

# CONSCIÊNCIAS EMBOTADAS: MULTIPLICIDADE E FALIBILIDADE DAS VOZES NA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA

Regina Dalcastagnè\*

**RESUMO:** O entendimento tradicional da literatura vê a narrativa como um local de certezas, contraposto às dúvidas do "mundo real". No entanto, a narrativa contemporânea produz a descon-fiança do leitor em relação à voz do narrador, realçando a ambi-güidade intrínseca da realidade e o fato de que todo discurso é comprometido e, portanto, parcial. O artigo explora este aspecto numa mostra representativa do romance brasileiro dos últimos anos do século XX, incluindo obras de Bernardo Carvalho, Cristo-vão Tezza, Salim Miguel, Sérgio Capparelli e Sérgio Sant'Anna.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Narrativa; literatura brasileira contemporânea; ambigüidade,*

*Minha consciência tem milhares de vozes,  
E cada voz me traz milhares de histórias.  
Shakespeare*

**N**um lugar qualquer de Ea Mancha, num tempo não muito definido, um fidalgo que não se sabe se tinha

---

\* Universidade de Brasília - UnB.

por nome Quijada, Quesada ou Quijana perdia o juízo, acreditando ser verdade o que diziam os livros de cavalaria. Ao partir em busca de aventuras e perigos, sonhando com a doce Dulcinéia, ele já se imaginava dentro de um texto futuro, que lhe exaltaria a coragem narrando suas façanhas. Jamais poderia imaginar, o pobre louco, que quase quatrocentos anos depois continuaria, de algum modo, circulando entre os homens. Não como o herói de um livro de cavalaria – o que nunca foi –, mas como personagem dos tempos modernos. É que o cavaleiro da triste figura, no seu desconcerto, combina mais conosco do que aqueles heróis infalíveis que ele tanto admirava e de quem ninguém mais se lembra, por enfadonhos.

Os protagonistas de nossos romances são herdeiros de seus malogros, de sua insanidade. Entendem mais da frustração diante dos moinhos de vento do que da euforia das grandes batalhas. Degradaram-se, nos termos de Lukács, e seguiram caminho, esmagando sob seus pés qualquer pretensão de glória. Não há espaço para heróis na narrativa contemporânea, nem para gestos magnânimos ou palavras eloqüentes. E se algum desavisado se precipita, insinuando viver uma grande história, é logo achacado por outras personagens, pelo narrador, pelo próprio “autor”, que se julga no direito de entrar em cena para ridicularizar a infeliz criatura. Vão nos sobrando, então, uns sujeitinhos confusos, que tropeçam no discurso, esbarram nas quinas do livro, perdem o fio da meada.

Esses são os protagonistas da narrativa atual, mas são, também, seus narradores. No lugar daquele indivíduo poderoso, que tudo sabe e comanda, vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tem dúvidas, que mente e se deixa enganar. É um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações –, seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los. A essa altura, já nem pretendem mais passar a impressão de que são imparciais; estão envolvidos até a alma com a matéria narrada. E seu objetivo é nos envolver também, fazer com que nos comprometamos com seu ponto

de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto do vista com o qual se comprometer. Por isso se desdobram, se multiplicam, se escondem, exibindo o artifício da construção.

E cada vez que nos abandonamos aos seus argumentos, eles enfiam a cabeça por alguma fresta, mostram suas falhas, gritam seus absurdos – não estão aí para adormecer nossos sentidos. É que um narrador suspeito exige um leitor compromissado. Nem poderia ser diferente essa relação num século em que perdemos a ingenuidade diante da Ciência e passamos a nos indagar *a quem* e *a que* servem suas teorias. Plenamente cômicos do comprometimento ideológico de todo e qualquer discurso, não há mais como dialogar com o mundo sem desconfiança, tampouco ter a pretensão da imparcialidade. Em meio a um emaranhado de discursos, somos levados a optar pelos que nos convêm e, é claro, a arcar com a responsabilidade da escolha. Esses narradores confusos, indecisos ou obstinados, quando não abertamente mentirosos, estão aí nos convidando a tomar partido e, assim que o fazemos, nos exibem quem somos.

O processo todo começa pela nossa reação frente ao sujeito que fala. Devemos aceitar o que ele diz só porque é o narrador, ou, ao contrário, desconfiar de suas palavras porque é apenas um menino? A voz de um retardado mental (como em *A barca dos homens*, de Autran Dourado [1990])<sup>1</sup> é menos digna de atenção que a de um renomado professor de História (como em *Uma noite em Curitiba*, de Cristovão Tezza [1995])? E quando quem narra é um desmemoriado (como em *As confissões prematuras*, de Salim Miguel [1998])? Ou um paranóico (como em *Teatro*, de Bernardo Carvalho [1998])? Se, imbuídos de um espírito democrático, declaramos que todos têm igual legitimidade, por que nos questionamos sobre o que “de fato” teria acontecido com aquele menino ou com aquele doente mental? E por que essa pergunta não parece tão pertinente quando se trata do professor de História?

---

<sup>1</sup> A primeira edição é de 1961.

O narrador tradicional não nos daria tanto espaço para questionamentos. Até porque sua presença no texto não estava em questão. Com visão e conhecimentos superiores, era dono absoluto do enredo e do destino das personagens. Sabia, e esse era seu poder. No entanto, cada vez mais duvidamos (também a literatura ajudou a nos constituir como seres que desconfiam), e reconhecemos que entre nós e o narrado existe um intermediário, ou dois, ou vários. Por isso, quando Umberto Eco dizia que “à parte as muitas e importantes razões estéticas, acho que lemos romances porque nos dão a confortável sensação de viver em mundos nos quais a noção de verdade é indiscutível, enquanto o mundo real parece um lugar mais traiçoeiro” (Eco, 1994: 97), ele certamente não estava pensando na narrativa contemporânea. O espaço da ficção, hoje, é tão ou mais traiçoeiro que o da realidade. Não há a intenção de consolar ninguém, tampouco de estabelecer verdades definitivas ou lições de vida. Reafirmam-se, no texto, a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso.

