamente o terreno à descrição linguística do texto literário. O estilo tornou-se nulo e *persona non grata*, depois de um curto tempo em voga nos estudos literários, e a estilística se contentara em ocupar a regência entre o reino da retórica e o da linguística. Ora, o estilo hoje renasce das cinzas e passa bem.¹⁷

O crítico francês aponta para uma “ambiguidade inseparável” no uso moderno do termo, segundo a qual “o estilo

14. CANDIDO, *Literatura e subdesenvolvimento*, p. 24.

15. MARTINS, *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*, p. 20-27.

16. COMPAGNON, *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, p. 163, grifo do autor.

17. COMPAGNON, *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, p. 173.

remete ao mesmo tempo a uma *necessidade* e a uma *liberdade* [...] ele é *objetivo*, como código de expressão, e *subjetivo*, como reflexo de uma singularidade”¹⁸. O mesmo capítulo ainda examina críticas e ressalvas que o conceito recebeu de teóricos contemporâneos. Três aspectos parecem “inevitáveis e insuperáveis” e resistem aos ataques da teoria:

O estilo é uma variação formal a partir de um conteúdo (mais ou menos) estável; o estilo é um conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se identifique e se reconheça (mais intuitivamente do que analiticamente) o autor; o estilo é uma escolha entre várias “escrituras”.¹⁹

Os pontos elencados por Compagnon são importantes para delimitar o aspecto aqui discutido de *Albedrío*, pois possibilitam pensá-lo em relação a outros textos e esmiuçar suas particularidades. É possível evocar ainda o trabalho do ficcionista e crítico literário argentino Ricardo Piglia²⁰, que, em seus ensaios “Teses sobre o conto” e “Novas teses sobre o conto”, mostra como, a partir de um mesmo núcleo temático, cada escritor pode desenvolver uma narrativa absolutamente particular, um estilo intrínseco e particular.

Não se trata de resumir a análise à questão do estilo, mas de partir dela como instrumento para embasar uma reflexão crítica sobre o romance. A reflexão se faz bastante

centrada na matéria textual, porém sem a ela se limitar. Este estudo da construção de *Albedrío* busca, assim, dar conta de sua novidade e amparar uma leitura que abarque o diálogo indissociável entre a questão formal e o conteúdo.

ALBEDRÍO: UMA PROSA MEDIDA

O enredo do romance se costura em volta de uma viagem cuja trama se dispara em múltiplas direções. Logo de início, nos deparamos com a vida pacata dos habitantes de Castaños, uma pequena cidade de interior que se vê perturbada pela chegada de um grupo de artistas mambembes. Os recém-chegados, apelidados de “húngaros”, têm fama atávica de ladrões e, de fato, em vários momentos lançam mão desse expediente para sobreviver, o que reforça a desconfiança da população. Não é incomum que suas visitas terminem em fuga, com cenas em que os moradores os expulsam a pedradas ou os ameaçam com linchamentos que nunca se concretizam.

Como explica o crítico e escritor Vicente Francisco Torres, entre os mexicanos, o vocábulo “húngaro” em uma de suas acepções é empregado para “una persona errante que para sobrevivir recorre a varias actividades que van desde la lectura de la palma de la mano hasta el robo, pasando por la venta de diversos objetos y comestibles”²¹. A palavra remete também aos ciganos, muitos dos quais oriundos da

18. COMPAGNON, *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, p. 164-168, grifo do autor.

19. COMPAGNON, *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, p. 191.

20. PIGLIA, *Formas breves*, p. 89-114.

21. TORRES, *Esta narrativa mexicana*, p. 116.

Hungria. É preciso destacar que, no centro da história, estão justamente esses personagens deslocados e que o ponto de vista adotado pela instância narrativa recai mormente sobre eles. Isso se reverte numa perspectiva ambígua que, de um lado deixa a nu as limitações da comunidade, e do outro, também põe à mostra as fraquezas desses artistas mambembes.

O grupo é comandado por Manducho, proprietário e único condutor do ônibus que é meio de transporte e moradia. Como liderança, ele tem a responsabilidade final sobre o trajeto que seguem e sobre as estratégias com que tentam ganhar a vida. Confia, porém, nas orientações do mago Luis Cesáreo, que teria poderes paranormais. O mago, por sua vez, deseja tomar o lugar de chefe, o que resulta em frequentes tensões. Filiastro, chamado de gigante por sua estatura, e Concepción (Concho) são os responsáveis de carregar os materiais e preparar o ambiente para as apresentações, sendo que também roubam, quando a chance aparece. Há ainda a “presença ausente” do ator Policarpo, que deixou os colegas algum tempo antes do início da narração, mas que reaparecerá no decorrer da história. A menininha Olga Nidia, única presença feminina da trupe, cozinha para os demais e também vende doces nas apresentações. Na transição da infância para a pré-adolescência, a garota é em vários momentos alvo do desejo do mago Luis Cesáreo.

O romance se inicia com a incorporação à trupe do personagem principal do romance, Chuyito, que será o elemento destabilizador das relações do grupo e fio condutor da história. O rapazinho é filho de uma das famílias de Castaños e vislumbra nos húngaros uma vida de liberdade e aventuras. Sem avisar nem pedir licença, foge da cidadezinha para se juntar a eles. Manducho o aceita, após definir que nas apresentações ele usará o disfarce de uma anã barbuda. O garoto vive o impasse constante entre aceitar a imposição de atuar como mulher e a sua condição de menino.

Ao longo do livro, se alternarão passagens em discurso indireto livre, com foco específico sobre cada um dos personagens e suas reflexões e devaneios. Mas esses devaneios serão frequentemente interrompidos pelos sucessos da trama. Isso contribui para o dinamismo da narrativa, com ostensivas variações de ritmo e alternâncias entre passagens mais lentas, de reflexão, e outras mais dinâmicas, em meio a diálogos ou novos acontecimentos que vão surgindo.

