

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS

**INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS DE LITERATURA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA BRASILEIRA**

**DESAMPARO: DO PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA AO
"ESFARELAMENTO" DO NARRADOR.**

Altair Teixeira Martins

Orientação: Prof^a Dr^a Márcia Ivana de Lima e Silva

Porto Alegre, setembro de 2006.

Sumário

Resumo – p.03

Résumé – p.04

O começo de um diálogo: o ato trágico na teoria da ficção. – p.05

I. O narrar – p.08

desamparo, Altair Martins – p.08

II. O dissertar – p.187

1. O desamparo do romance – p.187

1.1. Adorno e a ingenuidade épica em Homero: o narrador objetivo para a "coisa" objetiva. – p.187

1.2. O épico fora da ação: um narrar epicamente. – p.191

1.3. O desejo entre o intérprete e o objeto. – p.193

1.4. Dos sonhos, matéria objetiva, à possibilidade do narrar subjetivo em Ulisses. – p.195

1.5. De Machado a Oswald: o romance como dissolução do patriarcalismo. – p.203

2. O desamparo de uma ordem de mundo – p.213

2.1. *Ser histórico e ser estórico*. – p.213

2.2. Ficção e realidade. – p.214

2.3. O *desamparo*, idéia de um romance. – p.215

2.4. A era da superfície. – p.217

2.5. Um mundo sem pai. – p.221

2.6. A noção de desamparo – p.224

3. O desamparo do autor (*ser histórico*) e do narrador (*ser estórico*). – p.228

3.1. O romance ou como ganhar “por pontos” da Hidra. – p.228

3.2. A escrita: um ato de tragédia. – p.230

3.3. O que Apolo ilumina. – p.236

3.4. O que a Dionísio compete. – p.241

4. O *desamparo* na construção: alguns porquês de um romance polinarrativo – p.245

5. Considerações finais: um cataclisma de dominós – p.253

6. Referências – p. 256

Resumo

Esta dissertação se divide em duas partes. A primeira – “O narrar” –, correspondente ao corpo ficcional, é um romance inédito de minha autoria, intitulado *desamparo*; a segunda – “O dissertar” – é o resultado de um exame teórico acerca do gênero – sobretudo do narrador – e do processo de criação artística. Trata-se, pois, de um embate decalcado entre o que denominei ser *histórico* (os elementos da realidade contextual, extraliterários) e ser *estórico* (traduzido pelas circunstâncias de verdade ou coerência internas, portanto os elementos literários). Nessa medida, o ato criador assemelha-se a uma tragédia preconizada, em certa medida, por Nietzsche, da qual resulta o jogo de forças entre o Dionísio que destempera e o Apolo que equilibra.

Résumé

Cette dissertation est divisée en deux parties. La première – « raconter » – s’agit d’un roman inédit titré *desamparo* dont je suis l’auteur. La deuxième partie – « dissenter » – c’est le produit d’un examen théorique sur le roman – surtout sur le narrateur – et sur le procédé de la création artistique. Donc le travail se propose à présenter un débat entre ce que j’ai nommé « l’être historique » (les éléments de la réalité contextuelle, au-delà de la littérature) et « l’être estorique » (ce qui est traduit par les circonstances de vérité ou de cohérence internes, c’est-à-dire les éléments littéraires). Ainsi, l’acte de la création semble une tragédie préconisée par Nietzsche comme le produit du combat entre Dionisio (celui qui détrempe) et Apolo (celui qui équilibre).

O começo de um diálogo: o ato trágico na teoria da ficção.

No presente trabalho de pesquisa, enquanto corpo contextual, busco demonstrar os efeitos de sentido entre obra e mundo, na medida em que o "esfarelamento" e o desamparo das relações sociais (matéria do romance inédito **desamparo**) encontram eco nas relações estruturais da narrativa. Em outras palavras, procuro demonstrar como as relações de mundo se imprimem no fazer literário, uma vez que o narrador "esfarelado" dos tempos atuais parece ser conseqüência do entrecruzamento de modos de ver e pensar o mundo contemporâneo, suscitados pela multiplicação dos meios de comunicação e da quase substituição da técnica pela tecnologia. Também me inscrevo na tentativa de avaliar as relações entre estrutura narrativa escolhida e demais elementos do corpo narrativo, como reflexo do impacto da multiplicidade de informações da pós-modernidade no pensar e agir em sociedade, o que acaba impresso no mundo ficcional.

Dessa forma, este estudo apresenta-se, também, como um recorte do fazer e pensar literários no romance, gênero que, sobretudo nas duas últimas décadas, se rarefez. Por isso a dissertação apresenta-se dividida em duas partes: a primeira é o romance propriamente dito; a segunda, um apanhado teórico acerca da gênese narrativa.

O impacto da massificação social no narrador já podia ser sentido nas idéias de Theodor Adorno e de Walter Benjamin. Ao mesmo tempo, o romance como espaço plurilingüe foi objeto conhecido de Mikhail Bakhtin. Se Andy Warhol previu que todos

teriam ao menos 15 minutos de fama, é possível dizer que aconteceu de todos serem autores e, nesse caso específico, narradores. Pois bem: no romance **desamparo** visou a demonstrar que todos os personagens da história podem cruzar narrativas, sem que haja quaisquer divisões de espaço e tempo entre o narrar de um e outro. E é através da Crítica Genética – com antecedentes dentro deste Programa de Pós-Graduação como a dissertação de Mestrado de Amílcar Bettega Barbosa, entre outros – que o trabalho de pesquisa pretende demonstrar o poder da linguagem como divisor dos focos narrativos, no sentido de avaliar, em produção, o funcionamento das marcas de linguagem enquanto identidade de narrador e cruzamento de discursos.

Para isso, pretendo analisar o processo da criação literária no que diz respeito às possibilidades do narrador. Na tradição da narratologia, desde estudos de E.M. Forster e de Gérard Genette, o foco narrativo foi sempre estudado na sua dicotomia entre manifestação subjetiva ou objetiva da ação narrativa. No romance **desamparo**, intento experimentar a perspectiva de uma narração que se utilize da matéria objetiva e subjetiva simultâneas, sem que isso passe simplesmente pelo processo do discurso indireto livre ou pelo uso do vocativo dos textos dramáticos. Através da análise genética, buscam-se analisar elementos que demonstrem a possibilidade concomitante da presença do *jectus* narrativo em *sub* e em *ob*. É assim que se pode dizer que o entrelugar do discurso pode também ser o entrelugar do foco narrativo.

Ao analisar o processo narrativo de **desamparo**, parto de certas hipóteses:

- a) a possibilidade de "esfarelamento" do narrador – como a demonstrar a falta de sustentação para o narrador como ente "pai" da narrativa, sobretudo após a “morte do autor” preconizada por Roland Barthes;
- b) a possibilidade de narradores concomitantes, entrecruzados e sustentados pela identidade lingüística;
- c) a possibilidade de construção de "verdade" narrativa enquanto choque entre cruzamentos de narradores e não como informação demandada pelo "narrador";
- d) o "desamparo" do narrador, numa análise contextual, enquanto decalque do desamparo social; em outras palavras, é verificar como uma desordem no plano social – a dissolução do paternalismo, do "pai" moral – imprime uma desordem no plano narrativo, quando também o narrador, "pai" narrativo, é dissolvido.

Para a elaboração desse trabalho, serão levadas em consideração idéias acerca do narrador nas obras de Benjamin, Adorno e Júlio Cortázar, buscando identificar os germens da pluralidade narrativa.

Nos estudos de Bakhtin, pretendo abordar as referências do plurilingüismo no romance como lugar das múltiplas vozes. Na *A teoria do romance* de Georg Lukács, examino os elementos da épica burguesa que, na pós-modernidade, se dissolveram. Nos estudos de Fredric Jameson acerca do pós-moderno, parto do uso de seu jogo das diversidades como demonstração de que a ruptura dos referenciais pode ter levado ao desamparo como marca de mundo e, por conseguinte, de literatura. Partindo dos estudos de Roland Barthes, viso a elucidar novas perspectivas para a noção de autoria dentro do contexto tecnológico atual, sobretudo com o advento da internet.

No campo da Crítica Genética, a partir dos estudos de Philippe Willemart, pretendo demonstrar, no fazer literário, também um fazer teórico.

I. O narrar (o autor não disponibiliza digitalmente o romance inédito)

II. O dissertar

1. O desamparo do romance

1.1. Adorno¹ e a ingenuidade épica em Homero: o narrador objetivo para a "coisa" objetiva.

"Durante nove dias, as setas do deus caíram sobre o acampamento. No décimo dia, Aquiles convocou as hostes para uma reunião. A deusa Hera, dos alvos braços, pusera essa idéia em seu coração, pois se apiedava de ver os gregos morrerem."

Homero, *A Ilíada*

Se é fato que no romance ainda encontramos o épico², válido é estudar a grande narrativa grega, espelho de uma sociedade de valores igualmente grandiosos. No épico, evidente está, encontra-se o homem ocidental na sua origem; os sistemas narrativos do gênero são, em medida, decalques de um sistema de vida que, posto tenha evoluído, mantém muito de sua essência no comportamento do homem atual. No caso da épica grega, o narrador, “soprado” pela Musa, aderiu a uma função patriarcal de narrar, tal como se o peito mortal que

¹ ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2003.

² As idéias da grande épica, o romance na era burguesa, podem ser encontradas em LÚKACS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2003.

contava ganhasse enfim função divina. E em uma sociedade de palavra deificada, ganhava-se, pelo discurso, o que em vida era prerrogativa apenas dos deuses.

Como ocorre com os romances atuais, as narrativas de uma sociedade podem explicar muito do sistema de pensamento de seus membros. Dessa forma, a literatura abre-se numa função que a aproxima em muito da história: sobretudo nas narrativas, a literatura é um emaranhado de modos do viver e do pensar decantados no que se conta e, sobretudo, na estrutura como se conta.

Quanto à epopéia, explica Adorno: é épico o fato digno de ser, aquele que se torna, no acrescentar-se ao homem comum, ao homem-homem, um fato diferente de todo o resto, merecedor de nome próprio, ou do aposto "semelhante aos deuses". Não cabem ao épico as situações amenas, esfumaçadas ou nebulosas. Não choverá no épico. As tempestades, quando ocorrem, cumprem papel extraordinário de colocar homem e natureza frente a frente. Ainda assim, comumente as tempestades aparecem promovidas pelos deuses, e podem ser de setas de Apolo, indicativo fatal de pestes, como na *Ilíada*. Há sempre um sol que ilumina a cena épica, que torna tudo claro e dá foco ao extraordinário, digno de ser, mesmo que Ulisses esteja perdido em meio a um mar revolto que o varre. O heróico, como épico, precisa do sopro supremo da tuba ou do clarim, um sopro que silencie o ao-redor e remeta todos os sentidos para a coisa. O ingênuo épico é, para Adorno, exatamente este efeito: o de não ir além da coisa, a coisa digna de ser. No romance, ao contrário, muito da essência está na surdina, e os efeitos de sutileza nem sempre são compartilhados (e muitas vezes nem devem) entre o narrador e o leitor. Tudo o que o narrador do romance, herdeiro da épica, não pode vir a ser é ingênuo.