Se no século XIX escritores como Flaubert tentavam fazer “desaparecer” o narrador, com o intuito de que as cenas parecessem se desenrolar diante do leitor, sem intermediários, o século XX trouxe o problema de quem narra para o centro da obra, tornando cada vez mais evidente o impasse: toda arte é representação e como representação não pode prescindir de um ponto de vista (o que implica determinado enquadramento, preconceitos, valores, ideologia, enfim). Quando muito, é possível escamoteá-lo, dissimulando, ao mesmo tempo, seus inúmeros desdobramentos. Ou seja, essa “negação” da presença do narrador no século XIX não significava uma diminuição de sua legitimidade, bem ao contrário, uma vez que o objetivo final era conferir mais verdade ao narrado<sup>2</sup> o que levava, conseqüentemente, à verdade do narrador.

---

<sup>2</sup> Não se está querendo dizer que este não continue sendo o objetivo do escritor em meio à sua produção, mas, como veremos, os caminhos trilhados para chegar a isto são muito diferentes hoje.

Hoje – cada vez mais – os escritores realizam o processo inverso, interferem na narrativa de modo a ressaltar a presença daquele que fala, localizando-o em seu contexto e prerrogativas. Pretendem, em seu afã autodenunciador, que o leitor tropece em juízos alheios, esbarre nos próprios preconceitos, que ele estreite os olhos para enxergar melhor, percebendo que também inventa aquilo que não consegue distinguir. A consciência de que toda obra é artifício e de que toda perspectiva é deturpadora exige do leitor o reconhecimento da intermediação, sem o quê o jogo narrativo não pode começar. O que não quer dizer que o interesse pelo drama humano deva ser anulado em função da arquitetura do texto.

As personagens contemporâneas, sejam elas feitas do material que for (em *Avalovara*, de Osman Lins [1973], por exemplo, há uma jovem cujo corpo é composto de cidades, um senhor construído apenas com próteses, uma mulher feita de outras personagens), são chamadas à obra para viver experiências que dizem respeito aos homens e às mulheres. Talvez já não sejam muito “realistas”, mas insistem em sua própria existência (como acontece em *Gaspar e a linha Dnieperpetrovski*, de Sérgio Capparelli [1994]), negando a si o desconfortável papel de herói ou de vítima passiva (e tomando a punho a condução da própria história, como faz o pequeno Páris em *Perversas famílias*, de Luiz Antonio de Assis Brasil [1992]), subordinando-se diante do “autor” e exigindo tratamento mais adequado, a seu tempo ou a sua vontade (como em *As confissões prematuras*, de Salim Miguel [1998]).

Se podemos dizer que o narrador, desde o século XIX, vem se fazendo mais complexo e ganhando espaço em meio à trama – até pela constante necessidade de expor sua posição – a personagem, por sua vez, não parou de perder atributos e privilégios. Como já observava Nathalie Sarraute,

ele [o personagem do romance] estava muito ricamente guardado, repleto de bens de todo tipo, rodeado de pequenos

cuidados; nada lhe faltava, desde as fivelas de prata de seu culote até o pincenê pendurado na ponta de seu nariz. Pouco a pouco perdeu tudo: seus ancestrais; sua casa cuidadosamente construída, entupida do porão ao sótão de objetos de toda espécie, até as menores bugigangas; suas propriedades e seus títulos de renda; suas roupas; seu corpo; seu rosto; e, sobretudo, o bem mais precioso de todos, a personalidade que é só sua. Muitas vezes, perdeu até seu nome. (Sarraute, 1956: 71-2)

No entanto, se às personagens foram subtraídas as vestes e outras marcas de identidade, talvez elas tenham ganho um bem mais precioso: a palavra sobre si. Monólogos interiores, fluxo de consciência, diálogos, às vezes o simples fato de terem se transformado no “ponto de onde se vê” permitem uma ampliação de seu espaço na narrativa. Podemos não saber muito de sua aparência física, ou de seus apetrechos domésticos, talvez não conheçamos sequer o seu nome, mas temos como acompanhar o modo como elas sentem o mundo, como se situam dentro de sua realidade cotidiana. E pouco importa se sua percepção está obstruída, se seu discurso é falho – tudo isso continua dizendo quem elas são. E diz tanto que acaba falando até do modo como nós a vemos, o que vai dar num acréscimo, ainda que tortuoso, à sua existência.

Talvez essas alterações tenham a ver também com a ênfase cada vez maior dada ao próprio discurso, que vira tema e, em certo aspecto, um protagonista a mais da narrativa – como acontece em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector (1990),<sup>3</sup> ou no conto “Um discurso sobre o método”, de Sérgio Sant’Anna (1989a), por exemplo, em que se coloca em discussão as possibilidades e os impasses da escrita. Se o discurso é uma forma de poder, como já ressaltava Foucault, cresce a importância de distinguir quem está falando dentro da obra, o que diz e que prestígio possui. Afinal, como lembra Pierre Bourdieu “os discursos não são apenas (a não ser ex-

---

<sup>3</sup> A primeira edição é de 1977.

cepcionalmente) signos destinados a serem compreendidos, decifrados; são também *signos de riqueza* a serem avaliados, apreciados, e *signos de autoridade* a serem acreditados e obedecidos” (Bourdieu, 1996a: 53).

