

Algumas observações sobre a arte da narrativa^{*}

Phyllis Bentley

III

O uso de sumários

* Trechos de *Some observations on the art of Narrative*, de 1947.

Cenas e sumários são usados de maneira distinta, desempenham funções distintas, na ficção. A posição do sumário foi muito bem explicada por Fielding em *Tom Jones*:

Temos intenção [no romance] de seguir o método dos escritores que professam exhibir as revoluções de um país, não de imitar os historiadores árdios e volumosos que, para preservarem a regularidade da série, se consideram obrigados a preencher o máximo de papel com os detalhes dos meses e dos anos nos quais nada de notável acontece, da mesma maneira como tratam as grandes eras, quando as cenas mais importantes foram representadas no palco da humanidade. Histórias assim, na verdade, se parecem muito com os jornais, que sempre têm o mesmo número de palavras, contenham ou não novidades...

Nosso propósito nas páginas que se seguem será ater-nos a um método oposto: quando alguma cena extraordinária nos aparecer diante dos olhos, como acreditamos que não será raro, não pouparemos esforços nem papel para expô-la amplamente ao leitor; mas, se anos inteiros passarem sem produzirem nada que mereça atenção, vamos, sem medo de abrir um buraco na história, passar rapidamente para questões mais importantes... (Livro II, capítulo 1)

Os bons escritores, de fato, fazem bem ao imitar o viajante engenhoso... cuja estada está sempre ligada a qualquer lugar proporcional à beleza, à elegância e às curiosidades disponíveis ali. (Livro XI, capítulo 9)

Ou seja, quando o romancista precisa atravessar rapidamente um longo trecho do mundo do romance necessário para a história, mas o qual não vale a pena explorar em profundidade (nem vale a pena narrar em detalhes, como se faz em uma cena), o sumário é o que ele usa. Por exemplo:

Vivemos em um fluxo ininterrupto de calma e satisfação por cinco anos... (Defoe: *Moll Flanders*)

Viajaram com a maior presteza; e, tendo dormido na estrada por uma noite, chegaram em Longbourn na hora do jantar do dia seguinte. (Jane Austen: *Orgulho e preconceito*, cap. 47)

Elizabeth passou a maior parte da noite no quarto da irmã. (Jane Austen: *Orgulho e preconceito*, cap. 9)

Ao longo do dia, fui matriculada como aluna da quarta série, e tarefas e atividades regulares me foram atribuídas. (Charlotte Brontë: *Jane Eyre*, cap. VI)

Mr. Dick e eu logo nos tornamos melhores amigos.

Em menos de quinze dias, eu já me sentia em casa, e feliz, no meio dos meus novos companheiros. (Charles Dickens: *David Copperfield*, cap. XV)

Ela havia sido levada para passear nas melhores galerias, para ver as principais paisagens, para apreciar as ruínas mais imponentes e as igrejas mais gloriosas... (George Eliot: *Middlemarch*, cap.20)

Alguns meses de corte despretensiosa se seguiram. (Meredith: *O egoísta*, cap. III)

A notícia se espalhou pelos círculos dos comerciantes da cidade. (Arnold Bennett: *The Old Wives' Tale*, cap. IV)

A carreira de Sir Francis não havia correspondido às suas expectativas. (Virginia Woolf: *Noite e dia*)

A primeira semana de Mary em Londres foi bem tranquila. Ela visitou algumas lojas, mas passou a maior parte do tempo em casa, lendo, ou pensando em John... Com o decorrer de uma semana, ela passou a querer movimento. Mandou fazer um vestido cor de ameixa e chamou uma carruagem com condutor para levá-la ao Parque. (Storm Jameson: *The Lovely Ship*)

Note-se como, no último fragmento, o sumário é feito dentro de uma escala de especificidade que encaminha para a cena. As primeiras duas frases são um sumário bastante condensado; a terceira, menos. Na quarta frase, temos detalhes tão específicos quanto à cor do vestido e à presença de um condutor, embora não saibamos nada sobre os incidentes que levam a comprar um e a chamar o outro. A frase seguinte começa

assim: “Na manhã do primeiro passeio, fez frio” — um tempo específico foi estabelecido, e somos conduzidos a uma cena em que Mary passeia pelo parque, o cavalo dela é perturbado por um chapéu no caminho, o moço a quem o chapéu pertence pede desculpas, e assim por diante.