Já o narrador épico é dotado de ingenuidade porque é voltado ao mundo do mito (a sua matéria, a sua coisa). Narra o que “é distinto da ordem igualizante do sistema conceitual”³ Como um “pai moral” tendo seus filhos ao redor, não conta com a dúvida sobre o que narra; seu mundo é feito dos que falam e dos que escutam. Quando é necessário que os homens manifestem a subjetividade, as manifestações internas advêm dos deuses – é Hera colocando sentimentos no peito dos homens. A mensagem acerca da "coisa", o fato épico, é destinada a uma reflexão universal distante do particular. Por esse ponto de vista, não parece haver subjetividade no épico, ao menos naquele compreendido na *Ilíada*, mas ingenuidade: as

³ ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2003. Ensaio *Sobre a ingenuidade épica*. p. 48.

ações, todas elas, correspondem às funções específicas de focar, iluminar, fazer ecoar o mais longe possível (vencendo limites de tempo-espço) o seu objeto heróico acontecido, aquilo que é merecedor de narração. Por isso cabem repetições de imagens; a variedade de recursos não é o que impressiona. Aliás, ao contrário da modernidade, a narrativa épica homérica prefere o quê, dando ao assunto, sua coisa e mito, o crédito de ser digna do contado. As estratégias do contar ficam sempre num plano menor; seriam elas o *modus* do romance – a épica da burguesia em decadência, na visão de Lukács. O canto é mais importante do que o indivíduo que o canta e desse modo a ingenuidade épica torna o cantor uma coisa alheia à dignidade do contado. De acordo com Homero, seu cantar confunde-se com fazer. O poeta é um fazedor; jamais desvia do objeto narrado porque segue o que lhe ditam as musas, sem interferir como sujeito. Daí porque afirmar-se que a narrativa épica, ao menos na *Ilíada* – para muitos, a única epopéia –, parece não conhecer a subjetividade, concebendo o homem na sua integridade universal: "semelhante aos deuses".

Logo, toda narração épica contém um elemento anacrônico, daí porque a invocação à Musa para dar conta do extraordinário. Diante disso explica-se o porquê de o mito, merecedor de ser contado, parecer desdobrar-se, vencendo limites de tempo-espço. É que o fato épico se ajusta ao homem para interpretá-lo com função claramente pedagógica, de acordo com Adorno: “a epopéia imita o fascínio do mito, mas para amenizá-lo”⁴.

Com a lei mágica do mito, o homem se reinventa e se educa. Coloca além de si, de sua vicissitude mundana, de seus limites de mente e corpo, um mito, a ação digna para onde convergem todos os olhares e a que, dando sentido à existência, se busca no incessante. O mito, ele mesmo, torna-se incessante no épico; torna-se o código moral, lógico e estético de um “pai moral”, porque no fato épico estão reunidos todos os lugares e tempos sob um conceito de Bem, de Verdade e de Belo. No mito épico está o espelho mais exato do homem – homem entendido como essência natural; no romance, o homem, como se verá, reduziu-se a uma condição particular de ser, marca expressiva da época que o consagrou (o liberalismo social advindo da Revolução Francesa).

Mas a exatidão épica precisa ser compreendida na palavra, moeda dos fatos heróicos, o único elemento capaz de dar ao épico condição anacrônica. A exatidão da palavra descritiva busca compensar a não-verdade de todo o discurso. É, em outras palavras, o recurso

⁴ ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2003. p. 49.

magnífico que ressuscita o mito da pedra, fazendo vestir novamente um corpo de carne. A palavra épica adquire o poder de trazer de volta o objeto, porque é justamente centrada no e advinda do objeto. Por isso a linguagem épica se atém ao detalhe; busca evitar o dúbio, preferindo o preciso, o unívoco, o sem-ambigüidade. Tudo isso porque parece não haver uma ótica particular. Quem conta o faz a partir das leis de contar o grandioso, e com respeito ao objeto que o foco persegue. Como pintar. Na narrativa épica, o narrar parece ser um pintar ao invés de contar. Embora toda a tradição da narrativa realista, o narrador do romance reconhece no pintar uma escolha, uma ótica.

Todavia a ingenuidade épica trata também de revestir o mito com o grandioso. Há de se tornar especial o objeto, aproximando-o do divino. O símile com o mais soberbo – ser "semelhante aos deuses" ou ser filho de um pai que também foi mito – alcança evitar a ambigüidade de caráter. E não seria ousado afirmar que os elementos de sublime na narrativa do épico são pilares da ingenuidade: se o narrar exige um esforço de mostrar o objeto, nenhuma dúvida pode pairar sobre ele. O objeto épico deve ser épico antes do ato de narrar. Deve fazer parte de um mundo ordenado, com fins e leis de equilíbrio determinadas. Durante a narração, cumpre mantê-lo na condição digna de ser. Todavia o jogo do narrar confunde-se com o do representar. É como se o ato de narrar o épico se tornasse também um ato de fazer com que o narrado seja digno dessa condição. Enfim, a linguagem épica é por si apresentadora. Mas o narrar épico narra apenas o intrínseco ao objeto? Certamente o narrar incide num construir, se não conceitos, imagens. Como o narrar homérico é baseado nas imagens, poder-se-ia defini-lo como, mais que um narrar, um fazer, um criar com a imagem plena de significações.

1.2. O épico fora da ação: um narrar epicamente.

"Assim como um incêndio portentoso se espalha pelos profundos vales de uma montanha, e o espesso bosque se inflama e o vento espalha as chamas em todas as direções, assim Aquiles avançava em todas as direções com sua lança, como um deus avançando através dos mortos, e a negra terra se empapou de sangue."

Homero, *A Ilíada*

Primeiramente é necessário discutir o conflito maior da narrativa épica – o encadeamento. Nele se encontra a essência narrativa (conseqüente e racional) que enfrenta o princípio da representação (que, por natureza, apresenta-se instável e sensorial). É que o fato de lutar – e enquanto se narra – para tornar digno "o que se quer afirmar como digno" passa pela necessidade de subjetividade, condição aquém da grandiosidade paternal da épica. Logo, a palavra usada para suporte ao épico (de natureza subjetiva, porque passa por princípios estéticos, morais ou lógicos de escolha por parte do narrador) corre o risco de tornar-se metáfora autônoma. Quando isso ocorre, a palavra torna-se viva e desprende-se do objeto, produzindo objetos. Exprime-se, pois, uma fuga: o ato de contar objetivamente é, por princípio, um ato de fugir ao objeto. É quando a palavra alcança a condição de ser o objeto, cristalizando-se. E então o contar o objeto épico parece tornar-se um novo fato-épico que supera o primeiro. A imagem desenvolvida através da linguagem perde o propósito de auxiliar, tornando-se ser, um ser também "digno". A tudo isso Adorno chamou de "cegueira da representação". Segundo ele, há uma condição pré-épica para toda epopéia, qual seja a de que o grandioso e o sublime passam pela máscara da linguagem que conta. Em outras palavras, para fazer com que o épico seja visto, é preciso não vê-lo na sua objetividade integral, mas vê-lo, sim, epicamente. É o que Adorno expõe em suas "notas" destinadas à compreensão do gênero: "Só quando abandona o sentido o discurso épico se assemelha à imagem, a uma figura do sentido objetivo, que emerge da negação do sentido subjetivamente racional".⁵

Assim, do fato épico e do narrar épico retiram-se dois mitos: mito (1) é a palavra ou objeto digno, extraordinário; mito (2) é a narrativa, a história produzida a partir do mito (1).

⁵ ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2003. P. 54.

O ver epicamente é um dos sentidos maiores de Homero. A plasticidade, pois, parece evitar o recurso do subjetivo e instaurar o objeto ele-mesmo, enfatizando suas partes constituintes. Longe de estabelecer as apreciações típicas do narrador de romance, o narrador épico mostra, descrevendo dinamicamente o objeto em sua ação motivadora. Segundo Bruno Snell, o sentir em Homero era uma maneira de ver. Ao homem amparavam-lhe suas funções visuais, por isso materiais e constituintes:

Homero habla una y outra vez de 'ágiles piernas', de 'las rodillas que se mueven', de 'los poderosos brazos'; estos miembros son para él lo que vive, lo que se presenta ante los ojos.

De acordo com Dênis Schell⁶, quanto à memória e cultura oral na Grécia antiga, afirma ele que a Grécia tinha na oralidade a base de sua cultura, sendo Homero o homem que rompeu com a tradição "analfabeta". Como Mnemosyne, a mãe das musas, preside as atividades orais, o poeta é intérprete de Mnemosyne. Daí porque a subjetividade narrativa é tão distante: não cabe ao narrador julgar, com elementos de apreciação, mas mostrar, ser o intermediário da musa que lhe dita o que contar. O objeto, nesse caso, é entregue diretamente ao poeta, que não precisa recolhê-lo com sua percepção singular.

A epopéia homérica, enfim, tinha seu caráter enciclopédico: era um depósito do conjunto cultural de uma civilização. O objeto épico era, pois, coletivo. A necessidade do subjetivo inexistia também por esse motivo. Cabia ao narrador cumprir o ditado da musa, que detinha o objeto coletivo a ser narrado; restava o desejo de transformá-lo em imagem.

O romance burguês, herdeiro dessa perspectiva, pela queda dos valores demasiadamente deificados – a epopéia sem deuses –, acabou se constituindo num espaço narrativo de costura entre o mundo subjetivo e o objetivo. Quer pelo jogo de mesclar culturas, quer pelo seu caráter dialógico, o romance tornou-se o gênero no qual o homem se encontra na medida em que se afasta de si mesmo em direção ao mundo.

1.3. O desejo entre o intérprete e o objeto.

Embora o cantar a história fosse um fazer (o poético), o poeta épico presentificava um passado que não era histórico, mas poético, no sentido de que seu tempo era original, real-

⁶ SCHELL, Dênis. Memória e identidade cultural na Grécia antiga. (xerox).

sensitivo, próprio. O tempo épico, apesar de ditado pela Musa, requeria subjetividade do poeta.

Como a palavra épica teve estatuto mágico-religioso até o século VII e VI, quando ocorreu a laicização das formas de pensamento, o mundo homérico, construído pelas palavras, era embasado num princípio de certa "crença lingüística". Não se pode negar, pois, a intuição poética de Homero, como na escolha da imagem capaz de, no encadeamento da narração, buscar o mágico da transformação do contado em cena real-sensível. Sobre a intuição, Benedetto Croce⁷ argumentava, inclusive, que o intuir era inerente à arte como essência; ele concebia a arte como intuição pura, como manifestação da subjetividade: a *thymós* como fundação do subjetivo.

Hegel⁸ estabelece uma interessante possibilidade – de que o subjetivo pode ter emanado de uma interpretação espiritual da natureza. Na origem do espírito grego estariam a admiração e a curiosidade diante do natural. Para Platão⁹, aliás, a origem do conhecimento estaria em se admirar com as coisas indeterminadas: a curiosidade diante de Pan. Na Grécia, Pan não é objetivo, mas o indeterminado, enlaçado ao momento subjetivo. Ele é a uma natureza que mostra e aparece – o espelho. Porque o homem se responde através da natureza. Os deuses não são, portanto, representações da natureza, senão da natureza humana. São manifestações da subjetividade, espécie de forma de unir o espiritual ao natural. É o que Hegel chama um tanto enfaticamente de individualidade bela:

Para exteriorizar-se o espírito necessita da excitação natural, do material natural; por isso a subjetividade grega não é uma espiritualidade livre que se determina a si mesma, e sim uma natureza transformada em espiritual. (Os grifos são meus).

Vernant¹⁰ destaca, entre o mito e a poética, na tragédia de Heitor, outra possibilidade interessante do subjetivo – a construção da intuição poética via ficção. Nesse sentido, Homero buscaria no tempo e na narrativa ficcional unir ao épico a subjetividade produzida no ouvinte:

⁷ CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. São Paulo: Ática, 2001.

⁸ HEGEL, G.W.F. *Estética e poesia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.

⁹ *Apud*. GRATELOUP, Léon-Louis. *Anthologie Philosophique*. Paris: Hachette, 1992.

¹⁰ VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Tradução de Cristina Murachio. São Paulo: Edusp, 2001.

O que Aristóteles nos ensina sobre o significado da narrativa homérica? Que se trata de uma ficção; e por se tratar de uma ficção, os acontecimentos que encena: façanhas, violências, sofrimentos e mortes de heróis guerreiros produzem sobre nós um efeito totalmente diferente do que produziriam se fossem reais.

Mas não se trata, assim, de estabelecer identificação entre o contado e o escutado. Antes disso, trata-se de produzir, fazer aparecer, enfim, instaurar uma sensação épica advinda pela palavra, pelo caráter mágico da ficção. Ainda palavras de Vernant:

“Como seu modo de existência é puramente imaginário, ao serem expostos pela narração são ao mesmo tempo afastados de nós; não são presentes, são representados.” (Grifos meus).