Sendo assim, toda narrativa é um ardente campo de batalha, onde se disputam desde o direito de contar a própria história – com as implicações que esse processo acarreta, especialmente no que diz respeito à demarcação da identidade – até a possibilidade de reinterpretar o mundo, ainda que lhe emendando um outro. Em meio à tamanha luta, não é de se estranhar que personagens, narradores, e mesmo autores, lancem mão de qualquer recurso disponível para lhes garantir a legitimidade da fala. Seja por meio da força de uma argumentação inscrita na ordem tradicional do discurso, seja por meio da “autenticidade” de uma voz que vem, há pouco, sendo resgatada por diferentes ramos das ciências humanas (o louco, a mulher, o imigrante), cada qual assume seu lugar e manuseia as armas antes do início da batalha. O que não quer dizer que teremos um jogo limpo – quase todos trapaceiam.

Podem ser eminentes pesquisadores universitários, como o professor Rennon de *Uma noite em Curitiba*, ou jovens retardados como aquele de *Gaspar e a linha Dnieperpetrovski*. Sejam renomados críticos de arte, como Antônio Martins de *Um crime delicado* (Sant’Anna, 1997), pobres coitados com amnésia, como o Magro de *As confissões prematuras*, ou paranóicos buscando uma explicação para a vida, como o Daniel de *Teatro*, todos eles tentam impor seu olhar sobre o mundo, mas se enganam, são enganados, se enroscam nas palavras e tombam diante de moinhos de vento. Seres declaradamente ficcionais, eles não nos servem como modelos. Por mais que se esforcem, acabam apenas exibindo seus fracassos, suas dúvidas, seus eventuais sucessos. E explicitam, sobretudo, sua necessidade de readquirir algum controle sobre a própria existência, que parece se diluir em meio a um emaranhado de discursos.

## 1. Esfacelamento

Em *Uma noite em Curitiba*, de Cristovão Tezza, temos um jovem que escreve um livro para desvendar o pai a partir de suas cartas de amor – primeiro reservadas, depois ridículas, “como todas as cartas de amor” – a uma atriz de telenovelas. Ao bisbilhotar a correspondência alheia, que é fartamente exposta, o leitor tem a impressão de estar penetrando no território mais íntimo da personagem, um respeitado professor de História chamado Frederico Rennon. Discreto e controlado o bastante para manter de pé a biografia que construiu, cuidadosamente, para si nos últimos vinte anos, Rennon, em suas cartas (que são quase uma espécie de diário), vai se derramando em busca da compreensão de um passado que ele mesmo tentou apagar. Fala de si, da família, do filho, “um drogado rebelde” com quem não consegue se comunicar, do trabalho. E, em meio a tantas inconfiáveis, busca se enxergar sob os inúmeros discursos que o sepultam.

Ouvir este homem, e até solidarizar-se com sua crescente confusão mental, seria simples, não fossem as constantes interferências do filho, que dá “ao inferno dos fatos, uma interpretação” (Tezza, 1995: 22). Entre uma carta e outra ele se impõe, tece comentários, contesta as afirmações paternas, numa clara disputa pela legitimação de sua própria voz – totalmente submergida nos textos e na vida de Rennon. Lado a lado, portanto, são submetidos ao nosso juízo dois discursos: o do pai e o do filho. Cada um constrói a si e ao outro, e se contradizem, se chocam, se complementam. Servem, antes de mais nada, para apontar a não-confiabilidade da fala do outro. Temos, então, o esfacelamento de dois narradores que lutam, talvez inutilmente, para impor a sua versão e a sua identidade. Ao leitor, cabe o ônus da escolha (e a consciência de que nos situamos no mundo a partir de nossas opções).

Acreditar nas palavras do renomado professor de História, recusando as do jovem que, sabemos, se vinga do desprezo do pai,

pode parecer uma atitude muito equilibrada, mas como fazê-lo quando as primeiras vêm conturbadas por uma paixão que atravessou décadas e que parece confundir cada vez mais aquele que as escreve? E como desdenhar as palavras do filho, se elas nos são direcionadas com uma lógica e um cuidado dignos do mais zeloso pesquisador historiográfico (profissão que o rapaz acaba mesmo seguindo)? Tudo isso cercado ainda por uma aura de “sinceridade”, uma vez que o jovem alerta-nos desde o princípio sobre suas razões mesquinhas (ou seriam as razões de um injustiçado?): “Escrevo este livro por dinheiro. É melhor dizer logo na primeira linha o que a cidade inteira vai repetir quando meu pai voltar a ser notícia, agora em forma de livro, o que é um pouco mais respeitável – mas não muito” (Tezza, 1995: 5).

Tanto o professor Rennon quanto o filho são seres que se constituem a partir de seus discursos e só a partir deles acreditam poder se situar no mundo. Por isso se debatem tanto em torno das palavras, ferindo-se nas quinas do livro. Quase sentem a própria imaterialidade – Rennon chega a se dizer um homem textual; o outro, segundo o pai, bate suas asas de morcego pelas paredes e transforma tudo o que vê em poesia (e depois em pretensa História). Assim vão, aos poucos, perdendo pedaços pelo caminho, e expondo seus esqueletos de palavras. Talvez não passem mesmo de dois discursos desencontrados que tentam desesperadamente adquirir concretude, se fazer humanos. Talvez por isso sejam tão frágeis e atrapalhados, tão autênticos em seu desconforto e em suas frustrações.

Ou apenas aguardam nossos bons sentimentos, nossa compaixão cúmplice? Não estaríamos sendo ardilosamente conduzidos para dentro de um labirinto textual – um espaço literário onde pai e filho podem ser eliminados, restando apenas nossos próprios mecanismos de adesão e legitimação social? Se é o filho quem seleciona e organiza as cartas, quem escreve o livro, o que garante que

ele não distorceu os acontecimentos que narra? Por que não pensar que ele possa ter feito alguma intervenção no texto do pai? Ou que ele próprio tenha inventado algumas das cartas... quem sabe todas elas? Por outro lado, já que estamos exercitando a desconfiança, por que não imaginar que é o pai, hábil construtor de discursos, a se escrever a partir do olhar do filho? Se observarmos bem, os textos (das cartas e dos comentários) possuem inúmeras semelhanças estilísticas – o mesmo tipo de humor, igual ironia, ênfase parecida – e calculadas diferenças de tom. O que nos poderia fazer suspeitar de uma autoria única, ou ao menos não-confiável.