O sumário é particularmente útil também quando todo um estilo de vida vai ser indicado como pano de fundo para as atividades específicas do personagem principal. Há belas passagens desse tipo de sumário no capítulo “Como viver bem com nada por mês” em *A feira das vaidades*, de Thackeray. Criar uma ação para todas as atividades que ele sumariza ali teria demandado infinitamente mais espaço e trabalho do que a história pedia. Um exemplo claro de sumário social aparece em *The Man of Property*, de Galsworthy:

Fizeram tudo o que puderam, os Forsytes, para serem o que se chama “de uma certa classe”. Tinham ações de tudo, menos da dívida pública, pois não havia nada na vida que temessem mais do que algo que pudesse custar 3% do dinheiro que acumularam. Também colecionavam quadros e apoiavam instituições de caridade que pudessem favorecer seus criados em caso de necessidade... (Galsworthy: *The Man of Property*, cap. 1)

Um dos usos mais importantes e comuns do sumário é transmitir com rapidez uma extensão da vida *passada*. O romancista, depois de ter despertado nosso interesse por seus personagens numa cena, de repente faz com que toda a comitiva avance ou retroceda, fornecendo um sumário rápido da história pregressa, em retrospecto. Percy Lubbock tratou a teoria e a prática da retrospectiva com tanta erudição e de forma tão afiada que seria descabido aprofundar o tema aqui, mas um ou dois exemplos de retrospectivas bem executadas podem ser interessantes. Em *Clayhanger*¹, Edwin vê uma lágrima no rosto de um professor de catequese. A lágrima é explicada (no capítulo 4) por um sumário retrospectivo, de cerca de 12 páginas, que concentra toda a vida do pai de Edwin — assim como toda a vida dos

1 *Clayhanger*, de Arnold Bennett, 1910. (N. do T.)

louceiros do começo do século XIX. O sumário retrospectivo de Trollope, ao contar a história trágica do nascimento de Mary em *Dr. Throne*, é conhecido pela vitalidade e por despertar interesse, apesar da extensão. Um sumário lacônico e divertido, em que a concisão dá o tom, é como Aldous Huxley conta o desenrolar da intriga entre Walter Bidlake e Marjorie Carling, ocupando oito linhas da primeira página de *Contraponto*.

Um sumário mal-ajambrado pode se tornar maçante ao extremo. “Para que serve um livro sem imagens e diálogos?”, pensou Alice, logo antes que o Coelho Branco passasse por ela, condenando o livro que a irmã estava lendo, e esse comentário infantil ressoa em leitores de romances de todos os níveis de inteligência. Longos parágrafos de palavra impressa podem, por si sós, desencorajar leitores menos concentrados, e o instinto deles não está errado, pois excesso de sumários e cenas pobres em um romance fazem com que a história pareça distante, sem graça, de segunda mão; pois, em um sumário, o romancista escolhe, digamos, dentro da própria escolha; sentimos que teríamos sumarizado de maneira diferente se soubéssemos mais. Além disso, sumários tendem a lançar no passado os eventos sumarizados; sentimos que aquilo deve ter acontecido muito tempo atrás ou não teria havido tempo para o processo de sumarização.

É possível que o pior exemplo do mau uso de sumário em boa ficção de língua inglesa esteja no começo de *Waverley*². Deixando de lado o capítulo 1, em que se discute o tipo de história que Scott pretende escrever, como algo que não faz parte do romance de fato, o capítulo 2 começa com uma declaração um tanto indireta, mas específica, de que 60 anos atrás Edward Waverley deixou a família para se juntar ao regimento dos dragões, no qual mais tarde obteve uma comenda, e que foi um dia melancólico em Waverley-Honour, quando o jovem oficial se despediu de Sir Everard,

2 Romance histórico publicado anonimamente por Sir Walter Scott, em 1814. (N. do T.)

seu tio. É um início promissor; em nome das batalhas e aventuras que deixa entrever, a maioria dos leitores estaria perfeitamente disposta a encarar alguns parágrafos, até mesmo algumas páginas, de sumário retrospectivo como explicação de quem são os dois Waverleys e em que situação ambos se encontram. Mas Scott nos oferece quatro capítulos de sumário sem uma única cena. Apenas na abertura do capítulo 6 a retrospectiva acaba e chega a: “Foi na noite daquele domingo memorável que Sir Everard entrou na biblioteca...”. Eis uma ação específica; finalmente, estamos diante de uma cena, onde o tipo de ação que conhecemos como discurso nos é revelado. A monotonia ingênua, a atmosfera obsoleta de um sumário ininterrupto de quatro capítulos seria intolerável para a sofisticação do leitor moderno.