Além de algumas resenhas na imprensa mexicana na época do lançamento ou de sua reedição, registram-se poucos esforços críticos concentrados em *Albedrío*. Há, porém, ao menos um texto importante com relação ao estilo peculiar de Sada. Trata-se de um artigo em que Geney Beltrán Félix (2003) analisa a primeira página do romance para avaliar e discutir o modo como o escritor se utiliza da

métrica dos octossílabos. O crítico se depara com três tipos de versos, seguindo a conceituação tomada de *Arte del verso*, do espanhol Tomás Navarro Tomás, a partir das diferenças nas sílabas acentuadas. Ele calcula o índice percentual de seu aparecimento no texto: versos trocaicos (47,27% do total), mistos (30,91%) e dactílicos (21,82%). Sua conclusão é que a maior frequência do verso trocaico, com acentuação na 3ª, 5ª e 7ª sílabas, relaciona-se à tradição espanhola dos *romances*. Sabe-se que o octossílabo é usado frequentemente no teatro e na lírica espanhola e, ao lançar mão desse metro, Sada se insere nessa tradição. Antonio Quilis o considerava “el más importante de los versos de arte menor, y el más antiguo de la poesía española”:

Por constituir el grupo fónico mínimo se adecua perfectamente a nuestra lengua y constituye una constante métrica en la historia de nuestra lírica; es injusto, por ello, buscar su origen en los metros latinos o en la tradición galaica o provenzal. Es el verso *por excelencia de la poesía popular, de nuestros romances*.²²

Quilis mostrou ainda a penetração histórica do octossílabo ao longo da tradição das letras espanholas, quando algumas características de seu uso foram mudando. No Barroco, foi utilizado por Góngora, Lope de Vega e Quevedo,

mas também seguiu sua trajetória na época Neoclássica, no Romantismo, no Modernismo e na chamada Geração de 1927²³. Trata-se, portanto, de um metro poético extremamente presente nas tradições popular e erudita.

No romance, o emprego do octossílabo se mantém não só na voz do narrador, mas também em geral nos diálogos entre os personagens, embora em meio a essa predominância apareçam várias frases ou palavras soltas que não se encaixam dentro dele. Vejamos um exemplo extraído do primeiro capítulo (as divisões entre as sílabas é nossa):

– ¿Quién/ va a/ ir/ a e/se /mu/gre/ro? (8) A/de/más/ con/ es/te/ frí/o...(8) E/sas/ gen/tes/ es/tán/ lo/cas.(8)

– Dé/ja/los/ que ha/gan/ su/ lu/cha/ (8), ¿qué/ tan/to/ pue/de a/fec/tar/te?(8)

– Pe/ro es /que/ ro/ban/ de/ no/che (8)...Y/ son/ lis/tos / pa/ra /e/so.(8)²⁴.

O dito diálogo ocorre num momento em que dois moradores da pequena Castaños discutem a presença dos “húngaros”. Em muitos casos temos alguma pontuação que marca o fim do “verso”, como uma vírgula, um ponto final ou reticências. Em uma história com personagens populares que vivem à margem das metrópoles, nos pequenos

22. QUILIS, *Métrica española*, p. 54, grifo nosso.

23. QUILIS, *Métrica española*, p. 150-164.

24. SADA, *Albedrío*, p. 14.

povoados do norte percorridos pela trupe, a escolha pelo octossílabo não é, de fato, casual. Mais do que isso, a relação entre o que se quer narrar e a forma como isso se faz é absolutamente adequada: em uma comunidade na qual a oralidade é predominante (embora a cultura escrita esteja presente), essa escolha formal obedece a uma tentativa de captar o ritmo da fala.

Na trilha de antecedentes para as escolhas formais de Sada, Oswaldo Zavala menciona sua formação peculiar e percebe também, retomando as hipóteses pioneiras de Beltrán Felix mencionadas acima, que ele bebeu na métrica dos *romances* medievais e dos *corridos*.²⁵

Os primeiros poemas *romances* que datam do século XV, já estavam inscritos desde muito antes na tradição oral espanhola. Na definição de Antonio Quilis, o *romance* é “una serie ilimitada de octosílabos, en los que solamente los pares tienen rima asonante o parcial”. Por coincidir com “el grupo fónico mínimo del castellano, se presta como ningún otro para la canción popular, por su reducido número de sílabas y por la vivacidad tonal que ello entraña”²⁶.

O *corrido*, por sua vez, é apresentado nas definições clássicas como uma espécie de “gacetilla poética que, como el romance castellano, tiene por misión reflejar, con una ingenua melodía como ritmo y un espíritu crítico como

fondo, los sucesos de un período histórico cargado casi siempre de violencia”²⁷ e também como “hijo del romance tradicional oral y del romance vulgar de pliego y nieto de la balada europea”²⁸. O período de ascensão e apogeu do gênero se deu entre 1880 e 1930, quando sua era função difundir as novidades para o povo, muitas vezes em rincões distantes do território nacional. Os *corridos* tratam de uma série de temas ligados a batalhas, crimes e histórias moralizantes, sendo ainda bastante populares no México, especialmente no Norte.

O emprego do octossílabo e esse ato de filiar-se às tradições do *romance* e do *corrido* dão a *Albedrío* um aspecto de narrativa popular, de história cheia de reviravoltas com desenlaces quase trágicos, humores e afetos, no tom de fábula que o autor dizia almejar²⁹. A escolha do ritmo seria uma estratégia para fixar a identidade com a região do *corrido*.