Encena-se aí uma disputa que vai muito além das páginas do romance, até porque o livro não nos oferece, em momento algum, a “verdade”, seja por meio de um dado mais conclusivo sobre os protagonistas ou os acontecimentos por eles relatados, seja a partir da inclusão de uma terceira voz, que se dispusesse a interceder em nome da “realidade dos fatos”. Assim, se, por um lado, essas duas personagens são donas de seus discursos, por outro, vivem encerradas numa batalha que não lhes permite avançar nem retroceder – que não lhes permite sequer dialogar. Para além do âmbito da escrita, estão totalmente isoladas uma da outra, são duas vozes que não se encontram, o que impede, de algum modo, o restabelecimento de sua identidade – o que, segundo Hannah Arendt, só pode acontecer a partir do contato entre os homens.<sup>4</sup> Talvez por isso precisem tanto da nossa adesão. Somos nós, leitores, que vamos confirmar sua existência, solidarizando-nos com sua dor, desconfiando de seus propósitos.

---

<sup>4</sup> “Para a confirmação da minha identidade, dependo inteiramente de outras pessoas; e o grande milagre salvador da companhia para os homens solitários é que os ‘integra’ novamente; poupa-os do diálogo do pensamento no qual permanecem sempre equívocos, e restabelece-lhes a identidade que lhes permite falar com a voz única da pessoa impermutável” (Arendt, 1989; 528-9).

## 2. Farsa

Já em *Um crime delicado*, nos deparamos com um narrador que, embora se julgue sujeito, não passa de objeto de seu próprio discurso. Arrogante crítico de arte, suposto dono de sua história, Antônio Martins é enredado numa trama que outros manipulam. Acreditando-se co-autor de toda obra que interpreta, uma vez que indica os caminhos que o artista deve seguir, ele não percebe quando um pintor, Vitório Brancatti, decide preparar, junto da obra, a reação que o crítico terá. Performático, Brancatti exhibe, ao final, como arte sua os comentários do outro nos jornais, revelando a ele – e a todos – quem estava no controle da situação. A visão parcial que Martins tem do conjunto o faz ser engolido por uma narrativa que se vai construindo paralelamente, à sua revelia. O outro, que ele acreditava preso em suas mãos, de repente cresce e se faz ver, não como objeto de seu olhar, mas como novo discurso, também parcial, também legítimo.

Assim, se em *Uma noite em Curitiba* nos deparamos com dois narradores que se entrechocam e se caluniam em busca do reconhecimento da sua identidade, em *Um crime delicado* esbarramos com um homem que acredita estar construindo o próprio enredo mas que na verdade, sem perceber, abre espaço para que outra narrativa se concretize, incluindo-o apenas como uma personagem risível. A maneira que Martins encontra para restabelecer sua integridade, voltar a ter domínio sobre a própria existência, é escrever um livro, no qual vai relatar o que se passou. Então, já nem lhe importa ser visto como palhaço por um número ainda maior de pessoas. O que ele quer é ter o direito a dizer de si – sem o quê perderia sua dimensão humana. Ou seja, Antônio Martins, o respeitado crítico que é feito de bobo pelo objeto de sua análise, tem consciência de que não existe sem o seu discurso.

Sérgio Sant'Anna costuma preencher sua obra com a explicitação do artifício literário. Do famoso *Confissões de Ralfo* (Sant'Anna,

1987)<sup>5</sup> a este último *Um crime delicado*, seus contos e romances parecem sempre empenhados no desmonte de algumas ficções. Principalmente aquela que envolve a idéia de identidade como algo fixo e indivisível. Por isso, suas personagens são seres em constante transição, manuseados e constituídos por palavras, estilhaçados em sua subjetividade, em sua sexualidade, em suas opiniões. Às vezes são engraçados em seus desencontros, em sua perdição, outras são só patéticos, demasiado humanos para uma história que se impõe tão escandalosamente como farsa. Neste sentido, Sant'Anna é um dos autores brasileiros contemporâneos mais preocupados com a discussão da relação entre literatura e vida. Proposta poética suavizada pelo bom humor que impregna cada um de seus textos, o que distingue sua obra de tantas outras, tão cheias de pompa, tão fastidiosas.

Antônio Martins é um desses narradores confusos que circulam pela literatura contemporânea, daqueles que se descredenciam a cada palavra que acrescentam ao relato, sucessores do velho Dom Casmurro. Ele mente, se exhibe, confessa que fabrica algumas cenas, passa boa parte do tempo bêbado e até inconsciente. Por outro lado, garante não estar “querendo posar de altruísta, não é este o propósito desta peça escrita, mas uma busca apaixonada, tanto interna como externamente, da verdade, com tudo de escorregadio e multifacetado que o seu conceito implica” (Sant'Anna, 1997: 31). Ou seja, ao mesmo tempo em que se expõe como farsa, ele procura cooptar a simpatia do leitor, mostrando-se inapto para maquinações mais perversas. Tentando justificar um crime que não acredita ter cometido, Martins se enreda cada vez mais na trama. Resta ao leitor decidir se está diante de um esperto manipulador de opiniões, um louco com manias conspiratórias ou um ingênuo, que pensa poder restabelecer sua dignidade a partir de um discurso confessional, declaradamente “escorregadio e multifacetado”.

---

<sup>5</sup> A primeira edição é de 1975.