Onde colocar e como introduzir um sumário são questões que requerem grande habilidade. Peço licença para citar um exemplo pessoal de erro de colocação. Em um romance meu chamado *The Spinner of the years*, uma família, os Armitages, estão jantando, quando toca a campainha; o filho vai ver quem é e volta acompanhado de um rapaz, Johnnie Talland. Nesse ponto, interrompi a cena e fiz oito páginas de sumário retrospectivo, cobrindo a carreira de Johnnie desde que os Armitages o haviam visto pela última vez. Quando o romance foi publicado, um crítico reclamou disso. Isso me irritou, porque ficou claro que o crítico não sabia nada sobre a arte da narrativa, não fazia ideia de que todo o sumário acontecia entre duas cenas. Mas, no fim das contas, o crítico, embora não estivesse tão bem informado a respeito da técnica da ficção, tinha mais instinto de contador de histórias do que eu, pois sem dúvida o sumário era desequilibrado. Eu não havia despertado suficientemente a curiosidade dos leitores sobre Johnnie para que quisessem ler um sumário sobre ele; naquele momento, tudo o que ansiavam era saber o que o jovem Imogen Armitage, sobre quem o interesse estava concentrado, sentiu em relação ao encontro. Umas frases a mais, algum desconforto na postura de Johnnie que insinuasse algum incômodo pessoal teriam preparado melhor o leitor para um sumário que satisfizesse a curiosidade.

A transição de um tipo de narrativa para outro também é um trabalho delicado. Ela pode ser feita da maneira mais ousada e crua, como, por exemplo, quando Defoe (em *Moll Flanders*) quebra uma cena para começar um sumário, dizendo: “Então discorreu sobre a vida dele em

detalhes, e era uma história bastante estranha e cheia de desvios. Ele me contou que...”, ou quando George Eliot começa um capítulo de sumário retrospectivo sobre a carreira de Tertius Lydgate, anunciando com franqueza: “No momento, quem se interessa por ele precisa conhecer melhor o recém-chegado Lydgate...” (*Middlemarch*). Mas outros romancistas, sejam do século XVIII, XIX ou XX, fazem a transição com tamanha sutileza que é preciso lançar mão de uma ferramenta afiada para desfazer os nós. Grande parte do vigor, da vivacidade e da legibilidade de Dickens vem dos inúmeros cruzamentos entre cena e sumário; o método usual é reduzir os sumários ao máximo, a uma ou duas frases aqui e ali, em meio ao desenrolar incrivelmente fértil das cenas. Dessa forma, o tecido narrativo se mantém sempre como uma trama bem urdida.

Os romancistas mais recentes também se valem de inúmeros recursos para fazer com que o sumário aparente uma cena e, dessa forma, o tornam menos entediante, ao disfarçá-lo de pensamentos de um personagem sobre outro, de diálogo entre dois personagens, e assim por diante. Mais adiante falarei sobre a má reputação do sumário hoje em dia.

IV

O uso de cenas

Não será necessário oferecer muitos exemplos de cenas ficcionais, já que todo o foco da crítica de ficção até aqui parece direcionada exclusivamente para esse ponto. Eis alguns exemplos, extraídos de cenas narrativas de romances famosos. Para evitar confusão, escolhi vários fragmentos que não são “cenas” no sentido mais explícito da palavra.

No meio dos tecidos, para sua grande surpresa, ele viu um bebê embrulhado em roupa de cama grosseira, no meio de um sono profundo e doce, entre seus lençóis. (Fielding: *Tom Jones*)

O Sr. Darcy sorriu; mas Elizabeth acreditou ter notado que ele estava, na verdade, ofendido e, portanto, controlou o riso. (Jane Austen: *Orgulho e preconceito*)

Sem mais, não dizendo palavra, ele atacou de repente e com força. Cambaleei e, ao recuperar o equilíbrio, dei um ou dois passos para trás. (Charlotte Brontë: *Jane Eyre*)

- Quando o senhor vai vê-la? — disse a signora de chofre.
- Quando vou ver quem? — disse o bispo.
- Minha filha — disse a mãe.
- Qual é a idade dá mocinha? — perguntou o bispo.
- Ela tem só sete anos — disse a signora.
- Ó — disse o bispo, balançando a cabeça —, ela é jovem demais, jovem demais mesmo.