PONTOS DE VISTA E O NARRADOR

Há, no *romance*, um persistente transitar de um ponto de vista a outro, de um personagem a outro, um fluxo que pode ser interpretado como espelho da errância dos personagens e dos rumos da história, de suas idas e vindas. Estamos diante de uma voz frequentemente muito colada à do personagem focalizado, mas que também alterna

25. ZAVALA, *La genealogía otra de la modernidad latinoamericana: Daniel Sada y la literatura mundial*.

26. QUILIS, *Métrica española*, p. 145-147.

27. CUSTODIO, *El corrido popular mexicano*, p. 9.

28. GONZÁLEZ, *Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México*, p. 150.

29. AMBRIZ, *Entrevista a Daniel Sada. De tierra árida y la frontera*. p. 9.

rapidamente com os demais personagens. Por isso, torna-se necessário observar o uso do foco narrativo e, em particular, do discurso indireto livre.

Inicialmente, ressalte-se que temos uma narração em terceira pessoa, com frequentes aparições do fluxo de consciência dos personagens. Vejamos isso na seguinte passagem:

Y la escuela semejaba un corral o alguna cárcel: puras reglas; los niños siempre esperando las réplicas y los gritos. ¡A estudiar cosas extrañas! Y Chuyito castigado, testarudo, peleonero, por la mañana en la escuela y por la tarde en su casa. Aquel frío. Las lluvias casi de a diario. Todo el tiempo allí en invierno encerrado por ideoso veía jugar a los grandes sin reírse. Allá en el fondo pensaba que la vida era exterior; lo demás, tan aburrido, dizque no, pero tal vez...³⁰

A fala do narrador e a do personagem se misturam, mas o texto vai além disso. Estão presentes as reflexões e sensações do menino Chuyito (“puras reglas”, “a estudiar cosas extrañas”, “veía jugar a los grandes sin reírse”), embora em vários momentos se insiram as vozes ou pensamentos de outros personagens (“Y Chuyito castigado, testarudo, peleonero, por la mañana en la escuela y por la noche en su casa”), o que resulta em uma mescla das várias perspectivas

com a do narrador. No fim, temos o “dizque no, pero tal vez...”, que parece remeter à lembrança de uma advertência anterior a respeito da vida lá fora não sendo melhor do que a de casa, embora, ao ser seguida pelo “pero tal vez”, venha por tudo em tela de juízo novamente. Essas alternâncias e vai-e-vens ocorrem de maneira bastante dinâmica, inclusive dentro das mesmas frases, o que configura um universo polifônico em extremo, lembrando que a pluralidade de focos narrativos pode dar mobilidade e amplitude à narrativa e aproximá-la da onisciência³¹.

É essa mesma pluralidade de focos o que nos remete ao movimento de Sada de se voltar contra o realismo tradicional. Pode-se argumentar que ele atua na linha identificada por Juan José Saer, em um ensaio de 1979, no qual o argentino lembrava que a literatura realista é fruto de um período histórico definido, “así que es absurdo pretender eternizarla”. Com efeito, em “La selva espesa de lo real”, ele argumentava que os grandes narradores do século XX almejavam “romper las barreras impuestas por la concepción perimida de una historicidad sin fallas” e que sua maior preocupação era realizar “esa crítica de lo que se presenta como real y a lo cual todo el resto debe estar subordinado”³².

30. SADA, *Albedrío*, p. 17.

31. ZUBIAURRE, *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas*, p. 34.

32. SAER, *El concepto de ficción*, p. 259-260.

Lembremos que para Dominique Maingueneau, embora o discurso indireto livre não tenha marcas próprias, isso não implica que esteja livre de restrições, notadamente a ausência de marcas que poderiam confiná-lo apenas ao discurso direto ou ao indireto. O discurso indireto livre teria “feições muito diversas” e oscilaria entre dois polos extremos: “De um lado, o discurso desprovido de marcas de subjetividade do locutor citado e, de outro, um discurso próximo do discurso direto, no qual a voz da personagem domina sobejamente a do narrador”³³.

Em várias passagens desse romance, o narrador emite opiniões sobre algum fato ou personagem que revelam uma voz próxima de um julgamento pessoal, aproximando-o de um personagem mais do que de um saber coletivo ou objetivo. Vê-se o seguinte exemplo retirado de um diálogo entre Chuyito e o chefe da trupe:

Manducho que lo toma de los hombros.

– Este viaje es muy largo. Hay que aprender mucho, pero sobre todo a robar.

Enseguida el patrón alzó los ojos al cielo y se quedó así un buen rato. ¡Qué mañoso el desgraciado! Mas nunca cerró los ojos haciéndose el importante. Giró leve sus espaldas.[...] ³⁴

Nesse ponto da história, Chuyito se mostra reticente quanto à nova vida, ao se ver também submetido a novas regras e inclusive à hostilidade de Luis Cesáreo e Concho. Para amolecê-lo, Manducho inventa a história de que seria seu verdadeiro pai, relatada logo antes do trecho citado. Como se o narrador não se contivesse, denuncia a perícia do homem ao usar esse estratagema e a habilidade como o encena: “¡Qué mañoso el desgraciado!”.