De qualquer modo, é desse relato em primeira pessoa – des-norteado, repleto de paixão ou só dissimulado – que vemos surgir as suas contraposições, o olhar enviesado e acusador do outro, a dúvida que brota junto de cada declaração mais peremptória. É que Antônio Martins não está, absolutamente, sozinho em sua fala. Por todas as brechas penetram discursos alheios, fazendo do enunciador uma personagem de sua própria narrativa:

Na verdade, lá como aqui – na obra de Brancatti e neste relato – encontra-se o absurdo, a loucura, da arte, essa tentativa ansiosa, desesperada e às vezes vã, que nos alucina, de, à parte toda a vaidade, registrarmos, no breve tempo em que estamos na vida, nossa passagem por ela, em momentos em que realmente estivemos vivos e merecem ser perpetuados. (Sant'Anna, 1997: 132)

Se é disso que se está falando, de resgatar a vida a partir da escrita, então todos os recursos utilizados são legítimos e a nós, “equânimes juízes de estratégias alheias”, caberia um gesto resignado de compreensão, seguido da aceitação de suas palavras.

### 3. Frustração

Vozes e versões diferentes disputam o mesmo espaço narrativo em *As confissões prematuras*. Do embate entre um homem que perdeu a memória e aquele que tenta arrancar dele uma história esquecida (e talvez sequer vivida) – a de um possível caso amoroso entre este e sua mulher – vamos desembocando numa discussão sobre o próprio fazer literário. Se as personagens, presas entre quatro paredes, numa espécie de interrogatório kafkiano, não têm lembranças, não têm passado, é porque são apenas as criaturas de um outro, extraídas do nada da página em branco. Sendo assim, o único instrumento que possuem para se impôr é a palavra sobre si. Afi-

nal, como dizia Rita Terezinha Schmidt, se a memória é “um fato essencial do processo cognitivo, inerente à construção da identidade, o discurso é o instrumento de (auto)conhecimento, através do qual o(s) ser(es) humano(s) se fazem sujeitos no campo da produção e das relações sociais” (Schmidt, 1998: 185). Então falam, falam e falam. Mas sabem que há um terceiro organizando a matéria narrada, juntando os fragmentos, restos de conversas, imagens que não se concretizam, alguém que parece ter preferências e simpatias. Entra em cena o “autor”.

Meio atrapalhado, ele confessa sua incompetência, explicita sua incapacidade de expressar exatamente o que quer, seus impasses e vontades, seus deslizos; chama a atenção sobre si numa manobra para destacar o que lhe interessa da história. Em meio à aflição do narrar, e aos múltiplos desdobramentos para alcançar os diferentes pontos de vista exigidos na literatura contemporânea, ele próprio se revela cindido, esmagado pelo número de respostas que não foram dadas, pelo texto que a seu ver não passa de um “universo caótico” cujo fim não chega nunca. E, enquanto acompanhamos as confissões desse “autor” tão franco, ele nos vai conduzindo em direção aos seus objetivos, privilegiando o desmemoriado, dando-lhe o foco narrativo. Até que o outro – apresentado desde o início como um lunático de aparência asquerosa – se insubordina, confrontando-se com o “autor” e questionando toda a condução da narrativa.

Com isso, talvez se possa dizer que o protagonista destas *confissões* não é o sujeito desmemoriado, e muito menos o marido ciumento, mas esse “autor” sempre frustrado diante de palavras esquivas e do papel em branco. E, sendo assim, porque não seriam o Magro e o Gordo – o que persegue uma história e aquele que a forja – apenas duas facetas desse “autor” em conflito? Justapondo as duas situações (a personagem em busca de um passado, o escritor diante de suas criaturas), a novela põe em questão o papel da memória como substância da criação artística, tema recorrente na obra

de Salim Miguel, além de discutir a legitimidade da representação literária. Aqui também, como em *Uma noite em Curitiba* e em *Um crime delicado*, só a partir da construção de narrativas poder-se-ia restabelecer certo equilíbrio de forças: o desmemoriado passaria a ter algum domínio sobre seu passado; o ciumento confirmaria suas suspeitas; e o “autor” sinalizaria o “fim” de sua história.

Mas essas narrativas precisam estar, de algum modo, entrelaçadas – num ajuste tático e técnico que impeça o simples desenrolar de três histórias paralelas. Um narrador tradicional não teria sequer suscitado o problema. Senhor do enredo e de suas personagens, ele daria a sua versão, que seria a versão dos fatos, e a ninguém caberia ficar indagando o que deixou de ser dito, muito menos por quê. Já o “autor” de Salim Miguel tem de abrir espaço para a fala do outro quando o conflito gerado ameaça a própria continuidade da narrativa. É claro que ele poderia ignorar a carta desaforada do Gordo, que reclama do tratamento que vem recebendo e faz uma crítica devastadora do livro, mas então teria de começar tudo de novo. A voz do outro, ainda que discordante, até dissonante, é constitutiva do jogo que se estabelece com o leitor já no início da trama.

Esse “autor” que expõe sua própria inaptidão precisa ser legitimado como alguém que pode falar em nome de outro, nem que para isso tenha de mostrar a impossibilidade de qualquer representação literária. Ou seja, uma vez que, em última instância, um homem não pudesse falar em nome de uma mulher, um intelectual em nome de um operário, uma branca em nome de uma negra, e assim por diante, só restaria ao escritor se calar. Ou ser honesto quanto às suas limitações. E é essa a atitude que passa a ser a esperada pelo leitor contemporâneo – que procura nas narrativas a multiplicidade dos pontos de vista ou, ao menos, o reconhecimento da existência do problema da representação. O “autor” de *As confissões prematuras* se vê impelido, pelo contexto literário atual, a abrir espaço em seu texto para a contraposição à sua palavra. Só

assim, o que começa parecendo uma verdade – a sua versão sobre os fatos –, é desmascarado como farsa, construção, para em seguida ser, de algum modo, restabelecido como verdade ficcional – o que, no final das contas, não deixa de ser uma estratégia de legitimação.