(Trollope: *Barchester Towers*)

O cartão do Tenente Patterne foi entregue a Sir Willoughby, que o colocou sobre a salva e disse ao laçao: “Não estou em casa”. (Meredith: *O egoísta*)

A Sra. Durrant estava sentada na sala-de-estar, enrolando uma bola de lã à luz de uma luminária. O Sr. Clutterbuck estava lendo o *Times*. Longe, havia uma segunda luminária, em torno da qual estavam sentadas as moças, com suas tesouras brilhantes... o Sr. Wortley estava lendo um livro.

- Sim; ele tem toda razão — disse a Sra. Durrant, erguendo-se e parando de enrolar a lã.

(Virginia Woolf: *O quarto de Jacob*)

Em todos os fragmentos acima, ações específicas são narradas: os personagens veem, falam, atacam, sorriem, pensam, ficam de joelhos, leem, empurram, enrolam lã; entrega-se um cartão, tesouras brilham.

Cenas dão ao leitor a sensação de participar da ação de maneira bastante intensa, pois ele fica sabendo o que acontece no instante do acontecimento, exatamente como aconteceu e no mesmo momento em que acontece; a única distância entre o acontecimento e o que o leitor sabe sobre ele é preenchida pela voz do romancista ao narrá-la. A cena é usada, portanto, para momentos intensos. A crise ou o clímax de uma sequência de ações sempre é narrada em uma cena (por romancistas que entendem do ofício). Quando Darcy pede Elizabeth em casamento; quando o casamento entre Rochester e Jane é suspenso; quando Micawber revela como Uriah Heep é mau; quando Paul Dombey morre; quando Rawdon descobre que Becky lhe é infiel com Lorde Steyn; quando Constance Baines arremessa o dente de Mr. Povey pela janela; quando Fernand fala com Dick Shelton sobre a hipocrisia dos ingleses; quando Aziz é julgado por violência sexual; quando Jess Oakroyd rasga a carteira de identidade — sempre que uma ação importante tem lugar, sempre que uma decisão importante é tomada — a apresentação é feita em uma cena. Os romancistas vitorianos, no entanto, não desperdiçavam cenas dignas do nome

com incidentes menores. Dickens, com sua leveza, sua graça ágil, entra e sai de uma cena menor em três ou quatro frases; quem tem a mão mais pesada escreve cenas em menor número e mais longas, assim como sumários em menor número e mais longos.

Não é possível colocar em uma cena a mesma *quantidade*, o mesmo *volume* de informação que caberia em um sumário de mesma extensão, mas, por meio de uma cena altamente significativa ou simbólica, pode-se criar uma impressão igualmente válida da fração de vida ali exposta. (Alguém diria: uma impressão mais verdadeira, assim como mais vívida.) A diferença de método está entre preencher um único incidente com significância ou absorver a essência de vários incidentes, entre oferecer um conjunto de termos para representar uma sequência matemática ou oferecer a somatória das partes; entre seleção e integração.

O método da cena não pode, por si só, oferecer um pano de fundo extenso, não pode se estender pelo passado, não pode dar explicações — no mínimo, pode desempenhar essas funções pelo uso de um grande número de cenas, ou seja, gastando o tempo e a atenção do leitor, sacrificando a proporcionalidade da história. Percy Lubbock argumenta que, em *Anna Karenina*, Tolstói destrói um de seus efeitos mais sofisticados porque não usa sumários (que Lubbock chama de “retrospectiva”) tanto quanto necessários. Anna renuncia a seu mundo por amor — mas Tolstói nunca nos apresenta um panorama desse mundo social brilhante em um sumário, ele usa cenas, e nada mais. Essas cenas, assim conclui Lubbock, não são numerosas nem tão significativas para transmitir a impressão da sociedade de São Petersburgo, com a qual a solidão posterior de Anna contrastará tão fortemente. Poucos sofismariam contra qualquer método utilizado em um romance tão competente quanto *Anna Karenina*, mas há muitos momentos em romances modernos em que, acredito, um uso mais amplo de sumários poderia ter aperfeiçoado a obra. Em *Os anos*, de Virginia Woolf, por exemplo, no qual o destino da família Pargiter, entre 1880 a 1937, é apresentado apenas em cenas, deparamos com as lacunas do nosso conhecimento sobre a família por falta de sumários que conectem e expliquem a informação. Também deparamos, creio, com a monotonia que envolve o restabelecimento constante de tempo e espaço. North Pargiter reclama que se vê o tempo todo diante do umbral de mais uma porta desconhecida, e a grande dificuldade do método de “cena máxima” é que, de um jeito ou de outro, a localização e o tipo