A intervenção do narrador é frequente em descrições de lugares e personagens, explicações do contexto ou opiniões. Em alguns trechos, sua voz dá lugar a diálogos entre travessões. Mas há também muitas falas sem travessão, em itálico, bastante pontuadas pelas intervenções desse narrador “dramático”. Essa voz narrativa, tão próxima aos personagens a ponto de parecer um deles, e o humor, que aflora em vários momentos, contribuem para evitar o tom solene, criticado pelo autor como um verdadeiro “padecimiento histórico” da literatura mexicana e do qual tenta se livrar:

Es un narrador que se involucra muchísimo en la trama. Me disgusta sobremanera el narrador que nada más cuenta los hechos sin que a él le pase nada. Como es un personaje más, quiero que sienta como sienten los personajes, que goce como ellos, que se ría de ellos, que los juzgue, que comparta

33. MAINGUENEAU, *Elementos de lingüística para o texto literário*, p. 120-121.

34. SADA, *Albedrío*, 96.

lo que están viviendo. A mí me gusta el *narrador dramático*, que muestra sus estados de ánimo y trata de empatarlos con los de los personajes.³⁵

Em *Albedrío*, o discurso é interrompido a cada momento da enunciação. Estamos mais perto do que poderiam ser supostos diálogos coloquiais gravados, com interrupções, vazios, titubeios, pausas. Mas isso obviamente não é um registro, e sim fruto do apuro formal, através do qual se obtém a instabilidade dos pontos de vista. Como observa Christopher Domínguez Michael, essa linguagem se constrói de algum modo em confronto com a do antecessor ilustre e ex-professor:

Si Rulfo hizo una criba mágica de un lenguaje rural, ranche-ro, castizo (y no indígena como lo siguen diciendo algunos despistados), Sada comprendió, desde el principio, que siendo absoluta la capacidad sintética de Rulfo, por ese camino ya no podía irse más lejos y tomó una decisión que, alejándolo de los menos exigentes, le franquearía el reino de la excepción: donde había unidades estrictas, susurros, reabrió la cauda del lenguaje.³⁶

O peso de Rulfo nas letras mexicanas tornou-se um fardo para qualquer novo escritor do país. Além disso, Sada

compartilhou com ele o cenário de boa parte das narrativas, o norte desértico mexicano e as pequenas cidades da região. Mas, se na pesquisa e na criação a partir da linguagem de regiões remotas, Rulfo e Sada se aproximam, o laconismo dos livros do primeiro se distancia da abundância na escrita do segundo. Em uma entrevista, o próprio Sada comparou acertadamente as duas produções: “Lo suyo [de Rulfo] es la diafanidad, estar limpiando, limpiando, yo quiero ser acumulativo, incorporar todo lo que pueda sin perder la coherencia dramática”³⁷.

O PRAZER DA PALAVRA

Sada empregou em sua ficção um verdadeiro catálogo do vocabulário do Norte, além de arcaísmos e neologismos, o que contribuiu para a fatura única de sua obra, na qual é patente a busca por um léxico próprio. Como destacou Juan Villoro: “Su literatura es una arriesgada oportunidad de decir las cosas de otro modo. Como Onetti o Lezama Lima, Sada fue incapaz de escribir una frase literal”³⁸. Além da justamente enfatizada questão do ritmo, a escolha das palavras é outro elemento estruturante desse projeto. Mesmo para um nativo do espanhol, é possível notar uma série de expressões insólitas. Para aqueles de fora do México, ou inclusive para os mexicanos de outras regiões que não o Norte, o estranhamento é similar. A escritora Anna Georgina St.

35. ALANÍS, *Daniel Sada (1953-2011)*. Grifo nosso.

36. DOMÍNGUEZ MICHAEL, *Diccionario crítico de la literatura mexicana*, p. 578.

37. ALANÍS, *Daniel Sada (1953-2011)*.

38. VILLORO, *Adiós, Daniel*, p. 13.

Clair elogia a “amplitud de vocabulario asombrosa” de *Albedrío*, percebendo nele “formas muy norteñas”³⁹.

Uma pesquisa mais detida sobre as palavras que fogem do comum no romance mostra que o neologismo ocupa espaço bem menor do que se poderia prever num primeiro momento. O autor ressaltou: “Yo no invento palabras, las oigo o, en todo caso, las deformato; soy un explorador del lenguaje”⁴⁰. Assim, a partir de um recorte significativo desse léxico e de consultas ao dicionário da Real Academia Española (RAE) e a obras específicas sobre mexicanismos, como a de Guido Gómez da Silva, é possível propor uma divisão desse léxico em três categorias:

a. **Mexicanismos**, nos quais se incluem vocábulos como *huerco*; *cooperacha*; *ensarapado*; *trinquetero*; *cacahuatintas*; *desmañanada*; *pachona*; *peleonero*; *fachoso*; *buquito*; *briaga*; *tilichero*; *veliz*; *venadear*; *guajolota*; *miscua*; *sotol*; *fistol*; *menjurje*; *norteadado*; *papalotear*; *rechinón*; *joto*; etc.

b. **Palavras registradas no México e em algum outro país com igual significado**, como *peleonero*; *rejego*; *alebrestado*; *luzazo*; *tecolote*; *cuerera*; *chongo*; *capeador*; *tarugada*, etc.

c. **Neologismos** como, por exemplo: *acurruque*; *dormerío*; *galletoso*; *sencillaba*; *retespavoridas*; *enuizachado*; *covacha*; *sonrisudo*; *sensillar*, etc.

Há também palavras que causam dúvida por se tratar de arcaísmos, dialetos, idioletos ou socioletos específicos. O fato é que predominam os mexicanismos e que as palavras já registradas superam os neologismos, o que leva a concluir que o estranhamento é mais fruto de um procedimento como um todo que o leva a recorrer a um campo lexical determinado.

Existe uma opção por resgatar a especificidade da língua naquela região e, concomitantemente, singularizar essa escrita. Ao transitar por esse campo lexical, a obra apresenta já no nível da expressão linguística um estranhamento que a afasta da linguagem corrente. A escolha vocabular também se adequa ao fato de que o romance anuncia logo em sua primeira frase o resgate de uma história do passado (“De ayer es la historia de hoy”), o que pode implicar diferenças na linguagem em relação ao presente, além de se concentrar em uma parte do país com diversas peculiaridades próprias.