#### 4. Artifício

Personagens que fogem do controle abrem múltiplas possibilidades para a literatura. Afirmam-se como vozes diferenciadas não só em relação a narradores e a outras personagens, mas também em relação ao “autor”, que tanto pode aparecer como uma figura externa e distante, apesar de comprometida – como acontece em *As confissões prematuras* –, quanto se imiscuir fisicamente na trama, como em *Gaspar e a linha Dnieperpetrowski*. Nessa história, que acompanhamos através do olhar de um rapaz retardado, o “autor” invade a narrativa para acompanhar mais de perto o movimento de suas criaturas. Quando tudo começa a sair da linha, ele se vê obrigado a explicar-lhes que elas não existem, são apenas invenção sua. Pensa detê-lo, assim, o fluxo dos acontecimentos, até descobrir, horrorizado, sua própria condição: é, ele também, ilusão, criatura de uma de suas criaturas.

Essas personagens, demasiado conscientes de sua ficcionalidade, são herdeiras da indignação de Augusto Pérez, protagonista de Miguel de Unamuno em *Névoa*, romance de 1914. Pérez fica revoltado quando descobre, numa conversa com o escritor espanhol, que não passa de uma criatura de ficção, o “sonho de um outro”. Grita, esperneia e ameaça. Irritado com a impertinência de sua personagem, que o desafia, Unamuno resolve a situação mantendo-o, sem se importar com os apelos de Pérez, que exige respeito à lógica interna (Unamuno, 1989: 164-72). São obras assim que nos impedem de deixar de enxergar esses homens e mulheres que

habitam os romances – mesmo os mais “realistas” entre eles – como artifício, construção de um outro. Ainda que se julguem donos de seu destino e de seu discurso, todos eles fazem parte de uma realidade (literária) maior e mais complexa, sobre a qual não têm controle. Daí a perturbação mental, os atropelos, as incertezas que tomam conta de personagens e narradores contemporâneos, quando não de seus “autores”.

É justamente em meio a uma trama realista – que relata a dura vida de imigrantes italianos no sul do país durante a Segunda Guerra Mundial, brigando com a terra e com os que querem tomá-la deles – que vai surgindo a dissonância, o estranhamento do romance de Capparelli. O simples fato de a narrativa trazer o ponto de vista de um jovem retardado que tem delírios com um cavalo morto não quer dizer muito. Faulkner já fazia isso em *O som e a fúria* (Faulkner, 1946),<sup>6</sup> e mesmo Autran Dourado em *A barca dos homens*, de 1961, embora em nenhuma das duas obras todo o foco narrativo fosse do retardado (como se o texto, então, precisasse de mais que isso para se sustentar). O que marca a diferença, aqui, é a sensação que atravessa o protagonista, primeiro discreta, depois invasiva, de que o trabalho árduo, os sentimentos, a existência inteira são apenas o discurso de um outro. Não um deus distante, a quem se reverenciaria em momentos rituais e sob o qual seguir-se-ia vivendo, mas um escritor, que comparece na trama com seus gestos atrapalhados e seu nome retirado de um livro: Ménard,<sup>7</sup>

Em suma, aqui, já não há a possibilidade de contrapor um discurso a outro – como fazem, de algum modo, o filho de Rennon, ao organizar e comentar as cartas do pai; Antônio Martins, escrevendo seu livro; ou o Gordo, ao enviar sua carta desaforada. Gaspar, ao descobrir que é uma personagem, que tudo a sua volta é simples invenção e que só lhe restaria continuar sofrendo um destino que

<sup>6</sup> A primeira edição é de 1929.

<sup>7</sup> Ver Borges, 1987.

sequer é seu, resolve se matar. Não existe espaço no enredo para ele começar uma outra narrativa. Teoricamente, o leitor já acompanhou a trajetória do rapaz através de seu próprio olhar – mas não de sua fala. Por isso Gaspar tenta argumentar diante de Ménard, exigindo sua parcela de vida, ou ao menos controle sobre o próprio destino. Ilusão que o outro, sendo também ficcional, tampouco pode lhe garantir. Tudo já está escrito, programado, e mesmo o que parece descontrola, tumulto na narrativa, não passa de meticulosa arquitetura literária.

Mais uma vez, fomos induzidos a acreditar que não devíamos acreditar no que, por fim, acabamos acreditando. Ou seja, com *Gaspar e a linha Dnieperpetrovski*, teríamos uma ampliação do enfoque da realidade, uma vez que enxergaríamos acontecimentos com fundo histórico a partir do olhar de um jovem imigrante que se expressa e vê o mundo de modo único, não “contaminado”. No entanto, logo descobriremos que ele não existe. É construção de um outro (Ménard) que, por sua vez, é construção de um outro (o tio Leo), que, obviamente, é construção de um outro (Capparelli). E como foi que passamos do ponto de vista de um camponês retardado para o de uma seqüência de intelectuais cheios de leituras e conhecimentos? De onde, afinal, estamos vendo essa história se desenrolar? Somos largados em meio a uma farsa – reflexo talvez daquela outra, com a qual já estamos tão acostumados: a que nos faz encarar como “natural” uma forma de percepção da realidade que, na verdade, está associada a uma posição social bastante específica, a do intelectual, que via de regra corresponde à de uma elite cultural e, quase sempre, econômica.