de cada porta, assim como a quem ela pertence, tudo precisa ser informado o tempo todo. O romancista moderno gosta de fazer essas localizações sutil e indiretamente, mas, no afã de evitar a crueza e o tédio de explicações diretas, a sutileza às vezes se transforma em obscuridade, e o leitor é levado a um jogo de adivinhações.

A cena é, sem dúvida, o tipo mais importante, mais significativo e mais divertido de narrativa disponível. Mas não é o único.

V

A arte da narrativa

Do uso adequado, da mistura certa de cena, descrição e sumário, consiste a arte da narrativa ficcional.

É difícil dar muitos exemplos sem sobrecarregar este texto com massas de citações que se estenderiam por páginas inteiras de ficção. Então, talvez, eu possa pedir licença para indicar apenas um breve trecho, de forma a ilustrar o método da análise, e em seguida analisar as primeiras páginas de *Feira das vaidades* como exemplo.

Descrição: A lua já tinha desaparecido, estava muito escuro;

Cena: Bessie trazia uma lamparina que iluminava degraus molhados e um caminho de cascalho [...]

Descrição: Era uma manhã úmida e gelada de inverno;

Cena: Meus dentes se chocavam enquanto eu andava com pressa [...] O som de rodas ao longe anunciava a chegada de um coche; fui até a porta e assisti às luminárias atravessarem a escuridão [...] O coche chegou [...] minha bagagem foi levada; fui afastada do colo da Bessie, onde me segurei aos beijos. “Tome conta dela!”, gritou para o guarda. “Sim, sim!”, foi a resposta; a porta foi fechada, e seguimos viagem [...]

Sumário: Pareceu que rodamos por centenas de quilômetros. [...] Passamos por várias cidades,

Cena: e, em uma delas, uma bem grande, o coche parou; os cavalos foram recolhidos e os passageiros desembarcaram para jantar. Fui encaminhada para uma pousada [...].

(Charlotte Brontë: *Jane Eyre*)

A interconexão dos tipos de narrativa nesse fragmento é considerada típica. Agora, vamos analisar uma peça mais extensa, da mão de um mestre.

Feira das vaidades começa assim:

Este século ainda era adolescente e, em uma manhã ensolarada de junho, encaminhava-se para o grande portão de ferro da Academia para moças da Senhorita Pinkerton, em Chiswick Mall, um coche grande...

“Encaminhava-se um coche” — estamos diante de uma ação específica em um tempo específico e em um lugar específico: eis uma cena. Ela prossegue por três ou quatro páginas; a senhorita Jemima Pinkerton vê o coche, comenta com a irmã; eles conversam; pela conversa, percebemos que Amelia Sedly está indo embora da Academia naquele dia e que outra aluna, Becky Sharp, vai acompanhá-la. A senhorita Pinkerton escreve uma dedicatória em um exemplar do dicionário de Samuel Johnson, presente de despedida de Amelia, e recusa o pedido de Jemima para fazer uma dedicatória para Becky Sharp. Em seguida, Thackeray passa para uma mistura de sumário e descrição, contando como era Amelia e alguns detalhes de seu passado. Isso corre em algumas páginas. Então, na página 6, escutamos: “Chegou a hora da despedida”. A senhorita Pinkerton e Amelia se despedem (sumário levando ao detalhe específico); a senhorita Pinkerton e Becky se despedem (sem dúvida, uma cena – Becky diz suas palavras finais em francês, língua que a professora não entende); em um relato breve, elas se despedem das outras alunas; as duas moças entram no coche de Amelia (cena); Jemima dá sanduíches e uma cópia do dicionário, mas sem dedicatória, para Becky (cena); Becky joga o dicionário pela janela (cena); a carruagem segue seu rumo e os portões se fecham (cena); fim do capítulo 1.