De qualquer forma, é esse princípio de subjetividade que o narrador realista onisciente sempre manifestou. No romance, ele age objetivamente, embora, ao “cavoucar” na mente de seus personagens, esteja envolto em matéria subjetiva. Não se trata, assim, de um confessar-se, mas, antes, de encontrar nos personagens seu espelho – o Pan capaz de esconder o autor e, ao mesmo tempo, permitir-lhe mostrar sua essência subjetiva.

1.4. Dos sonhos, matéria objetiva, à possibilidade do narrar subjetivo em Ulisses.

"Tranqüiliza-te, filha de Icário, ilustre a grande distância; não se trata de um sonho; é a visão certa do que será uma realidade. Os gansos são os pretendentes; eu, há pouco, era a águia, uma ave; agora sou o teu esposo que regressou, e darei a todos os pretendentes uma morte ignominiosa."

Homero, *Odisséia*

Talvez se possa encontrar, nos sonhos ilustrados dentro do épico, o princípio da subjetividade, embora eles não pareçam expressar matéria puramente subjetiva em Homero. Mesmo os elementos oníricos são fontes seguras ou inseguras (certezas ou engodos) acerca da realidade ela mesma. Como se vê, tanto no sonho de Agamenão, na *Ilíada*, como no de Penélope, na *Odisséia*, o elemento onírico parece trazer dados da realidade que a completam ou a explicam. O sonho de Penélope é um caso elucidativo porque estabelece duas interpretações decisivas no curso da história: tendo um velho com quem conversar em sua casa, e sem saber que se trata de Ulisses, Penélope pede, justamente no quarto do casal, para que o velho a ajude a interpretar um sonho no qual ela alimentava os gansos que praticamente atacavam o frumento de suas mãos, quando uma águia de bico adunco, descendo rápida como uma flecha, lhe mata as aves domésticas. Assustada, Penélope ainda ouve a ave falar (e com voz humana), que é Ulisses, o esposo, que virá para matar os pretendentes de maneira ignominiosa.

Tal como o sopro épico, que é ditado pela musa e traduzido pelo poeta, o sonho parece soprado por uma divindade, ou melhor, parece colocado materialmente na cabeça do sonhador. Sua função específica, conforme destacou Aristóteles, era, em muitos casos, "medicinal", realizando, também, catarse: os sonhos tinham o poder de resolver situações típicas de dilema na vida dos personagens.

Jacques Chazaud¹¹ forma discussão acerca dessa que parece ser uma concepção material do sonho. Para ele, o sonho grego devia ser encarado como fenômeno real, objetivo e espacial – um Ser o coloca na cabeça do sonhador com objetivos definitivamente relacionados com as situações enfrentadas por quem necessita dessa "cura oracular". O caráter, contudo, nem sempre é o de estabelecer oráculos certos. Por vezes, o tom do sonho, enviado por esse Ser de natureza onipresente e mágica, revela que o onírico transparece como uma possibilidade mais efetiva de entendimento. No sonho, os exemplos parecem convencer "materialmente", objetivamente, como afirma o mesmo Chazaud. O caráter do sonho, assim, pode variar: do oracular ao consolador e ao enganador.

Penélope teme justamente essa ambigüidade dos sonhos. Para os gregos, os sonhos poderiam ser de dois tipos, marcados pelas portas de acesso. Penélope explica ao velho, sem saber que se trata de seu marido:

¹¹ *Apud* DETIENE, Marcel. *Os mestres da verdade*. Trad. de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

uma é feita de chifre, a outra de marfim; quando os sonhos vêm pelo marfim serrado, nada podemos ver neles de verdadeiro; são as palavras que não criam realidade alguma em nossos olhos; mas quando os sonhos chegam pelo chifre polido, criam, esses sim, uma certeza para quem quer que os veja.

O chifre e o marfim. A verdade e o engodo. No marfim a manifestação da mentira, do ficcional; no chifre, a verdade que se deve revelar. Em ambos os lados a polarização, oposições binárias, maneira objetiva de organizar o mundo logocêntrico.

Criar realidade. Eis o ponto interessante, que recupera as idéias de Croce: o criar é intuitivo. Por mais que os sonhos sejam parte material, enviados decerto por algum Ser, passam, sim, pela ambigüidade que provocam no jogo do subjetivo, na interpretação da realidade que se constrói. É assim que a matéria onírica, ainda que enviada, não parece pronta: ela utilizará elementos do real sensitivo do sonhador, e o sonhador, ele mesmo, deverá opor matéria sonhada a matéria vivida, estabelecendo o jogo entre o "mundo do Ser" e o seu.

A desconfiança de Penélope parecia conter uma resposta: os gansos não eram gansos, mas os pretendentes. A pista, por certo, estava na águia (aetós – Ulisses viria antes de um ano), que se autodenominou como o esposo. Na pista, os gansos, aves que lhe comiam o frumento, não alcançaram decalcar-lhe, pelo engodo, as sensações mais íntimas que se comprovarão no desfecho. Penélope afirma ainda ter se aliviado ao ver, acordada, que os gansos estavam vivos. Ora, se a ela não coube o entendimento desse significado, é porque sua subjetividade aceitou-os como gansos. Se o sonho não elucida seu conteúdo subjetivo, a interpretação infeliz de Penélope o faz sem o êxito esperado, talvez porque nem sempre sonho e realidade sejam similares. As portas de marfim eram um fato, ao que parece, e Penélope, como personagem, talvez transcenda os limites do épico e se caracterize como ente de tragédia, porque – novidade – questiona, mas volta-se por fim ao mundo ordenado – porque aceita.

Para Aristóteles, o sonho era um jogo de montar com a imaginação, juntando pedaços simbólicos de uma realidade. Vale a etimologia: uma espécie de construção com imagens. Por isso, no sonho, o real enviado misturava-se ao mundo subjetivo, estabelecendo justamente esse contato revelador. Os sonhos, e o de Penélope é exemplo, têm, por isso mesmo, uma função reformadora, pedagógica, como um facho de luz que clareia a confusão. Como Hegel afirmou que o homem se encontrava na natureza-espelho, também seria possível encontrar-se no espelho do mundo sonhado. No sonho, era possível ao homem aprender a si mesmo,

encontrando a "individualidade bela". Penélope encontraria, no sonho dos gansos, uma saída muito íntima: o que ela sonha é a clara manifestação de uma desejo, não seu, mas de quem confirma as palavras da águia, o próprio Ulisses, único capaz de repetir, na realidade subjetiva como constrói o seu desfecho, a matéria objetiva do sonho que o unirá à esposa fiel. Entre a objetividade da matéria sonhada, a interpretação receosa de Penélope, que confere os gansos e não acredita na águia, e o desejo de Ulisses, que antevê no sonho seu desejo, a subjetividade vencedora, para Chazaud, é a de Ulisses:

Finalement, c'est le rêve d'Ulysse qui se réalisera. Il démontre à son épouse (après avoir discrètement retenu son fils de s'y essayer) qu'il reste le meilleur bandeur. Il assassine sauvagement ses remplaçants.

Não seria absurdo dizer que o sonho de Penélope se constitui num microcosmo, ainda que preso às concepções contextuais. Em outros termos, Homero cria a estrutura que modernamente chamaríamos de conto, tanto pela construção oral – o “contar” o sonho – quanto pelos elementos de concisão na condução do nó e do desenlace. Ao que parece, a matéria quase totalmente objetiva da *Ilíada* não se sustenta plenamente na *Odisséia*, permitindo entrever, no episódio do sonho, o embate entre a objetividade simbólica da matéria onírica e a novidade da interpretação. Em outros termos, ao permitir que tanto Ulisses quanto Penélope exponham sua subjetividade, Homero lança, posto que inconscientemente, os germens de novos gêneros, que encontrarão também o seu florir em novos tempos, cujas sociedades necessitarão de formas particulares de apropriação literária. As inúmeras teses que colocam a épica como a origem de romance são exemplo.

Para Menéndez Pelayo¹², o romance não deriva da epopéia, nem a epopéia é um gênero fixo. Cada gênero originou-se em sua época e evoluiu de maneira própria. Na *Ilíada* funda-se um gênero que a *Odisséia* transforma. Se o romance tem uma gênese própria, essa concepção antievolucionista ou genética dos gêneros fere a teoria de Todorov¹³, em cuja perspectiva encontramos os gêneros como mosaicos discursivos oriundos de entrecruzamentos evolutivos. Para Hegel, a burguesia e seu mundo desdivinizado produziram

¹² PELAYO, Menéndez. *Orígenes de la novela*. Madrid: 1961. Apud AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1967.

¹³ TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

o romance, a narrativa entre os homens. Mas Pelayo crê que o romance não tem origem no épico: a epopéia é uma ancestral comum do desejo humano de contar uma história.

Nos textos de *A teoria do romance*, Georg Lukács assinala que a transformação da epopéia em romance deveu-se antes a uma transformação de conceito de vida. Um fio comum, porém, pode ser encontrado entre a épica e o romance: apesar dos mundos distintos, ambos os gêneros narram uma totalidade:

Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade.

De fato, para o pensador húngaro, as transformações dos gêneros foram decalcadas pelas transformações históricas. Mas isso não ocorreu com a tragédia, por exemplo, cuja essência pôde ser lida em Shakespeare e ainda hoje pode ser encontrada e aceita como forma artística plausível. A épica, ao contrário, teve seu mundo dissolvido com a diáspora do homem e dos deuses, do discurso oral e do escrito. Ora, é fato que o herói épico conta com a totalidade, porque, como ser deificado, a representa. O herói épico não conta, assim, com limitações temporais/espaciais, nem de ação, e por isso está também livre das imposições formais da tragédia – é o herói da “totalidade” e, por coletivo, segue os desígnios da *moira*: não questiona (por isso é ingênuo), mantendo-se, assim, em conformidade com a sua trajetória ascendente. Para o épico não é necessário fazer crer, mas fazer ver, uma vez que a crença no que se conta já é pressuposto do mundo histórico épico. O conflito das grandes epopéias é constituído, nessa medida, de “conflitos da sociedade”, ou seja, é concebido dentro de um código social e humano já definido. E isso ocorre porque o homem grego se inseria num mundo organizado e determinado pelos deuses. O herói é consciente, assim, de sua parcela no cosmo.

Na passagem para o romance, o mundo épico teria se dissolvido com a falência da verdade. A representação hegeliana de um mundo burguês já não contava com deuses que pudessem espelhar o sentido humano de totalidade extensiva. Por isso, o herói do romance é desconfiado; conhece a mentira, embora ainda se transpareça iludido pela possibilidade de totalidade. Ele anseia pelo grandioso, pelo épico, mas se encontra, por seu turno, num mundo que dissolveu a totalidade, tornando-a elemento de ambição, de sonho, só alcançável pela

ficção. É que o homem do romance deseja a revolução (liberdade, igualdade, fraternidade), senão social, subjetiva, através da qual se ilude de que pode reordenar o mundo, gerando, por isso, um “conflito com a sociedade”. Esse homem, na incapacidade de demandar a ordem de mundo, vive a totalidade intensiva, herança clara da tragédia. Suas ações não representam o mundo, mas um quadro, uma cena do mesmo mundo, atestado de sua incapacidade de existir como “ser total”:

O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.¹⁴

Se o mundo o esmaga, o herói do romance incorpora a subjetividade da tragédia – daí porque também o romance é um polissistema de gêneros destacado por Schlegel.¹⁵ Também Bakhtin¹⁶ explora a idéia de G. G. Spet, segundo a qual o romance é visto como sistema extraliterário, comportando-se como fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal, como será discutido no capítulo 4. Como o homem do romance não encara mais um sistema de vida fechada, cabe-lhe descobrir os sistemas de vida velados socialmente. Assim, por não alcançar de modo algum ordenar o mundo, o romance surge como o único gênero capaz de efetivamente “conceder lugar ao tempo real, à *durée* bergsoniana”¹⁷. Ergue-se desse choque o conflito romanesco, calcado na diáspora entre o indivíduo e a sociedade; o mundo social, como ser maior, parece vestir o figurino dos deuses, sem a ordenação necessária para que o homem se sinta total: ela é, em outras palavras, um deus que despeja sobre o homem uma sensação de desamparo e orfandade. Esse homem desamparado incorpora a mecânica do trágico e é em essência o herói mesmo dos novos tempos:

Com isso, o heroísmo tornou-se polêmico e problemático; ser herói não é mais a forma natural de existência da esfera essencial; antes, é o elevar-se acima

¹⁴ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34/Duas cidades, 2003. p.55.