## 5. Paranóia

A farsa também ocupa espaço central em *Teatro*. Mas, ali, seus desdobramentos são ainda mais complexos. Dividido em duas

partes, dois relatos em primeira pessoa que se complementam e se confundem, o livro tem como narradores Daniel, um policial aposentado que supõe estar envolvido em uma terrível conspiração, e Daniel, fotógrafo ligado ao mundo da indústria pornográfica que, igualmente, pensa ter desvendado uma grande intriga. Ambos lidam apenas com textos, narrativas que se sobrepõem, se acumulam ao infinito – são cartas, bilhetes, livros, recortes de jornal, antigos documentos, fábulas, até vídeos e fórmulas matemáticas com soluções inconcebíveis. E, entre todo esse material, eles buscam a unidade, a coerência, o nexos. Têm consciência de que cada discurso é uma versão, no mais das vezes mentirosa, sobre os fatos, mas é dentro desse jogo de imposturas que eles se movimentam, acreditando poder separar o falso do verdadeiro e oferecer a interpretação justa, ainda que inverossímil.

Com isso, temos uma narrativa onde cada pequeno detalhe possui encaixe perfeito. Uma informação sobre o destino da antiga namorada faz conexão com o primeiro emprego do protagonista que, por sua vez, se explica pelo contato com um velho professor e, assim, sucessiva e interminavelmente, ligando não só a história do ex-policial como também a do fotógrafo, sem deixar nenhuma ponta solta. Ao contrário dos narradores hesitantes, das personagens sem rumo dos outros livros, Daniel – seja o policial aposentado ou o fotógrafo – tem pleno domínio de suas possibilidades, além da convicção de seus pensamentos. Ele não duvida: tira conclusões. Enquanto narra, constrói um sentido, dá lógica à ilogicidade do mundo, faz com que tudo – crimes, antigas paixões, notícias de jornal, filmes pornôs – adquira uma ordem estrita e se constitua como uma nova narrativa, própria, sem interferências de qualquer espécie.

Plasmando sua verdade a partir de toneladas de mentiras, ele busca uma adesão impossível do leitor, uma vez que o que o romance está descrevendo é justamente um processo paranóico: “uma visão parcial tentando compreender a totalidade do mundo”

(Carvalho, 1998: 63). Daniel não aceita o acaso, não permite que os dados desconexos de sua realidade não se enquadrem na lógica que construiu. Talvez ele ficasse mais bem ambientado se vivesse dentro de um romance do século XIX, transformando-se num daqueles narradores oniscientes, que preenchem todos os vazios e controlam todas as situações.<sup>8</sup> Mas aqui, num romance dos nossos dias – que celebra o inconcluso, o fragmentado, o ambíguo – ele é apenas mais um paranóico. Está irremediavelmente perdido entre as certezas que cria para si e as infinitas possibilidades que eclodem ao seu redor.

Mas o que seria a narrativa, qualquer narrativa, senão uma tentativa de resgatar a coerência do mundo, ainda que o expressando por meio do caos? Uma das personagens de *Teatro* diz que

o paranóico não pode suportar a idéia de um mundo sem sentido. É uma crença que ele precisa alimentar com ações quase sempre militantes, para mantê-la de pé, tal é a força com que o mundo a contraria. O paranóico é aquele que procura um sentido e, não o achando, cria o seu próprio, torna-se o autor do mundo. (Carvalho, 1998: 31)

Assim, a relação entre paranóia e literatura se estabeleceria desde sempre, a partir da necessidade de se sobrepôr ao mundo convencional um outro, único e intransferível, que transporte consigo as marcas de seu criador. Quanto a Daniel, podemos entendê-lo apenas como mais um alucinado perdido entre suas sofisticadas teorias conspiratórias. Ou, ampliando as fronteiras da narrativa, como a representação da angústia do escritor contemporâneo, também ele imerso em discursos que o precedem, também ele hesitante em meio às escolhas que deve fazer, mas consciente de que, ao sentar-se para escrever, estará dando ordem ao caos, criando um novo mundo, do qual perde o controle assim que o livro é publicado.

---

<sup>8</sup> Ou, ainda, numa sociedade totalitária, em meio aos processos, perseguições e expurgos alimentados por uma imensa e paranóica rede de intrigas. Ver Žižek, 2000.

## 6. Silêncios

Se podemos dizer que a narrativa contemporânea não é mais aquele lugar onde “a noção de verdade é indiscutível”, a que se referia Umberto Eco, é porque uma série de transformações sociais, políticas e históricas foram impulsionando homens e mulheres a duvidarem, a reconhecerem todo e qualquer discurso como um espaço traiçoeiro, contaminado de intenções, e de silêncios imperdoáveis. De Marx, Nietzsche e Freud herdamos o que Paul Ricœur chamou de “hermenêutica da suspeita” (Apud Elster, 1999: 379-80), que nos faz menos ingênuos, e, obviamente, mais intranquilos. Arte alguma poderia ficar imune a este movimento, até porque toda ela vai se constituindo dentro desse mesmo tempo. Ao reafirmar que o contexto social gera e alimenta as diferentes formas de expressão artística, nunca é demais lembrar que este não é um caminho de mão única – a arte continua legitimando, em maior ou menor escala, comportamentos, valores, sentimentos. Por isso, é impossível entender as transformações estéticas de nossa literatura sem ao menos uma breve mirada em torno.

Deixando pelo caminho os heróis, as tramas cheias de peripécias, a linguagem mais engenhosa, a narrativa brasileira contemporânea parece empenhada em discutir a si própria, seja por meio das personagens, que adquirem espaço maior ao tornarem-se pontos múltiplos e privilegiados de observação (e muitas vezes até de narração, o que as faz ainda mais complexas, mesmo que confusas); seja mediante a explicitação do artifício literário, com o desmascaramento dos mecanismos de construção do discurso e da representação social. Mas se personagens e narradores foram se transformando e crescendo em importância ao longo dos anos, o leitor também possui novo significado dentro da estrutura narrativa. Nunca fomos tão invocados pela literatura, nunca com tanta frequência e tamanha intensidade. É à nossa consciência que se dirigem esses narradores hesitantes, essas personagens perdidas,

aguardando nossa adesão emocional, ou ao menos estética, esperando ansiosamente que concluamos sua existência.