Nos primeiros séculos da presença espanhola, a região que é hoje o norte mexicano esteve marcada por tentativas de penetração dos conquistadores e a resistência dos indígenas, pela presença das missões dominicanas, depois rechaçadas em novos conflitos com os habitantes originários, e no século XIX, pelos conflitos com os vizinhos mais ao norte, que resultaram na perda de parte considerável

39. ST. CLAIR, *La magia árida de 'Albedrío'*, de Daniel Sada.

40. BERTRÁN, *75 historias en la cabeza*, p. 125.

41. HAMNET, *A Concise History of Mexico*.

42. PARRA, *El lenguaje de la narrativa del norte de México*, p. 76-77.

do território mexicano para os Estados Unidos⁴¹. Além disso, a geografia contribuiu para a dificuldade de acesso e de trânsito, com seus desertos e cadeias de montanhas, o que isolou sua população e sua variante linguística. Nesse sentido, convém recolher o que afirma Eduardo Antonio, a propósito das peculiaridades de “ese lenguaje”: “Hay en él un ritmo que se basa en una respiración acaso sofocada por los extremos del clima y, por lo tanto, aunque en general es abundante, da una impresión de parquedad, repetitiva y entrecortada”.⁴²

A definição é contraditória em si mesma, já que, se por um lado trata-se de uma fala “em geral abundante”, ela também provocaria uma impressão de escassez, uma “impresión de parquedad”. Por outro lado, as repetições e a fala entrecortada são elementos que concorrem para desaguar em um ritmo próprio. Tudo parece indicar que uma mesma palavra pode ter significado diferente em outras regiões.

Em Sada, a abundância predomina e o ritmo metrificado de sua prosa pode ser lido também como estratégia para reverberar determinadas características regionais. Para construir esse efeito, ele resgata um léxico particular, combinando-o, de modo único, com resultados sonoros impressionantes. Por exemplo: na série de substantivos “castigado,

testarudo, peleonero”⁴³, as três palavras são dicionarizadas e se inserem dentro de um ritmo dado pelo uso reiterado do participípio com terminação em “-ado” e “-udo”, no caso das duas primeiras, e pelo igual número de sílabas. “Peleonero” é menos usual, poderia ser traduzida por “briguento” e o dicionário da RAE aponta que seu uso se dá em apenas alguns países (Colômbia, El Salvador e México). Em outro fragmento, lê-se: “La figura de aquel hombre perdido entre las ralezas del desierto enhuizachado”⁴⁴. Esse é um neologismo criado a partir de “huizache” (também registrado como “huisache”)⁴⁵, árvore espinhosa típica dos espaços desérticos de algumas regiões mexicanas. Apenas a partir dessa palavra, composta por derivação parassintética com o prefixo “en” e o sufixo “-ado”, do participípio, convoca-se toda uma geografia particular, com uma imagem visual e específica, que remetem ao surgimento dessas árvores frondosas em meio à escassa vegetação. “Raleza”, a qualidade de ralo, é palavra em desuso, segundo a Real Academia, e também ajuda na composição alusiva do espaço do deserto.

Outro exemplo de nota do expediente é:

El mago vio a Filiastro / jugando con un balero:/ chorrocien-
tos capiruchos, / para ver luego los astros:/ inútiles y lejanos,
/ como avisos insensatos, / graves treguas, duras pruebas, / sin
el talismán no eran / más que asomos de otras vidas.⁴⁶

43. SADA, *Albedrío*, p. 17.

44. SADA, *Albedrío*, p. 46.

45. Ainda assim, é possível encontrar alguns poucos registros em contexto de descrição de um local em que, pela secura reinante, essa espécie é uma das poucas que resistem na vegetação. Um internauta comentava em 2007 sobre áreas de cultivo que “se han enhuizachado” pelo abandono e pela falta de água em Torreón. Disponível em <https://foros.elsiglo.mx/la-laguna/12933-libro-100-anos-torreon-el-siglo-y-los.html>. Consulta em 6 dez. 2017.

46. SADA, *Albedrío*, p. 93.

“Balero” aqui quer dizer bilboquê, e “capirucho” significa o momento em que o jogador consegue fazer um “ponto” com o brinquedo; “chorrocientos”, segundo o dicionário da RAE, é no México e em El Salvador, expressão equivalente em outros países a *tropecientos*, ou muitíssimos (o vocábulo também está registrado no *Diccionario de Mexicanismos da Academia de la Lengua Mexicana*. A rima consoante entre “Filiastro” e “astros” ainda ecoa na assonante com “insensatos”, e em um dos “versos” há uma rima imperfeita e um paralelismo em “graves treguas, duras pruebas”. Esses elementos todos se somam para formar determinado ritmo que distancia o texto de uma prosa descarnada e lhe conferem um ritmo altamente poético. O excesso de artifícios, no entanto, não se reduz a uma exploração da forma pela forma nem implica uma renúncia a contar a história, mas está colocado em função dela. A fruição da linguagem existe, porém não como fim em si.

Sada comentou o uso de regionalismos e a operação conduzida para resgatá-los:

Hay de Sinaloa, Sonora, Nuevo León, Chihuahua, de todos los estados fronterizos y de algunos que no son fronterizos, como Durango y Zacatecas. Quise hacer una geografía como si todo el norte fuera un solo estado, incluyendo a Baja California Sur. Incorporo no solamente vocablos sino

lógicas de pensamiento, construcciones, a partir del habla norteña. Quise incorporar todo eso en un solo cometido.⁴⁷

Ressalte-se o esforço de catalogação de sua matéria-prima. Além disso, é preciso apontar que não apenas o vocabulário foi influenciado por essas regiões, mas também suas “lógicas de pensamento, construções”, as quais contribuirão para o ritmo poético antes mencionado.