¹⁵ F. Schlegel. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Apud LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. p.81.

¹⁶ BAKHTIN, Mikhail. O plurilingüismo no romance. In: *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

¹⁷ LUKACS, Georg. *A teoria do romance*. p.127.

do que é simplesmente humano, seja da massa que o circunda ou dos próprios instintos.¹⁸

NA *Odisséia*, junto aos feácios, Ulisses é recebido pelos anfitriões, que o convidam à narração, cujo discurso evidencia não um “dar forma” a uma totalidade extensiva de vida, mas, antes, um fazer uso do discurso que incorpora a tragédia, pois que ele prefere dar voz a uma totalidade intensiva da essencialidade.

Nessa medida, pode-se aceitar que haja instâncias de romance dentro das epopéias homéricas, sobretudo na *Odisséia*. É dentro dessa perspectiva de embasamento de uma subjetividade que Ulisses pode ser considerado o fundador do romance. Como não ocorrera na *Ilíada*, o herói dos mil ardis também conta, e o faz com capacidade tal que suas histórias junto aos feácios (cantos IX a XII) compõem corpo bastante sólido. Na verdade, as narrativas de Ulisses, *in media res*, recuperam seu passado, descartando a ótica duramente objetiva do narrador, conforme Lukács¹⁹:

Mas com o colapso do mundo objetivo, também o sujeito torna-se um fragmento; somente o eu permanece existente, embora também sua essência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio. Essa subjetividade a tudo quer dar forma, e justamente por isso consegue espelhar apenas um recorte.

Ulisses se ampara na primeira pessoa para tatuar sua personalidade mais no modo como conta do que nos feitos relatados. O modo de contar, evidenciando escolhas, não é outro senão questionar, porquanto Ulisses insere matéria subjetiva (ficção) sobre os fatos. Claro está que aos feácios interessam as façanhas do homem “portador da *metis*”, mas é evidente que o narrar de Ulisses se compõe, também, de heroísmo, na medida em que permite aos ouvintes “reviver” a sua história. Em outras palavras, se no épico era impossível oferecer o objeto ainda que o narrador se distanciasse dele, na narrativa de Ulisses é possível que ele ofereça substancialmente mais no modo como conta, fazendo-se narrador-testemunha (o marinheiro mercante de Benjamin), do que propriamente nos feitos. Ulisses conta, pois, com um público leitor específico, que ele sonda, via discurso, para contar de maneira relativamente

¹⁸ _____ . *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34/Duas cidades, 2003, .p.41.

¹⁹ _____ . *A teoria do romance*. p.52.

compromissada com quem o escuta. Diferentemente da narrativa épica que o envolve, Ulisses não discursa para a amplidão. Se não é possível repetir o que foi feito, o narrar subjetivo recria uma realidade paralela mais legítima que as narrativas objetivas apenas ditadas pela musa. Ulisses recorre assim mais à fundação de um conhecimento que à recuperação memorial ingênua, repassada pela musa. A casa de Alcino torna-se, por isso, espelho de um leitor diferente: na perspectiva das histórias de Ulisses, os feácios interessam-se mais pelos dilemas humanos, pela substância confessional de quem narra do que por aquilo que objetivamente teria ocorrido. É por isso possível dizer que o homem que conta vale mais, nessa instância, que o herói contado, apesar de parecerem indissolúveis. Prova disso é que, por conselho de Equeneu, o mais velho herói entre os feácios, Ulisses é sentado na cadeira brilhosa de Laodamante, filho de Alcino, e tem suas mãos lavadas por uma serva. Mesmo sem dispor da escrita, Ulisses é aqui o autor, como na modernidade, encarando a aura do gênio; sua história será ouvida, numa ocasião posterior, por todos.

Enquanto na epopéia o herói não é um indivíduo e sua essência narrativa não se destina a refletir um destino pessoal, mas o de uma coletividade, no romance de Ulisses é possível que se reflitam elementos de seu destino próprio. Ao contrário do épico, os homens de Ulisses estão incorporados na história “sob seu comando”; ele não representa os homens; são os homens que ampliam sua dimensão como indivíduo. Assim a narrativa de Ulisses é permeada pelos pronomes em primeira pessoa (eu, o autor; nós, Ulisses e seus companheiros). Termos de apreciação, que denunciam a presença do autor, se fazem evidentes nas adjetivações: “Então, aconselhei que nos retirássemos rapidamente; porém, os outros, aqueles loucos, não me escutaram”. (Grifos meus).

Inúmeras são as passagens em que o jogo da impressão se faz necessário conforme as necessidades subjetivas do narrador. É o caso do relato de Ulisses na ilha dos ciclopes (canto IX). Tendo o desfecho por base, o narrador Ulisses faz o pré-julgamento acerca das atitudes tomadas, usando, na hipótese reflexiva, o sumário. Trata-se de um recurso típico dos narradores onipresentes, sobretudo à maneira “eu-testemunha”, segundo Norman Friedman (1955)²⁰:

Então os meus companheiros diziam-me, pediam-me que os deixasse tirar alguns queijos antes de nos irmos embora; depois regressaríamos a correr à nau ligeira, não sem termos feito sair dos estábulos cabritos

²⁰ Apud LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1997.

e anhos, e navegaríamos sobre a onda salgada; mas eu não consenti, o que, todavia, teria sido bem melhor; queria vê-lo e esperava que ele me daria presentes de hospitalidade. Mas o seu aparecimento não viria a contribuir para a felicidade de meus companheiros.

A passagem de Ulisses pelo Hades, no canto XI, permite, também, uma observação clara, qual seja, a necessidade de imitar vozes para que Ulisses possa remontar os diálogos por que teria passado. É assim que o narrador usa do discurso, preferencialmente direto, para reproduzir vozes como a de Hércules a contar o modo como cumpriu os desígnios de Zeus, levando Cérbero do Hades.

No seu “romance”, Ulisses equilibra o sujeito e o objeto porque o que conta aos feácios não é inessencial. Por outro lado, cabe afirmar que o modo como conta, usando de impressões pessoais, usando detalhes que somente a ótica subjetiva poderiam atestar, funda um narrador que escapa ao épico objetivo. Antes de mais nada, Ulisses funda o narrador de romance pelo objetivo por que, subjetivamente, narra: conta seus males aos anfitriões, fazendo por merecer a acolhida e clamando por apoio para o retorno à sua Ítaca. Na perspectiva de Benjamin, Ulisses funda o narrador “viajante”, aquele que traz, através de perspectivas espaciais e temporais distintas, o material de interesse da narração.

Na sua origem, dentro dessa perspectiva, o romance tinha como base a crença – quase um efeito mágico – naquilo que passaria a ser contado pelo narrador. A fórmula, baseada na confiança quase que integral no narrador, perdurou no Romantismo do século XIX, quando as narrativas usavam do poder emotivo para “fisgar” o leitor, e o leitor, movido pelo desejo de degustar a história, não punha as dúvidas acerca do enredo acima de seus efeitos narrativos. Nos romances do chamado Realismo europeu – descarto aqui Machado de Assis, um fundador do romance moderno –, as narrativas predominantemente impessoais se baseavam num narrador absolutamente neutro, cuja função de “pai narrativo” punha em comparação sua atividade de narrar com verossimilhança ao poder exercido pelas ciências duras do período.

Será no fim do século XIX que uma mudança essencial no modo narrativo se processará: o narrador posto em dúvida; Machado de Assis, no Brasil, será exemplo bastante ilustrativo de como a narrativa – temporã, em seu caso – pode ser entendida como decalque do lento amadurecimento de uma sociedade.

1.5. De Machado a Oswald: o romance como dissolução do patriarcalismo.

"Se alguma coisa eu trouxe de minhas viagens à Europa dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo."

Oswald de Andrade

O romance brasileiro, desde o seu surgimento – em meados do século XIX –, expressou um avanço em relação ao caráter mimético da literatura brasileira de até então, cuja tônica, a da imitação formal, foi quase uma constante. O avanço, no caso, decorre de um fato: é que, ao imitar o sistema formal, numa adaptação necessária a um mínimo de cor local, o escritor brasileiro oferece não um sistema literário original, mas um sistema de escolha. Em outras palavras, a nossa maneira de imitar importa mais ao exame distante de nossas origens literárias, num mapeamento de um "sistema de escolhas", que os resultados estéticos. No dizer de Roberto Schwarz²¹, o romance do século XIX no Brasil expressava, nas suas arestas mal aparadas, os mecanismos do sistema social, no caso, o dos favores. No seu célebre ensaio *As idéias fora do lugar*, trata de analisar o paradoxo “importação de forma versus produção de conteúdo” via o que se chamou equivocadamente de "modelo". No caso, o disparate é evidente, e o discurso faz luz sobre o uso do ideário burguês no Brasil, sobretudo do liberalismo, sustentado paradoxalmente por um sistema de favores paternal e escravocrata. Mas o abismo que impossibilita o discurso na prática também o torna necessário, uma vez que o paternalismo brasileiro precisa da idéia social-progressista do modelo liberal, sem a qual não há sensação de evolução enquanto novo país. O modelo é desejado, contudo, ainda que impossível de ser adotado: é a "idéia" que não cabe no país. No caso do romance, o retrato da ambigüidade se aprofunda, já que a literatura imitava uma imitação e a adaptava a um sistema social local, que era também sombra do europeu: "Em resumo, herdávamos com o romance, mas não só com ele, uma postura e dicção que não assentavam nas circunstâncias locais, e destoavam delas."²²

Ora, na trajetória do romance de sociedade do século XIX até a leitura de Machado de Assis, a força paternalista vai se aclarando. A força dos valores de família, de Igreja e de Império determinam os destinos ideológicos da nação. Foi Machado de Assis quem,

²¹ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5.ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

²² SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5.ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000. Ensaio *A importação do romance e suas contradições em Alencar*.

desnudando os mecanismos de sustentação desse sistema, introduziu um novo romance, no qual a demolição do caráter do narrador – Brás Cubas – indicava também o esfrelamento formal de outro "pai" literário, no caso, o narrador realista, cuja veracidade sustentava-se no aparente arcabouço do discurso distante, veraz e imparcial.

Em Machado, contudo, a fórmula ainda é a desfaçatez, através da qual o discurso quase nunca é direto, mas sinuoso e ambíguo. A preferência pelo discurso hipócrita acentua a diferença entre intenção e essência. O resultado, pelo qual Machado é atirador certo, se dá no efeito – esse sim brasileiro – entre a desfaçatez de um narrador que se utiliza da fórmula de discurso externa (ou "imitada") e a percepção subterrânea do narrado. A novidade é que, antes de derrubar o paternalismo, Machado, ao revelá-lo sem as cobertas morais, retrata o esforço de artificialidade com qual o sistema se sustenta e se mantém.

Chegando aos princípios do romance do modernismo paulista, as *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, na tentativa de dar um passo adiante, também estenderia o pé na fórmula romanesca anterior. O "torcicolo" inúmeras vezes citado para a cultura brasileira²³ e pouca vezes despejado sobre Oswald, assinala, após o desvelamento, as novas maneiras que o patriarcalismo encontrou, na vida moderna, para sustentar os vícios de uma sociedade ainda em dívidas com o século XIX.