Com tudo isso, outro ponto central da narrativa contemporânea é o próprio escritor, que também se vê obrigado a, de algum modo, se expor – normalmente a partir de uma personagem, com características próprias, mas algumas vezes exibindo-se com nome e sobrenome, confundindo ficção e realidade, como faz Sérgio Sant’Anna em contos como “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” (Sant’Anna, 1982) e “A mulher-cobra” (Sant’Anna, 1989b). Não deixa de ser uma atitude coerente, afinal, o escritor também é peça desse jogo. E tão mais importante quanto mais se destaca a necessidade de saber quem está distribuindo as cartas. Se os narradores estão confusos, as personagens desarticuladas e os leitores desconfiados, qual a situação do autor, cada dia mais pressionado entre as exigências do campo literário<sup>9</sup> e as imposições do mercado?

Talvez sua presença no texto ainda possa crescer daqui para frente. Às vezes, na forma estéril de um exercício de narcisismo, no qual o que fala são unicamente os valores e preconceitos do autor, como se percebe em muitos jovens escritores, que sob outros aspectos não são desprovidos de talento – estou pensando em Fernanda Young e Marcelo Mirisola, por exemplo. No entanto, nos casos mais interessantes, essa presença do autor se manifesta no texto como um questionamento sofisticado sobre o que a sua voz está calando ao se pronunciar. Reflexão que, na literatura brasileira, talvez seja Clarice Lispector quem inaugura, ao confrontar Rodrigo S. M. com sua Macabéa.<sup>10</sup>

Quando se repete aqui que as palavras são, muitas vezes, um empecilho entre os homens e um modo de sufocar a verdade, não

---

<sup>9</sup> Entendido no sentido de Bourdieu, isto é, o espaço social relativamente autônomo em que os produtores literários (e alguns que deles estão próximos, como críticos e estudiosos) geram critérios de legitimidade e prestígio. Ver Bourdieu, 1996b.

<sup>10</sup> Para uma análise mais profunda sobre esse aspecto, ver Dalcastagnè, 2000.

se está querendo afirmar que todos os discursos sejam iguais entre si. Se fosse assim, estaríamos impossibilitados de expressar qualquer coisa sobre o mundo que nos cerca, sob pena de levantar novas paredes entre nós e o que precisa ser dito. Só nos restaria, então, um vergonhoso silêncio, indigno de qualquer existência e conivente com “a ordem natural das coisas”. Se as palavras são escorregadias e os discursos falhos, talvez ajude lembrar que na vida, como na literatura, uma “ordem” vem sendo paulatinamente construída a partir do caos e que há os que controlam essa construção, impondo sua visão de mundo como a única legítima. Alguns escritores, como os que foram discutidos aqui, estão nos falando desse processo, tão mais violento quanto mais despercebido parece passar. Ao mesmo tempo, expõem seu desconforto diante do fato de estarem, eles também, sobrepondo sua voz à daqueles que não se permitem ouvir.

**ABSTRACT:** *To the traditional understanding of literature, narrative is a place of sureness, opposed to the “real world” and its doubts. However, contemporary narrative produces reader’s distrust with regard to the voice of the narrator, enhancing reality’s intrinsic ambiguity and the fact that all discourses are linked to some interests and hence partial. The text explores this feature in a representative selection from Brazilian novels published in the last years of twentieth century, including works by Bernardo Carvalho, Cristovão Tezza, Salim Miguel, Sergio Capparelli, and Sérgio Sant’Anna.*

**KEYWORDS:** *Narrative, ambiguity; Brazilian contemporary literature.*

## BIBLIOGRAFIA

- ARENDRT, H. (1989) *Origens do totalitarismo*. Trad. de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras.
- ASSIS BRASIL, L. A. de. (1992) *Perversas famílias*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- BORGES, J. L. Pierre Menard, autor del *Quijote*. In: \_\_\_\_\_. (1987) *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- BOURDIEU, P. (1996a) *A economia das trocas lingüísticas*. Trad. de Sergio Miceli et al. São Paulo: Edusp.
- \_\_\_\_\_. (1996b) *As regras da arte*. Trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAPPARELLI, S. (1994) *Gaspar e a linha Dnieperpetrowski*. Porto Alegre: L&PM.
- CARVALHO, B. (1998) *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DALCASTAGNÈ, R. (2000) Contas a prestar: o intelectual e a massa em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Hanover, v. XXVI, n. 51, p. 83-98.
- DOURADO, A. (1990) *A barca dos homens*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- ECO, U. (1994) *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras.
- ELSTER, J. (1999) *Alchemies of the mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FAULKNER, W. (1946) *The sound and the fury*. New York: Random House.
- LINS, O. (1973) *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos.
- LISPECTOR, C. (1990) *A hora da estrela*. 17. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- MIGUEL, S. (1998) *As confissões prematuras*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.
- SANT'ANNA, S. O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro. In: \_\_\_\_\_. (1982) *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_. (1987) *Confissões de Ralfo*. Reed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- \_\_\_\_\_. O discurso sobre o método. In: \_\_\_\_\_. (1989a) *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras.

- \_\_\_\_\_. A mulher-cobra. In: \_\_\_\_\_. (1989b) *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (1997) *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SARRAUTE, N. (1956) *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard.
- SCHMIDT, R. T. (1998) Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar? *Revista Letras*, Santa Maria, n. 16, p. 183-96.
- TEZZA, C. (1995) *Uma noite em Curitiba*. Rio de Janeiro: Rocco.
- UNAMUNO, M. de. (1989) *Névoa*. Trad. de José Antônio Ceschin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ŽIŽEK, S. (2000) Cuando el partido se suicida. *New Left Review*, Madrid, n. 2, p. 161.