No entanto, não é possível deixar de lado a importância dos neologismos nesse empreendimento em que o claro predomínio é a neologia estilística, embora em casos como o de “enhuizachado”, por exemplo, seja possível argumentar que estaríamos também diante de um tipo de neologia denominativa, para descrever uma realidade específica da região desértica do Norte.⁴⁸

Apenas no primeiro capítulo, o procedimento se repete amiúde. A partir de um substantivo ou de um adjetivo deriva-se uma forma verbal (*sensillar*, do adjetivo “sencillo”); de um substantivo se forma um adjetivo (*sonrisudo*, de “sonrisa”) ou de um verbo se chega a um substantivo (*acurrucque*, de “acurrucar”). Em “Daniel Sada, espejo del mundo”, Nájera Irigoyen destacou esse impulso de “*violentación de la lengua*”, nos níveis morfológico, sintático e semântico⁴⁹. O procedimento é de fato radical, o que levou outro crítico

47. ALANÍS, *Daniel Sada (1953-2011)*.

48. Para uma tipologia do neologismo, ver CORREIA; ALMEIDA, *Neologia em português*, p. 18-24.

49. IRIGOYEN, *Daniel Sada: espejo del mundo*, p. 71-76.

a argumentar que o autor conseguiu “desollar la lengua para reinaugarla”⁵⁰.

Quando um brasileiro toma contato com essa prosa, a aproximação com Guimarães Rosa parece natural, inclusive ao perceber que a impressão inicial de abundância de neologismos perde força diante de um olhar mais acurado. Como Paulo Rónai comentou sobre *Tutameia*: “Na realidade o neologismo desempenha nesse estilo papel menor do que se pensa. Inúmeras vezes julga-se surpreender o escritor em flagrante de criação léxica; recorre-se, porém, ao dicionário, lá estará o vocábulo insólito”⁵¹. A afirmativa poderia ilustrar à perfeição o que ocorre muitas vezes em *Albedrío* e no restante da produção de Sada. Numa entrevista, o mexicano resgatou uma conversa que teve com Rulfo sobre o escritor que ambos admiravam: “Me habló mucho de Guimarães Rosa. Consideraba que *Grande Sertão: veredas* era la mejor novela del siglo XX y lo sostuvo hasta que murió”. Sada argumentava que o motivo de Rulfo se sentir atraído por essa obra teria sido a operação textual a partir da língua para configurar um universo único: “Decía que había transformado el idioma, que daba una visión muy especial de la región de Minas Gerais en que sucede”⁵².

Na leitura de Ángel Rama em *Transculturación narrativa en América Latina*, ele já ressaltava o trabalho de Rosa

com a língua e a estrutura literária. Para Rama, ele foi um “continuador-transformador del regionalismo”. O crítico uruguaio nota que em *Grande Sertão: Veredas* parte-se de uma língua e de um sistema narrativo que são populares, enraizados na vida local – o que justifica o uso dos arcaísmos lexicais –, para acrescê-los de variados pontos de vista. O escritor funcionaria assim como um “mediador entre dos urbes culturales desconectadas: el interior-regional y el externo-universal”⁵³. A mesma mescla entre o específico de determinadas regiões e a tradição da alta literatura é também operada por Sada, como já colocou, por exemplo, Yuri Herrera (2012).

Uma diferença importante na comparação com Rosa, porém, é que em Sada não temos a profusão de vocábulos criados a partir de derivações e fusões de línguas estrangeiras, mas há, sim, arcaísmos, palavras eruditas, além da procura pela oralidade claramente retrabalhada, com farta utilização de recursos sonoros e grande interesse pelo ritmo.

O USO DOS DOIS-PONTOS E OS MODOS DE NARRAR

Além do léxico e da métrica, outro elemento fundamental na construção do ritmo é a pontuação, com uso ostensivamente frequente dos dois-pontos e de outros sinais, como as reticências e o ponto e vírgula. Estudioso da literatura e da música, Theodor Adorno já aproximou a pontuação

50. HERRERA, *La nueva lengua de Daniel Sada*, p. 19.

51. ROSA, *Os prefácios de Tutameia*, p. 199.

52. MATA, *Juan Rulfo y la literatura brasileña: una entrevista con Daniel Sada*, p. 143.

53. RAMA, *Transculturación narrativa en América Latina*, p. 26.

de um texto à música: “Em nenhum de seus elementos a linguagem é tão semelhante à música quanto nos sinais de pontuação”, concluiu. Para ele, os sinais se separariam gradativamente, “graças à sua independência lógico-semântica”, da fala e da escrita. O filósofo vê a posição do escritor sobre esse elemento como premido entre dois extremos: ele não pode confiar cegamente nas regras, “frequentemente rígidas e grosseiras”, mas tampouco pode ignorá-las, sob pena de “cair em uma espécie de excentricidade ou ferir a essência do que não é aparente, ao sublinhá-lo”⁵⁴. Sada opta por uma postura que poderíamos qualificar como um tanto excêntrica, já que arrisca utilizar esses sinais com abundância superior à recomendada na gramática normativa, notadamente no caso dos dois-pontos. Para ilustrar, vê-se um exemplo entre muitos possíveis, nas palavras de Manducho:

Lo hicimos: ya convencidos de la pertenencia, de que era húngara; fue así que decidimos pasearla mostrándola en las ferias de los pueblos, en los ranchos. Aún no le hemos presentado en ninguna ciudad. La gran sorpresa fue cuando habló por primera vez, y lo que nos dijo fue maravilloso...⁵⁵

É possível destacar também as frequentes reticências, em diálogos ou reflexões de personagens. Esse discurso

entrecortado cria um ritmo, além de conferir maior verossimilhança à oralidade. Existe ainda uma alternância nos diálogos, ora representados com travessões, ora em itálico, o que também colabora para compor e variar o andamento de cada passagem.