No Brasil de Oswald, consolidada a queda do patriarcalismo imperial-escravocrata, o país "moderniza-se", embora escancarem-se as carências estruturais da sociedade no projeto de vida burguês. A modernização, nesse caso, é um disfarce tanto de enredo quanto de linguagem e estrutura no romance, uma vez que não se podia caminhar para trás e, de mesmo modo, o país não possuía os requisitos da modernização social. No projeto em que Oswald se engajou, contudo, tratava-se de modernizar antes o reflexo de uma sociedade do que ela mesma. Como o Brasil via com mais frequência a carroça, era preciso pintar o bonde. Para isso Oswald viajou para a Europa – era 1912, o ano do manifesto técnico da literatura futurista – e de lá trouxe o espelho com que a sociedade burguesa, que se agarrava ao café e aos meios de subsistência morais e intelectuais da tradição, deveria se ver. O resultado, contudo, é melhor que a encomenda: ao mirar-se no espelho moderno, o reflexo social denota os traços de uma modernização que ficou no croqui. É muito antes um projeto estético a denunciar as contradições do moderno que se maquia à superfície de um país que não escondia a ruga e o ranço do atraso social.

²³ SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

O retrato moral do Miramar inscreve-o como um homem ainda tismado de século XIX, para quem os bens de família servem de alavanca à estruturação de uma trajetória tão absurda quanto a de um Brás Cubas e seu emplasto fracassado.

Ocorre que, na trajetória dos três projetos burgueses em tempos modernos, Miramar mostra o brasileiro consumado, sem a revisão, para quem as marcas de identidade advêm de um modo de vida ainda estrangeiro. Ver modernamente um mundo arcaico tornou-se muito pior do que agir arcaicamente, como fizeram os personagens Pepe e Chelinini, sob a máscara moderna. O caso de Miramar e o cinema é curioso: investir na indústria nova era, senão uma insensatez, uma tentativa de, pisoteando o café em crise, vestir a imagem da modernidade – nada mais que uma necessidade de exotismo para a qual talvez o país não estivesse preparado. Miramar torna-se o homem burguês desamparado do século XX que, tendo vivido o sonho da modernidade européia, buscou, sobre os restos de um sistema que o sustentou, erguer um arcabouço novo para a manutenção de seu modo de vida. Na Europa a modernidade havia representado a quebra das pernas da burguesia, como bem frisou o próprio Oswald em *Ponta de lança*:

Justamente o Ulysses é um marco onde termina o romance da burguesia, pois aí, num dia coletivista e mural, seus heróis destruídos não são mais de modo algum os 'mandatários' da própria liberdade no país da força.

Na trajetória miramarina, contudo, o que se vê é o contrário. Os ares modernos apenas exigem dos mesmos mandatários novas formas de mascarar os processos arcaicos de manutenção do poder. No caso específico de Miramar e do próprio Oswald, o modernismo passa a servir como válvula de escape – um novo meio para reestruturas da subsistência de meio antigo. E onde Miramar mais falha? Ora, como os homens do século XIX que souberam ser liberais lucrando com o escravo, Miramar não soube ser moderno fazendo-se patriarca: o filho, órfão de pai, visita o mundo, mas à casa volta; não a modifica porque não tem modelos (o pai) para transformá-la, daí porque faz um casamento em que será ausente também na casa, sobretudo na educação da filha. Dr. Pepe e Chelinini ensinam como tornar-se um "moderno patriarca". O romance da década de 30, nesse caso, será ilustrativo: servirá como o melhor atestado do que havia de velho por trás das gravatas modernas brasileiras.

Sílvio Romero, o “inimigo”²⁴ de Machado, nos vários ataques que lhe dirigiu, manifestou a sensação de ausência da brasilidade em tudo que o escritor mulato punha tinta. Para ele, o disparate se dava entre estilo e modo de ver imitados do estrangeiro e vida brasileira legítima. No ensaio *Nacional por subtração*, Schwarz questiona o caráter da ilegitimidade da “imitação” em relação ao “modelo”. Mesmo questionamento pode ser encaixado em *Miramar*.

No romance de Oswald, o modo de ser brasileiro moderno é tentativa de parecer o menos brasileiro possível, o que diverte, pois que nesse caso a denúncia da matéria “brasil” advém justamente do modo como se mascaram nossos traços, a exemplo de Brás Cubas, mas ora com menos sutilezas. Decorre daí que nas *Memórias* de Brás o tom é a desfaçatez e o cinismo, enquanto que na trajetória-farelo de *Miramar* o tom é o descaramento, a “cara-de-pau”. Ambos utilizam a estrutura memorial, traço brasileiríssimo no dizer de Luís Augusto Fischer acerca da linhagem das memórias²⁵, mas que tanto em um quanto em outro não atestam o gosto pelo mnemônico, mas pela via oblíqua de contar. Os casos se articulam assim: onde o leitor desavisado lê *memórias*, leia-se desfaçatez ou cara-de-pau, pois que as narrativas traçam antes painéis do modo de contar que, usando da via aparentemente pessoal, denunciam o coletivo. No caso de ambos os romances, e cada um, como se disse, a seu modo, as narrativas de memórias encobrem, sob matiz afetivo, o ranço da denúncia dos fracassos no sistema patriarcal. É dizer em tempo: os mandatários mantêm-se os mesmos (mesmos narradores), o que indicaria aí um esgar tipicamente brasileiro, marcado pelo uso do afetivo e do pessoal para conferir certa legitimidade. No caso de Oswald, o *Miramar* acentua o trejeito, dada a escolha do autor por uma estrutura esfarelada em que o narrador não consegue reter o mando e por vezes se dissolve em meio ao jogo das peças. Haroldo de Campos, no prefácio a *Serafim Ponte Grande*, analisa a articulação estrutural da narrativa do *Miramar*, encontrando marcas do romance de formação:

Já no *Miramar* Oswald desenvolvera o projeto de um livro estilhaçado, fragmentário, feito de elementos que se deveriam articular no espírito do leitor, um livro que era como que a antologia de si mesmo. Mas no *Miramar*, embora a pulverização dos capítulos habituais produza um efeito desagregador sobre a norma da leitura linear, não deixa de existir um rarefeito fio condutor cronológico, calcado no molde

²⁴ MONTELLO, Josué. *Os inimigos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

²⁵ FISCHER, Luís Augusto. *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

residual de um *Bildungsroman*, que nos oferece – em termos paródicos, é verdade – a infância, a adolescência, a viagem de formação, os amores conjugais e extraconjugais, o desquite, a viuvez e o desencanto meditativo do herói, o "literato" – memorialista cujo nome lhe dá o título.

Em outro estudo de Haroldo, *Estilística miramarina*, a análise dos modos de articulação do romance se baseia nos pólos da linguagem identificados por Roman Jakobson: a) o *metafórico*, em relação às similaridades típicas do eixo paradigmático e b) o *metonímico*, com respeito às relações de contigüidade naturais do eixo sintagmático. De fato, onde poderíamos entrever com mais frequência em Machado o discurso metafórico, pleno de ambigüidades, Oswald aprofunda a hipálage, maneira cara-de-pau, sob o falsete infantil, de chutar a bola na vidraça e dizer "não fui eu, foi a bola". Pois a poética do *Miramar*, em nível metonímico, usa do descaramento para mostrar a modernidade não do material aparente – as relações modernas –, mas das ações de raiz, a manutenção do mando burguês através da máscara moderna. Não fiquemos na análise de um *Miramar* e seus "estudos no exterior", mas na sutileza dos elementos vizinhos, com cuidados especiais para os passos leves do solícito Dr. Pepe Esborracha e do Conde Chelinini. O recurso visível é o da paródia, como atesta o estudo do mesmo Haroldo, *Miramar na mira*, e as semelhanças entre o *Macunaíma* urbano e o João:

... o arremedo parodístico de um linguajar rebuscado e falso e, através dele, a caracterização satírica do *status* de uma determinada faixa social urbana de letrados bacharelescos a que ela servia de emblema e de jargão de casta.

O estilo telegráfico, a metáfora lancinante, os cortes cinematográficos, os capítulos-instantes, a quase ausência de pontuação, tudo o que saltava tanto aos olhos como ilustração da *immaginazione senza fili* de Marinetti, como se vê, funcionava melhor no contraste com os velhos meios de mando de uma burguesia que, embora em franca dissolução, ainda mantinha os antigos meios de subsistência.

De maneira a dizer fácil, Oswald se increveu numa modernização exótica, atestado e deboche acerca de um país despreparado para a vida moderna: um país que atravessava ainda

carroças na frente dos bondes, no dizer de Schwarz²⁶. Pois bem: ocorre que o jeito inautêntico de parecer "de fora" denunciava autenticamente onde estávamos. Em *Nacional por subtração*, Schwarz, salientando o ranço da tradição, que coloca a "cópia" como elemento subjugado ao "original", aponta nesse "modernismo" uma mudança sem necessidade interna. Segundo ele, tratava de eliminar etapas da formação sócio-cultural brasileira:

Este progressismo *sui generis* se completa pela aposta na tecnificação: inocência brasileira (fruto da cristianização e aburguesamento apenas superficiais) + técnica = utopia. A idéia é aproveitar o progresso material moderno para saltar da sociedade pré-burguesa diretamente ao paraíso.

O capítulo 140 do *Miramar – Mademoiselle Sevigné* – é um belo atestado dessa queima de etapas. Nele, o quadro da realidade brasileira no *debut* do século XX se completa. Nair, transformada pela viagem ao Velho Mundo, parece incomodar-se com a temperatura do Rio e estranhar os costumes, como o carnaval:

Ontem, um estranho chamou-me a atenção. Uma pessoa grotesca passava pela avenida divertindo-se com um tambor que decerto era improvisado. Era uma mulata fantasiada de baiana.

Depois, de tarde, fomos ao centro ver passar os cordões endiabrados do Rio de Janeiro. Quase toda a gente estava de cara enfarinhada. As mocinhas raquíticas ficavam ridículas de rouge na bochecha e no nariz. (...)

A Avenida central estava apinhada com gente cantando e dançando no meio. Tirei linha à vontade.

De noite, vimos passar os préstitos. Uns coiós nos apertaram. Mamãe deu com o guarda-chuva num atrevido. Os préstitos estavam lindos e os Tenentes ganharam longe! Primeiro vinham guardas de honra fingindo de cabeças de vaca em cima de burros. Depois passou o carro estandarte com um sol rodando debaixo duma mulher à-toa.

O tom é distante, assinalando o estranhamento na "redescoberta" do país. Do olhar "moderno" de Nair brotam as observações que parodiam os cronistas do quinhentismo, um contraste típico da civilização que analisa a barbárie. Ora, claro fica que, no episódio, o mundo europeu havia trazido à luz do dia a novidade moderna. A grosso modo, ao burguês

²⁶ SCHWARZ, Roberto. *A carroça, o bonde e o poeta modernista / Nacional por subtração*. in: *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

bastava-lhe comprar o novo e enjambrar às velhas estruturas do lucro fácil. E não é programa antropofágico? Essa será também a tônica das cartas que vêm da Europa – comportamento brasílico provinciano diante do mundo moderno. Grosso modo, os que viajaram para fora do país atestam o comportamento moderno sobre a vida burguesa tradicional dos que ficaram. Retomada a questão no jogo paródico com o quinhentismo – cujas viagens partiam da civilização para a barbárie –, à primeira vista o movimento parece o mesmo. Mas não o é: o movimento é antes uma saída para aquisição do olho moderno e um retorno para a compreensão não da modernidade brasileira, porque essa não havia, mas da essência primitiva do país. É assim que Oswald de Andrade realiza a modernização em dois movimentos contrastantes: a) para dentro, mergulhando no passado em busca de nossas origens primitivas, no que alcança uma poética arqueológica manifesta em Pau-Brasil; b) para fora, no sentido de se apropriar das recentes descobertas modernas – sentido malandro e pirata que recolhe o possível da evolução dos outros e cola nas estruturas sociais do Brasil, caso típico da Antropofagia, o método de modernizar aos trancos e barrancos. Para Schwarz, a antropofagia, enfim, era uma queima de etapa.