O capítulo 2 começa com uma cena entre Amelia e Becky dentro do coche; em seguida, Thackeray faz uma retrospectiva de quatro páginas, basicamente um sumário pontuado por uma ou outra cena curta aqui e ali, para nos contar sobre o passado de Becky.

Ela havia falado com vários credores e desviado a atenção que davam ao pai dela; elogiava e cativava vários comerciantes até que ficassem de bom humor [...]. A rigidez formal daquele lugar lhe era sufocante [...]. Ela não era muito dissimulada, até então, a solidão lhe havia ensinado a fingir [...].

Quando Thackeray acaba de sumarizar o passado de Becky, começa uma cena:

Quando, por fim, chegaram em casa, a senhorita Amelia Sedley desceu [da carruagem] direto para os braços de Sambo [...]. Ela mostrou todos os cômodos da casa para Rebecca [...]. Insistiu que Rebeca aceitasse a cornalina branca [...]. Decidiu pedir permissão à mãe para dar o xale branco de caxemira de presente para a amiga.

O xale branco de caxemira tinha sido trazido da Índia pelo irmão de Amelia, Joseph, e a cena continua, ainda mais específica, à medida que Amalia e Sedly conversam sobre Joseph. Toca o sino que anuncia a refeição, as duas moças vão jantar (cena), e o capítulo termina.

O capítulo 3 começa com uma cena entre as moças e Joseph, e em seguida vai para um sumário retrospectivo sobre Joseph Sedley.

A corpulência deixava Joseph preocupado e ansioso. Desde sempre, ele fazia tentativas desesperadas para se livrar do sobrepeso excessivo; mas seu caráter indolente e o gosto que tinha pela boa vida não tardavam a sobrepujar os melhores esforços de mudança [...]. Dava-se ao trabalho custoso para embelezar sua enorme figura e empenhava várias horas por dia nessa ocupação [...].

Se estivéssemos diante de um relato de uma ocasião específica em que Joseph, em momento e lugar específicos, passasse horas diante do espelho se arrumando, isso seria uma cena; mas Thackeray preferiu, e com razão, não se concentrar muito na toalete do ex-*Collector* de Boggley Wallah, e fazer um sumário de uma página e meia sobre ele. Mas, Joseph conversando com Becky durante o jantar e as tentativas de Becky para chamar sua atenção valem uma cena e são de fato uma, que dura até o fim do capítulo.

E então desceram a escada. Joseph, vermelho e embaraçado; Rebecca, muito modesta, olhos verdes fixos no chão [...] Tenho que ser discreta, Rebecca pensou, e demonstrar muito interesse pela Índia.

O capítulo 4 começa com um sumário breve:

O pânico do pobre Joe durou dois ou três dias [...] Sobre as piadas do sr. Sedley, Rebecca riu delas com cordialidade e perseverança [...].

E assim por diante, ao longo de dois parágrafos, até que:

Uma vez, olhando alguns desenhos que Amelia tinha enviado da escola, Rebecca encontrou um que a fez debulhar-se em lágrimas e sair da sala.

Voltamos para o território da cena.

E é assim que funciona nesse e em vários outros romances ingleses escritos entre 1719 e 1919: cena, sumário, descrição, cena, sumário. A mistura de cena, sumário e descrição é — ou foi, entre 1719 e 1919 (entre Defoe e Woolf) — a ferramenta do romancista, a prosa narrativa de ficção; com essa técnica, apresenta-se o material; com essa técnica, retratam-se personagens e ações que representam a realidade em um enredo de mais ou menos complexidade; com essa técnica, devemos ter a impressão de dinamismo da vida, meta de toda arte. ■

Tradução: Daniel Knight

Phyllis Eleanor Bentley (1894–1977)

Nasceu em Halifax, na Inglaterra. É autora da trilogia *Inheritance* (1932), que teve mais de 23 edições na década seguinte à publicação. Escreveu também livros para crianças e contos policiais, dentre mais de 30 obras de ficção e não ficção. Esta é a primeira tradução de um texto da autora para o português, no Brasil.