No completo domínio de escritor, a prosa de Sada se caracteriza por não seguir em linha reta do início ao fim de cada episódio, sem interrupções. Pelo contrário, há relatos intercalados, personagens aparentemente secundários que ganham importância em determinado momento, frases que não se completam, ideias que ficam apenas sugeridas. O autor controla o ritmo no desenrolar da trama, dosa o andamento da narrativa principal e a perpassa por outras, com variadas interrupções. Um exemplo claro de desaceleração da trama pode se verificar no caso de Felipe Cedillo. O personagem (secundário) surge logo no início da narrativa, na casa dos Montes de onde se dirige até onde estão os “húngaros” para sondá-los, em uma participação pontual. Muitas páginas adiante, o narrador diz que Cedillo estava em outra cidade dentro de um trem próximo aos artistas e que poderia ter reconhecido Chuyito⁵⁶. Só que isso não acontece e Cedillo volta a desaparecer. Para a economia da obra, a reaparição é um ruído, portanto seria desnecessária ou mesmo uma falha se pensássemos em uma narrativa de corte tradicional. Mas acontece que esse fato contribui para

54. ADORNO, *Notas de literatura I*, p. 142-148.

55. SADA, *Albedrío*, p. 125.

56. SADA, *Albedrío*, p. 108.

aumentar a verossimilhança, já que nem tudo o que ocorre converge para determinada história, há sempre fios soltos que contribuem para dar essa impressão de vida flagrada no acontecer simultâneo de suas redes. A narrativa parece sugerir um determinado rumo que depois não se cumpre. Está aí um dos impulsos para o andamento do romance.

Um último elemento importante a ser resgatado é o humor. Sem se tratar de uma obra cômica propriamente dita, ela contém um tom paródico que tende a rebaixar todas as situações, inclusive aquelas que poderiam se desenvolver com tintes trágicos. De fato, a dificuldade dos artistas mambembes de se enquadrar e serem aceitos pelas comunidades, o risco de abuso sexual que paira sobre a menina Olga Nidia e a mesma trajetória de Chuyito, até sua longa caminhada final, já sozinho após ter sido abandonado no deserto, são situações que não se completam na tragédia, em função do tom zombeteiro da fala do narrador. Logo nas páginas iniciais, por exemplo, temos a descrição do prefeito, cheia de guinhos irônicos do narrador: “El principal de Castaños era un gordo sonrisudo y muy valiente, quien estaba ensarapado y con ganas de ordenar, sentadísimo apacible en un sillón verde, tenía muchas ocurrencias”⁵⁷. A apresentação é aparentemente séria, mas a figura que se projeta é um tanto ridícula. Temos uma autoridade sorridente (a incomum palavra “sonrisudo” contribui para o

insólito e o lúdico), mas valente, que tem entre suas características estar “ensarapado y con ganas de ordenar”, em uma junção que causa estranhamento de elementos concretos (vestido com sarape, vestimenta típica mexicana) e abstratos (com vontade de mandar). Além disso, ele está não apenas sentado, mas “sentadísimo”, o que pode traduzir ironicamente sua imobilidade ou ainda a comodidade diante da cadeira, uma marca de seu poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Albedrío é um romance que se situa em uma etapa crucial do autor, quando ele se firmava nas letras locais. Para além dos aspectos biográficos, porém, a construção textual chama muito a atenção no romance, pela abundância dos octossílabos, por sua pontuação única, pelos diferentes pontos de vista em rápida alternância, entre outros aspectos que lhe outorgam singularidade e se espraiam no restante de sua produção. Fundamental é o fato de que as soluções formais não são um fim em si mesmas, mas se adequam ao que é narrado, bebendo na tradição popular e estabelecendo intertextualidades com antecedentes literários do país, da América Latina e de outras latitudes⁵⁸.

O propósito aqui foi mostrar como Sada pode ser lido como artífice de um capítulo próprio nas renovações formais das letras latino-americanas no século XX,

57. SADA, *Albedrío*, p. 11.

58. Héctor Rodríguez de La O., por exemplo, estuda as aproximações entre Sada e o escritor italiano Carlo Emilio Gadda.

ressaltando como essa operação foi conduzida a partir do aspecto formal. É preciso, contudo, enfatizar que a obra não se esgota em um apuro formal vazio. O universo dos artistas e suas pedras mágicas abre caminho para se pensar questões tão abrangentes como são o lugar da arte nas províncias do continente, a desigualdade social, o arbítrio das autoridades, o nomadismo e seus limites, a arte popular em um contexto em que o predomínio do mercado esmaga qualquer possibilidade de impulso de liberdade criativa.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ALANÍS, Armando. "Daniel Sada (1953-2011)". **Letras Libres**, 05.ene.2012. Disponível em: <<http://www.letraslibres.com/mexico/daniel-sada-1953-2011>>. Acesso em 27 dez. 2017.
- AMBRIZ, Mary Carmen S. "Entrevista a Daniel Sada. De tierra árida y la frontera". México: **Sábado de Unomásuno**, n. 801, 6.fev.1993.
- BARRERA ENDERLE, Victor. "Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte en México". **Aisthesis**, n. 52, p. 69-79. Santiago: 2012.
- BELTRÁN FÉLIX, Geney. "El fabulador en octosílabos o el corridista culto. La prosa rítmica de Daniel Sada". **Revista de Literaturas Populares**, año III, número 1, enero-junio 2003.
- BERTRÁN, Antonio. 75 historias en la cabeza. **Gatopardo**, Ciudad de México, p.122-130. Disponível em: <<https://www.anagrama-ed.es/view/10723/Perfil%20Daniel%20Sada%20-Gatopardo.pdf>>. Acesso em 28 jan. 2020.
- BLAS VIVES, Damian. "El arte de amar – entrevista a Daniel Sada". In: **Evaristo Cultural**. Disponível em: <<http://evaristocultural.com.ar/2009/03/09/el-arte-de-amar-entrevista-adaniel-sada/>>. Acesso em 30 maio 2017.
- CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento" e "A nova literatura". In: **A educação pela noite**, 5ª edição, revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006; pp. 169-196.
- CAPARRÓS, José Domínguez. **Elementos de métrica española**. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005.
- COELHO, Oliverio. "El secreto que llegó de México (Entrevista)". In: **La Nación**, 15 de nov. 2008.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CORREIA, Margarita; ALMEIDA, Gladis. **Neologia em português**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