Memórias sentimentais de João Miramar é, nessa medida, o romance moderno, a nossa maneira cara-de-pau de modernizar. Não só porque aposta na imitação como traço cultural inevitável, na medida em que se quer introduzir o país numa nomenclatura e conceito externo – afinal o que valia a palavra "modernismo" em São Paulo ou no Rio? –, mas sobretudo porque focaliza o comportamento burguês que se europeíza para tirar vantagens do distanciamento em relação ao país, e isso, no *Miramar*, ao contrário do que profere Schwarz, não causa nenhum mal-estar na classe dominante. O exemplo do Pantico, metido em viagens ao exterior e interessado por questões alheias ao seu mundo burguês de filho de cafeicultores é irônico, pois que demonstra a orfandade de uma cultura brasileira que vai nascendo no quadro patriarcal da ausência (onde está o pai de Miramar?). A modernização é necessária como "fato lá fora" a que a elite teria o primeiro acesso, apesar de isso pouco significar na estrutura ainda atrasada do país.

O minimalismo do texto, no dizer de José Hildebrando Dacanal²⁷, dá suportes a uma modernização conservadora que necessitava "ver com olhos livres", mas paradoxalmente, ver com o olho da manutenção. O Brasil de Miramar é um país que se moderniza pela porta dos

²⁷ DACANAL, Hildebrando. *O romance europeu e o romance brasileiro do modernismo*. In: *Ensaio Escolhidos*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.

fundos, pelo corredor das conveniências. Para Dacanal, não se trata, pois, de modernização legítima:

"É mera fórmula, porque não é um elo conseqüente de um processo – como *Ulisses* o é – mas sim a tentativa da destruição ou da renovação de um sistema a partir de fora e não a partir dele próprio."

Como querer modernização, senão postiça, uma vez que o país mantinha raízes burguesas – embora enfraquecidas por crises do café – e estava longe, enquanto estrutura social, do moderno pregado no exterior? Ora a modernização pastiche é um fato, mas não negativo. O patético, nesse caso, é um dado moderno original. É dizer que nos inscrevemos no moderno ditado pelo centro como quem vai à festa e usa as fotos para contar vantagens sobre os outros. Em outras palavras, a modernização era uma notícia necessária para a manutenção das formas de poder revestidas de outras maquiagens. E uma modernização de superfície, como a nossa, tinha dentre seus propósitos o de inovar sobre as raízes de um sistema tradicional burguês, dentre cuja perspectiva estava a de fazer um país sem que se estivesse, de fato, nele. Se o romance não funciona enquanto corpo artístico, é eficaz para uma nova compreensão do País: diante do mundo esfacelado do entre-guerras, da crise da identidade do primeiro mundo, Oswald eleva nossos fragmentos burgueses – expressão conveniente à forma e ao tema – à condição de subsídio da nova nação. Ademais, se só por isso não servisse, o moderno ao menos forneceria material para a necessária análise das estruturas que entrariam em queda livre a partir dos anos 30, quando os mandatários desamparariam seus homens, abandonando o engenho. Pois sim: *Miramar* aponta uma modernização postiça, mas legítima – única possibilidade de moderno num país em que as carroças entravavam ainda os bondes.

De Machado a Oswald, o narrador é patriarca e representa, com cinismo ou “cara de pau”, no modo como o conta, a estrutura de “organização” do País. Da passagem de um Machado de fins de século XIX ao Brasil do século XX, em seus anos 20, o romance atesta não a quebra de um sistema de poder, mas, via narrador, uma manutenção que se transforma, põe máscaras, mas continua a fazer carnaval temporão.

Os demais romances modernos, cujo narrador espelha o patriarcado, não escapam ao sistema de manifestar ora a ótica do patriarcado dissoluto ora a ótica das outras camadas que o sustentavam. O caso do romance intitulado enfaticamente como “de 30” é ilustrador: os

narradores, embora possam se manifestar em terceira pessoa, adotam posturas ora a favor dos senhores (caso do ciclo da cana de açúcar de José Lins do Rego) ora fazendo emergir forças humanas esmagadas historicamente (como os narradores em primeira pessoa de Graciliano Ramos – Paulo Honório e Luís da Silva –, embora em terceira, como ocorre em *Vidas secas*, o narrador também manifeste uma ótica particular).

O que passou a ocorrer, contudo, a partir dos anos 50, é a abertura dos sistemas do narrar, dentro de cujas narrativas a estrutura velada é parte da matéria ficcional. O romance brasileiro passou a adotar a metaficção como emblema. A partir disso, histórias de histórias se tornaram comuns – *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. O narrador parece ter perdido a função de tornar a história convincente. Mais que isso, parece que o narrador – como ente que representava o patriarcalismo, elemento que, em certa medida, como já foi dito, parece engendrar em si o Estado, com todos os tipos de ordem – entrou em falência. A meu ver, há um reflexo claro entre a ficção de um país e seu sistema de vida; dessa forma, podemos decalcar, no exame da dissolução do sistema patriarcal, também a dissolução de uma história patriarcal do País a partir das mudanças de todo um sistema de narrar. Tal como sucedeu com a sociedade, o “pai narrativo” também pode estar em vias de ser esfarelado, já que ninguém mais precisa acreditar ou confiar no narrador para que se estabeleça uma história convincente. Os gênios ficaram para trás, pois, com o advento da tecnologia, a técnica ou “genia” deixaram de ser preponderantes, e a inspiração foi absorvida pela busca de informação. Um belo sintoma da morte da “paternidade narrativa” pode ser sentida no romance *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro: após narrar sua trajetória a Amaro, o narrador Getúlio morre; no entanto acabamos de ler uma história narrada por ele mesmo. Diferente do modo debochado como Machado conduziu as *Memórias póstumas*, João Ubaldo apresenta um narrador-defunto, liquidando a necessidade de narrar em terceira pessoa, o que justificaria a narração.

Os romances contemporâneos, casos de Marçal Aquino, Milton Hatoum, Carlos Sussekind e Luiz Rufatto (este último, sobretudo) denunciam possibilidades narrativas de um mundo onde tudo vale como célula comunicativa: são cardápios, anúncios, intromissões de níveis textuais externos, narradores-autores intrusos. Pensei, contudo, em tomar um caminho diferente. Imbuído da idéia de esboçar, pelo narrador, o esfarelamento da sociedade patriarcal, busquei, em **desamparo**, a experimentação de vários narradores concomitantes, dividindo cenas sem que houvesse divisão formal entre eles. Para tanto, percebi que a única maneira de

desviar dos “ruídos narrativos”, tornando o discurso *estórico* mais coerente, era a via da linguagem. Logo, no projeto de escrita do romance, a multiplicidade de cenas (num romance co-habitado de narradores) pareceu-me ser a estrutura mais adequada para o que pretendi escrever: a tragédia do homem numa sociedade “sem pai” viciada no espaço e na angústia da co-existência.

2. O desamparo de uma ordem de mundo

2.1. *Ser histórico e ser estórico.*

A narrativa é uma criança que levamos no colo, que nos leva no colo. Como produtos de ficção, o que somos também passa pelo que nos narraram. Mais ou menos assim: nasci a partir do momento em que me contaram, e então nascemos pela narrativa, já que nossa consciência de mundo é codificada em uma de nossas vocações primárias, qual seja, a linguagem. (As novas gerações já podem assistir ao próprio nascimento, o que é uma passagem do nascer pela literatura ao nascer pelo cinema – nossa vocação pós-moderna do ver com o olho preso à superfície). Se nasci como me contaram, o *dasein* de Heidegger²⁸, condição de *ser no tempo*, pode mesmo demonstrar nossa vocação para a narrativa. Estar na narrativa traduz, pois, nossa ambição de estar no tempo – um tempo sempre presente (um presente-do-passado, um presente-do-presente e um presente-do-futuro) –, e vem do ser-

²⁸ *Apud* GRATELOUP, Léon-Louis. *Anthologie Philosophique*. – Paris: Hachette, 1992.

tempo²⁹ nossa necessidade de narrar. Estamos de fato no presente, unicamente no presente, mas nossas ambições – nossa matéria subjetiva – dificilmente o aceitam, de forma que paradoxalmente é quase impossível compreender o que seja “presente”. Nasce também disto nossa necessidade de narrar: a conquista dos passados e dos futuros em concomitância à interpretação do presente. O escritor, como qualquer ser histórico, advindo do *já-sido*, ambiciona o ser *estórico*, aquele que reveste de possibilidades a história. Relatar o como-foi de um romance é também um ato que não escapa à ficção.

2.2. Ficção e realidade.

O mundo que o escritor constrói (estórico) denuncia o mundo do vivido/percebido (histórico), mas não naturalmente no que conta, e sim na forma como o conta. Tal qual o homem que, na anedota portuguesa, acusado de roubar um burro que puxa por uma corda, responde que encontrou a corda amarrada no burro, o escritor puxa a corda para o novo – o mundo a ser contado – mas denuncia seu mundo a reboque. A realidade, por mais ambígua que possa parecer, nada mais é, em termos de narração, que a realidade lingüística através da qual o escritor escreve a sua estória. Ocorre aí o paradoxo do autor: criar um mundo onde se esconder, mas não conseguir escapar do ato construtor que o revela. O escritor se denuncia (e denuncia seu mundo) pela linguagem. Contudo é sabido que ficção e realidade há muito realizaram a diáspora: o mundo fictício é hoje bem mais “difícil” que o real, no que concerne ao enredo de uma narrativa, por exemplo. É que a ficção depende, logicamente, dos atalhos – um processo de seleção de cenas que, em seqüência significativa, possam comunicar. De tal fato resulta que na ficção, como no dizer de Roland Barthes³⁰, não há os ruídos e interrupções (exemplo de duas pessoas falando ao mesmo tempo), como ocorre em situações ônticas da vida. Conforme se pode observar, e facilmente, na vida de ficção as personagens quase nunca dormem, e quase nunca os outros elementos vitais do cotidiano ganham autonomia ficcional também. Daí a impossibilidade de se evocar verossimilhança narrativa, uma vez que os

²⁹ As idéias acerca do Ser-tempo podem ser encontradas em SPONVILLE, André Conte. *O ser-tempo*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

³⁰ BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1973.

termos corretos seriam coerência narrativa, como bem atestou em célebre ensaio Antonio Candido³¹:

Entretanto, na vida tudo é praticamente possível; no romance é que a lógica da estrutura impõe limites mais apertados, resultando, paradoxalmente, que as personagens são menos livres, e que a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida. (...) O que julgamos *inverossímil*, segundo padrões da vida corrente, é, na verdade, *incoerente*, em face da estrutura do livro.

Em literatura, os atalhos, os cortes, todos os mecanismos do entrecho, enfim, sofrem deformações e ajustes a fim de tornar a matéria conjunta, seqüencial, como um todo que comunique mundo. Toda estrutura de romance guarda, portanto, por trás da história narrada, uma história velada cujos embates, invisíveis, se fazem tatuar nos efeitos estilísticos do autor. A única verossimilhança possível deve se dar pela linguagem, pelo todo comunicativo da narrativa. Portanto, já que o lugar da verossimilhança é sempre interno, o romancista deve decalcar seu mundo no “como fazer” literário particular – caso em que se encaixa Graciliano Ramos, mestre brasileiro da adequação nesse sentido. É que, em literatura, o ser *histórico* deve mostrar-se coerente *estoricamente*, ou então não estaremos falando de arte, e sim de teoria.

2.3. O *desamparo*, idéia de um romance.

Escrever um romance, diferente das minhas experiências com o conto, além de uma mudança de ritmo, demandou uma observação mais ampla de mundo, a começar pela matéria narrada. Creio numa missão do romancista, traduzida pela necessidade de interpretar sua realidade. Minha intenção primária – o “trajeto com tendência”, no dizer de Cecília Almeida Salles³² – era, assim, a de produzir uma interpretação de Brasil vivido a partir dos anos 80. Para tanto, considerei como traço geral da sociedade brasileira o esfarelamento das relações entre sujeito e sociedade (o que, desde *A Rosa do Povo*, 1945, Carlos Drummond de Andrade

³¹ CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

³² SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998, p. 28-29.

já havia diagnosticado). Parti da concepção de Machado e de Oswald, que encontraram no narrador o decalque de suas sociedades. Contudo, tal como prever a morte de um paciente terminal, o mais importante não era entender a seqüela, mas as causas da enfermidade. Pois bem: ocorreu-me inicialmente que o traço geral da sociedade brasileira era a fragmentação e união casuística de elementos, tal qual um “merzbau” dadá de Kurt Schwitters. Por sinal, o título do romance pretendia-se *Merzbau*, como se pode verificar nas três primeiras versões (material anexo). Também o nome do protagonista se resolvia pela mesma palavra, uma vez que seu traço psicológico central era a aversão às coisas casuais, sem pré-ordenamento aparente. A cena 11 ganhou justamente esse título por representar as instâncias de desordem que quebram o mundo ordenado do personagem que acabou ganhando o nome de Emanuel. Porém, se todo escrito parece buscar a si mesmo, é como se o escritor escrevesse para essencialmente entender o que está sendo escrito. Assim é possível afirmar que um romance, enquanto não se situa no domínio de leitura pública, é múltiplo e particular, ainda que possa ser lido por “leitores” destinados ao diálogo – aqueles que tomam as primeiras impressões e as repassam ao escritor. Esse trabalho essencial ocorreu em *desamparo*, com o auxílio de cinco leitores do prototexto. Dessas considerações do escritor e de seus “proletores”, passa a surgir (como em *desamparo*) um primeiro romance, transmórfico ainda. Mas o primeiro romance é o escritor quem o lê, com auxílio ou não dos “proletores”; a tal romance se destina a função de leitura crítica, cujo cerne são as possibilidades de poder moldá-lo no sentido de tornar a matéria escrita mais coerente. Esse é o romance vocacionado ao ataque, no qual não cabem as “retrancas”; a ousadia e o desequilíbrio são, pois, a tônica daquilo que se pode chamar de “proto-romance”.

Foi durante esse primeiro romance que nasceu a tendência ao “desamparo”. Ocorreu-me, numa tentativa de ensaio, que o “sintoma” do esfarelamento brasileiro advinha de uma crise dos pilares de uma sociedade patriarcal pós-ditadura militar: viver sem ter apoio no (1) pai, como sustento moral familiar; no (2) sujeito, ou homem, como articulador de valores em uma sociedade; na (3) palavra, como código do conjunto moral; no (4) Estado, elemento amplo onde se inscrevem os códigos de civilidade, como a justiça, e na (5) fé, com toda a carga de elementos ascéticos inerentes ao País, apesar de oficialmente sermos a maior nação cristã do planeta. A todas essas estruturas apliquei a palavra “pai”, com a conotação de amparo – na tradição cristã, o pai é em quem se acredita, já que os vínculos paternos são de crença: ao filho, é necessário acreditar no pai; ao pai, resta acreditar que aquele é seu filho.

No processo materno, ao contrário, cujas ligações com o filho são físicas, através do cordão umbilical principalmente, não é preciso crença, mas contato. Como vivemos uma crise de valores estáveis, identificada facilmente na extinção de referentes firmes, como a família e sobretudo o Pai, ocorreu representar esse traço histórico num mundo comunicativo *estoricamente*.

2.4. A era da superfície.

O que entendo do mundo de onde escrevi *desamparo* é que ele constitui justamente uma etapa em sociedade a espelhar a falência do Pai. Sem o amparo da figura de espelho moral, correta ou incorreta, pouco importa, estaríamos vivendo uma espécie de orfandade nas identificações como sujeitos. Sem os suportes estáveis – na narrativa, a figura emblemática do chefe de família –, configurou-se socialmente um mundo de *superfície*, idéia-raiz encontrada nos escritos de Jameson³³ acerca da pós-modernidade (e cujos sintomas gerais podem ser vislumbrados pela co-dominância da televisão, do videogame e da internet). Ernest Mandel³⁴ já havia identificado o primeiro estágio do capitalismo denominado como capital de mercado. O segundo estágio se deu como um capitalismo monopolista ou imperialista, cujo momento mais evidente se deflagra ao final da Segunda Guerra Mundial, com a expansão norte-americana da cultura de tempo e dinheiro. O terceiro estágio de capital seria o “capitalismo da imagem”. Nesse capitalismo de mídia, quando se multiplica a idéia de globalização, a imagem ocuparia o lugar destinado outrora às armas e ao mercado. A cultura, transformada em mercadoria, seria o novo terreno a colonizar de modo que nem a Natureza nem o Inconsciente (entendido como gênio inocente) estariam fora do sistema. Trata-se, além de uma invasão pelo capital, de uma invasão pelo espaço: ocorre uma espécie de angústia de estar em “todos os lugares ao mesmo tempo”. Os sítios de busca, nesse caso o mais exitoso, o “Google”, dão mostras do desejo contemporâneo de onipresença pela imagem: no “Google Earth”, uma lente foca uma parte do Globo, tornando possível observar uma rua remota de Colombo, no Sri Lanka pós-tsunâmi. Contudo, ao mesmo tempo em que vivemos a angústia da onipresença, somos matizados pelo desejo de onisciência, ao menos de superfície, que é a moeda dos tempos. Logo, a inversão do saber em essência pelo saber momentâneo, mais útil nesses tempos velozes, leva-me a crer que a coexistência, no dizer de Jameson, em meio à terceira

³³ JAMESON, Frederich. *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997. Tradução de Maria Elisa Cevasco.

³⁴ Apud JAMESON, Frederich. *Pós-modernismo*. p.61.

idade da máquina (quando as máquinas ficaram mais profundas e os homens mais rasos), parece sintoma da extinção de elementos radicais do espírito humano, a dissolução mesma da Natureza e do Inconsciente, entendidos também como inocência diante de um Pai, de um Governo, de uma Moral e – no caso específico das narrativas – de um narrador. O problema é aporético, contudo, já que a globalização teria, por essência, a anulação do sujeito; o sujeito, anulado, esfarelado-se progressivamente, teria, também ele, conduzido a lógica do capital ao mundo global. A primeira hipótese encontra antecedentes em Foucault³⁵, na página final de *As palavras e as coisas*. No longo apanhado acerca da significação, Foucault discute as formas duras e até então estanques do sujeito e do objeto – sujeito, historicamente, como agente do saber. Contudo as páginas finais anunciam a discussão de Jameson, quando, sinteticamente, Foucault propõe a inversão dos elementos ordenados “homem” e “saber”. A novidade é que, para o francês, o homem não teria sido a figura central do saber. O que é preciso preencher é exatamente essa falência do homem/descobridor como senhor do objeto/descoberta. Tal figura emblemática teria resistido, justamente, até a metade do século XX, quando a era da imagem se deflagraria, dando fim aos inventores e autores e anunciando a era das co-existências. Nesses tempos globais, torna-se impossível a identificação do inventor do computador e do criador da internet: autores e inventores tornaram-se, em última hipótese, equipes, laboratórios, editoras, empresas – com a exposição, sempre, das marcas e seus logotipos e jingles. No campo da literatura, boa aventura é pensar em Octavio Paz³⁶: cada sujeito tornou-se uma escola literária. Mas tudo isso encontra antecedente em Mário de Andrade no *Prefácio interessantíssimo*, de onde ele adverte que sua escola, o “desvairismo”, duraria o livro; no próximo texto, Mário anunciava a fundação de outra nova escola. Ora, nos tempos de internet, não só as escolas evaporaram, como os autores e o estilo: verdadeiros camaleões, os “web writers” alternam estilos, nomes e, até mesmo, a própria imagem. O resultado parece evidente: na busca pela imagem global, co-existente, o fragmento tornou-se a lógica corrente. Jameson, contudo, insiste na tentativa de uma visão totalizante numa época de tônica fragmentária. Para Maria Elisa Cevalco e Iná Camargo Costa, no prefácio de *Pós-modernismo*, encaixar-se como indivíduo de desejo global numa atmosfera de fragmento é o paradoxo contemporâneo:

³⁵ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

³⁶ PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

No mundo do fragmento, é preciso fazer como os bancos e bolsas de valores, isto é, aprender a totalizar. Uma das tarefas básicas hoje é discernir as formas de nossa inserção como indivíduos em um conjunto multidimensional de realidades percebidas como radicalmente descontínuas.

De fato, da necessidade de co-autoria em relação ao mundo, as fronteiras culturais do indivíduo não só se esfrelaram; voltar à raiz do indivíduo tornou-se mais estranho que co-existir no “estrangeiro”. Genialmente Jameson denomina a questão como um processo de “*AlienNATION*”.

Durante o período moderno – utilizemos as décadas posteriores à vanguarda européia até o advento das grandes manifestações de mídia em vídeo, com a televisão, portanto anos 50 e 60 em termos de Brasil – ainda se viam “zonas residuais” da Natureza ou do Ser, o que permite afirmar a resistência ainda de um referente ou ponto de apoio às noções lógicas. Como se pode notar, a pós-modernidade manifesta a extinção do referente; com o fim da Natureza, resta apenas a cultura, as manifestações humanas de uma segunda natureza. Como a nota contemporânea de cultura é o efeito multiestilístico e efêmero – cultura como produto de mercado –, os amparos não sustentam verdade, bem ou belo. Se na modernidade a tônica inicial de combate ao passado reformulou o discurso histórico, a essência fugaz dos tempos contemporâneos acabou atestando, também, a vitória de Fukuda, porque outra nota capaz de traduzir o mundo pós-moderno é o fim, se não da história, da historicidade. A era da mídia acabou, na anulação do referente, tornando-se um período de auto-referência – uma espécie de sintoma que informa mais que a doença, como se o nome bastasse sem sua significação (e nesse caso o nome parece amalgamar as diferenças e criar uma lógica).

Essa nova textualidade, visual, atestado da crise do logos, não permite mais a interpretação, já que extinguiu o referente. É o caso, na literatura, do *nouveau roman*. Tomo como base *La jalousie*, de Allain Robbe-Grillet: o romance (romance?) apresenta-se como um grande cenário visual, sem referentes que permitam outra leitura senão a horizontal. O romance torna-se uma grande superfície tatuada, e a leitura vertical (para dentro, muito além do movimento cadenciado das linhas) parece não ter sentido. Eis um traço que caracterizo como nova textualidade, a troca da leitura tradicional, vertical, amparada no referente, pela leitura da era da superfície, amparada na cultura das telas e na velocidade e, por isso mesmo, horizontal. Não cabe outro tipo de leitor no estágio da cultura em série. Para Jameson:

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo.

Mas o hoje de Jameson, 1991, não havia provado os efeitos da internet. Ao mesmo tempo em que tal cultura abalou profundamente um modo de pensar e ler, vem tornando refugiadas da história a geração da televisão, do vídeo e do videogame (anos 80) e, mais grave ainda, a geração 90, produto da leitura horizontal e fugaz da internet. Talvez estejamos vivendo a época de uma sociedade sem capacidade de moldar cultura, que é, portanto, moldada pelo produto.

A teoria da superficialidade afirmaria a “morte” do sujeito centrado, a partir do qual quero demonstrar seus efeitos na arte da narrativa, cujo narrador teria sido abalado no Modernismo, mas teria resistido também; a pós-modernidade, a partir do esfarelamento do sujeito (ou de sua imagem), permitiu o esfarelamento do narrador (ainda que fosse, ele também, uma imagem, ou quem sabe miragem). Considerado o que se chama “pai narrativo”, o narrador sempre refletiu a imagem do sujeito todo poderoso da ficção, afinal foi (e por vezes ainda o é) aquele que conta; só ele, o *ser estórico*, torna plausível a narrativa do *ser histórico*, imagem do autor. Contudo insisto na questão de que, se a vida contemporânea anulou os efeitos do “pai”, desmoronando o sujeito e todos os valores inerentes à vida do indivíduo em sociedade, é possível aceitar o que Jameson identifica como o “esmaecimento dos afetos”, psicopatologia advinda do fim do ego burguês, fator de desencadeamento do fim, também, do estilo individual. Jameson ampara-se em Lacan:

(...) Lacan descreve a esquizofrenia como sendo a ruptura na cadeia dos significantes, isto é, as séries sintagmáticas encadeadas de significantes que constituem um enunciado ou um significado. Devo omitir o que Lacan transcodifica em linguagem ao descrever a rivalidade edipiana em termos não tanto do indivíduo biológico, o rival na atenção da mãe, mas sim o que ele chama de Nome-do-pai, a autoridade paterna agora considerada como uma função lingüística.