COUTINHO, Eduardo **Literatura comparada na América Latina: ensaios**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

CUSTODIO, Álvaro. **El corrido popular mexicano**. Madrid: Ediciones Jucar, 1975.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. On-line. Disponível em: <www.rae.es>.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, C. **Diccionario crítico de la literatura mexicana**. México: FCE, 2012.

ESPINASA, José María. **Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX**. México, D.F.: El Colegio de México, 2015.

FÉLIX BERUMEN, Humberto. El cuento entre los bárbaros del norte. In: PEREIRA, Armando, et. al. **Hacerle al cuento** (la ficción en México). Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1994.

FOWLER, Roger (ed.). **A Dictionary of Modern Critical Terms**. London: Routledge, 1995.

GÓMEZ DA SILVA, Guido. **Diccionario breve de mexicanismos**. México: FCE, 2001.

GONZÁLEZ, Aurelio. "Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México". In: **Caravelle**, n. 65, pp. 143-157, 1995.

GUILLÉN, Claudio. **Entre lo uno y lo diverso**: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy). Barcelona: Tusquets, 2005.

HAMNETT, Brian. **A Concise History of Mexico**. New York: Cambridge University Press, 1999.

HERRERA, Yuri. "La nueva lengua de Daniel Sada". **Luvina**. Guadalajara: UDG, prim. 2012. Trimestral.

IRIGOYEN, Antonio Nájera. "Daniel Sada, espejo del mundo". In: **La escritura poliédrica**: ensayos sobre Daniel Sada. GONZÁLEZ, Héctor Iván (org.). México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012.

JIMÉNEZ GARCÍA, Adriana. "Daniel Sada: ver suceder". In: **Letras libres**, 06.dez.2014. Disponível em <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/daniel-sada-ver-suceder>. Consulta 18.dez.2017.

_____. "Daniel Sada: entendiendo en la otra vida". In: **Milenio**. 3 de enero de 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de lingüística para o texto literário**. Trad. Maria Augusta Bastos de Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. "A conceituação de estilística". In: **Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa**. São Paulo: Edusp, 4ª ed., 2005.

MATA, Rodolfo. "Juan Rulfo y la literatura brasileña: una entrevista con Daniel Sada". **Literatura e Sociedade**, n. 18, 2014.

MENDOZA, Vicente. T. **El corrido mexicano**. México: FCE, 1954.

PARRA, Eduardo Antonio. "El lenguaje de la narrativa del norte de México". **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, año 30, n. 59, pp. 71-77, 2004.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

PRIETO, José Manuel. "Daniel Sada" (entrevista). Translation Jen Hofer. **Bomb Magazine**, 94, Winter 2006. Disponível em <http://bombmagazine.org/article/2793/daniel-sada>. Consulta 30.out.2016.

QUILIS, Antonio. **Métrica española**. Madrid: Ediciones Alcalá, 3. ed., 1978.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: El Andariego, 2008.

RODRÍGUEZ DE LA O, Héctor. **La 'averiguata' de Daniel Sada en Porque parece mentira la verdad nunca se sabe y el 'groviglio' de Carlo Emilio Gadda en Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana**: dos formas barrocas literarias de enfrentarse a la realidad. Disert., 104 f. Cidade do México: Unam, 2017.

RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. **El cuento contemporáneo en el norte de México**: ensayos. México: UNAM, 2009.

_____. **Escenarios del norte de México**: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo. México: UNAM, 2003.

RÓNAI, Paulo. "Os prefácios de Tutaméia" e "As estórias de Tutaméia". In: ROSA, João Guimarães. **Tutaméia** (Terceiras estórias). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967.

SADA, Daniel. **Albedrío**. México: Tusquets, 2013a.

SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. 4ª edición. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

SILVA, Guido Gómez da. **Diccionario breve de mexicanismos**. México: FCE, 2001.

SONTAG, Susan. "Do estilo". **Contra a interpretação**. Trad. Ana Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

ST. CLAIR, Anna Georgina. "La magia árida de 'Albedrío', de Daniel Sada". Disponível em <https://nopalespoesia.blogspot.com.br/2014/10/>. Consulta 3.dez.2017.

TORRES, Vicente Francisco. **Esta narrativa mexicana** – ensayos y entrevistas. México: Leega, 1991.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. **Peregrinos del desierto**: quinientos años de literatura bajacaliforniana. Mexicali: Sistema Educativo Estatal de Baja California, 2012.

VILLORO, Juan. "Adiós, Daniel". **Luvina**. Guadalajara: UDG, primavera 2012. Trimestral.

ZALDÍVAR VALLEJO, Gloria. "El estilo variopinto de Daniel Sada". In: **Tema y variaciones**, n. 38, semestre I, 2012. Disponível em <http://hdl.handle.net/11191/791>. Consulta 26.out.2016.

ZAVALA, Oswaldo. "La genealogía otra de la modernidad latinoamericana: Daniel Sada y la literatura mundial". **Latin American Literary Review**, 40.79, p. 23-44, 2012.

ZUBIAURRE, María Teresa. **El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Recebido em: 26/04/2019.

Aceito em: 24/06/2019