A meu ver, a falência de um pai lingüístico, como, no caso, a norma culta, refletiu-se na co-existência de níveis de língua – as “variantes” de Fernando Tarallo ou a variedade de seus sucessores –, convivendo como variedades não excludentes de um mesmo sistema: o sistema de sistemas da pós-modernidade. Para Jameson, o pastiche é o resultado artístico do fenômeno de co-existências e, na era da internet, é a variedade mais presente.

O fim do “pai” como fim do ponto de ordem me suscitou tentar ler o Brasil, cuja estrutura social baseou-se incondicionalmente num sistema patriarcal; de sua forma seria possível se pensar a história do Brasil como ora a afirmação ora o combate ao sistema patriarcal. Mas é preciso convir que a causa maior da co-existência de sistemas sociais funda âncora na dissolução do patriarcalismo. No século XIX, o esplendor do patriarcado, estendendo-se até o princípio do século XX, Machado foi, em termos de romance, seu maior intérprete, como ficou exposto em capítulos anteriores.

2.5. Um mundo sem pai.

A figura Pai, no romance *desamparo*, constitui-se como substancial narrativo. Naquilo que posso chamar de coluna vertebral ou eixo norteador do enredo, encontram-se crises paternas em nível afetivo. A primeira, esboçada já no primeiro capítulo, tem como núcleo as relações entre Maria do Céu (filha) e Adorno (pai), avançando e se entrecruzando com a segunda, na qual Emanuel (filho) vive sua crise particular de paternidade em relação a Adorno (pai). A encruzilhada se constitui através do acidente em que, atrasado e com os olhos inebriados pela chuva, Emanuel atropela Adorno; como o padeiro estivesse morto e não houvesse qualquer testemunha à rua, Emanuel decidiu fugir. Entre Maria do Céu e Adorno, o conflito se estabelece desde as cenas em que ela, estudante de veterinária, ao sentir-se impotente perante a vida de um cachorro (cena que, por sinal, como em várias cenas menores, denota conflito existencial entre pai e filhos), evoca momentos de atrito com seu pai, sobretudo uma frase – que em todo o romance permanece velada – a partir da qual ela teria se sentido impelida a sair de casa. Somente no capítulo “Espírito Santo” (35), as fumaças se evolvem a ponto de se esboçar o croqui de uma relação que se queria além dos limites do pai e da filha: Maria do Céu reflete sobre o que foi seu pai – uma atmosfera que deixa a entender, através da metáfora de ratos que lhe invadiam o quarto, que Adorno foi um pai que desejou a filha – com uma recíproca de Electra. Com o passar dos tempos, temendo que Maria do Céu,

já mais crescida, lhe descobrisse, Adorno cria situações convenientes para que um funcionário da padaria inicie a filha. É como se o padeiro forjasse um álibi moral – a filha deveria manter segredo sobre algo que, do ponto de vista da tradição familiar, era o proibido, ou seja, esconder que dormiu com um rapaz na casa de seu pai. Mas disso Maria do Céu guarda lembranças que lhe passam pela razão menos que pelo sentimento; a lembrança a sustenta, fazendo com que perdoe o pai pelo que ele desejou, mas deixando, também, sob a sutileza feminina, um desejo recôndito de que tudo pudesse ter ido além das possibilidades morais do mundo onde vive: “O Espírito Santo vem antes do amém, e ele é uma coisa nojenta de que não me arrependo.”

No conflito Emanuel-Fojo, fica estabelecido o signo da violência. Inserida desde os textos gregos, a exemplo de *Prometeu Acorrentado*, a violência, como *corpus* literário, traduz, quase em paridade com a temática do amor, um dos elementos mais evidentes na busca de tensão. O violar(-se) pode ser conceituado, em termos gerais, como uma ação, ativa ou passiva, de quem não está de acordo com a vontade de quem julga – no caso de *desamparo*, temos julgamentos violentos e quase velados entre pai e filho, Fojo e Emanuel. Os inúmeros conceitos possíveis de violência convergem, de maneira direta, à idéia de aplicação de uma força que pode ser, no caso, decalcada inicialmente de pai para filho (a metáfora do arame e das gaiolas em diversas cenas), invertendo-se, nas idades de plenitude de um e de miséria de outro (a decrepitude do coma de Fojo e a indiferença de Emanuel). De maneira indireta, porém, pode-se observar na violência as contradições do discurso sobre a realidade, constituindo-se o que se pode denominar violência discursiva ou lingüística, já que o discurso, como "busca de uma verdade", insere-se também como elemento de imposição da força, no caso, pela palavra. No mito bíblico, o exemplo universal: Deus ordena a Abraão que mate o próprio filho. Diante da ordem divina, Abraão viola-se como pai para obedecer, no caso, como filho. As palavras de Fojo, assim, além da capacidade de ferir fundo, passam a significar, a partir do momento em que Emanuel falha no compromisso de levar o pai ao médico, algo de áspero que Emanuel sente no discurso do pai, como se as relações estivessem prestes a explodir; um bom exemplo se dá na cena 21 (o narrador é Emanuel): “Há algo, que sei. No que diz chuva, no que diz sol. Armadilhas. Seu Fojo, já te acompanhei no caçando pássaros. O ódio aos quero-queros.”

Há de se destacar, entre Fojo e Emanuel, não a violência ela-mesma, mas a contra-violência, já que o ato de violar não existe em si: a violência não estaria situada nem no pai

nem no filho, mas na inter-relação de suas subjetividades. Emanuel, adulto, como ser subjetivo e único, que deixa de obedecer aos preceitos do pai, é, no dizer de Sartre³⁷, "objetivamente perigoso" para Fojo. Para que pudesse manter o equilíbrio entre eles, um vai-e-vem de agressões, estabeleci a hipótese de Fojo ter sido testemunha do atropelamento em que Emanuel se envolvera. Assim, pude afirmar que, na situação violenta do discurso, não só a afirmação mas também a resposta constituiriam armas do violar. Mais: a violência estaria no efeito circular de imposição do pai para o filho, um "face-à-face" terrível de onde emergem várias costelas da narrativa. Uma delas é a cena 37, intitulada "a gaiola", na qual, estando Fojo de coma num hospital, Emanuel vai ajudar a mãe a limpar o galpão dos pássaros. Emanuel iria levar os canários a um tal de Brasil, o que se configura como mentira e violência ao pai impotente, pois que as cenas 41 e 42 comprovam não o destino dos pássaros, mas ao menos que ao seu Brasil eles nunca chegaram. Por fim Emanuel pergunta a Bárbara, sua mãe, se Fojo é seu pai. Cabe aqui confessar a intenção de estabelecer uma leve suspeita de Adorno como patriarca de Emanuel; a resposta não poderia ser mais evasiva no sentido de manter uma tensão quase de conto no romance (a narradora é então Bárbara): "porque o que eu disse foi uma coisa assim sem pensar, e eu disse É bem capaz que tu tenha matado teu pai, meu filho."

Também a cena 39, "entre botas e bolas de vidro", colabora para atritar as relações afetivas entre o pai e o filho, a saber: Emanuel lembra de uma única demonstração de afetividade paterna de Fojo – foi quando o pai, orgulhoso de ter testemunhado o filho derrubar um gato envenenado do madeirame do galpão, lhe dá um abraço, depois do qual esmaga o crânio do animal morto. Por outro lado, a cena final – o ato de Emanuel morder com força "a casca áspera do pão" – remete ao que "aprendeu" com Fojo. E talvez seja mesmo um atestado da aceitação do inevitável, se não biológico, comportamental: um parentesco.

2.6.A noção de desamparo

A noção de desamparo ficou mais clara à medida que o romance chegava ao final, e adveio da escolha do título mais adequado – para o qual eu havia firmado o desejo de uma única palavra. Mas é evidente que a sensação proposta como leitura era de, tanto pela estrutura, quanto pelo enredo ou pela linguagem, transfigurar um mundo sem apoios morais,

³⁷ SARTRE, J-Paul. *Critique de la raison dialectique*. In: *Anthologie Philosophique*. Paris: Hachette, 1988, p. 208 (tradução minha).

uma espécie de geléia social *non sense*. Por isso dediquei especial atenção à figura do pai que, a meu ver, em paridade com a mãe em relação ao amparo afetivo, parecia-me a fonte tradicional do amparo familiar e social: algo como a voz a que se devia incondicional respeito. Como órfão de pai, o tema da paternidade e do substancial relativo à figura paterna sempre me atraíram, sobretudo as sensações de apoio que tal figura transmite na tradição judaico-cristã. A palavra que me parecia mais adequada para representar o vazio do apoio paterno, no caso como representação social, parecia-me ser *desamparo*. Nem mesmo imaginava, contudo, que o tema era amplamente discutido em nível de estudos psicanalíticos.

Em Freud³⁸, “o desamparo inicial dos seres humanos é a fonte primordial de todos os motivos morais.” Era o que, inconscientemente, eu havia preparado para Emanuel: a armadilha de misturar sua infância dura na convivência com Fojo, passando por castigos de ordem severa, como na Cena 29, não por acaso intitulada “seis patas”: o cenário é um leito de hospital no qual Fojo, com tubos respiratórios, foi induzido ao coma. A figura paternal apresenta-se, assim, incapacitada de reação. Ocorre aí um embate entre pai e filho, em nível onírico, que permite o resgate da infância. A cena de desamparo de Emanuel preso a um formigueiro, obrigado a esperar o retorno da mãe (que só viria à tardinha, embora fosse sábado) e impelido a comer formigas é emblemática – o fato de ter sido capaz de comer as formigas, no passado, leva-o a sentir-se amparado moralmente para, sentado numa cadeira de quatro patas, compor a silhueta de um ser vingador, saído de alguma toca para acompanhar a decrepitude de Fojo. Nesse sentido, Emanuel tem o seu motivo moral; sua toca é a memória fria; como formiga, espera, sem o risco de ser devorado, para devorar “moralmente” o próprio pai.

Por outro lado, Onira, figura maternal que perdeu o marido, também representa a outra face frente ao desamparo moral. Sentir-se amado pelo “ser superior” representa no inconsciente, a proteção contra todas as ameaças. O “Senhor” conclamado por Onira a todo instante confunde-se freqüentemente com a imagem do marido (como a gravura de Cristo no quarto). Da morte de Adorno, as bases de fé de Onira parecem abalar-se, a ponto de produzir sensações de desamparo espiritual e, por que não?, na sua mecânica racional. Falar com as paredes, hábito anterior, torna-se fixação. Decorre daí a necessidade de “reaver” Adorno – identificada por cenas como a lavagem da padaria para a reabertura (Cena 40, “farelos”, e 43, “dois medos”) – ou de deificá-lo com a tentativa de apagar-lhe manchas morais (os diálogos

³⁸ *Apud* PEREIRA, Mário Eduardo Costa. *Pânico e Desamparo*. São Paulo: Escuta, 1999.

com a filha Maria do Céu, enfatizando que Adorno era mesmo um homem bom) ou simplesmente limpar as manchas reais (Cena 27, “a parede”).

Também está em Freud a noção de desamparo como estado de impotência psicomotora do bebê em contraste com sua estrutura subjetiva. Em *desamparo*, as sensações de conforto de Emanuel frente à desordem aparente das coisas – copos e garrafas desalinhados nas mesas dos bares, o giz espalhado pela sala dos professores, os alunos distribuídos desordenadamente pela sala de aula, a ausência do braço de Coivara – demonstram seu estado de desamparo diante de um mundo real que se apresenta em oposição a sua estrutura subjetiva idealizante. O mundo desejado por Emanuel efetivamente não existe, bem como a figura de pai que talvez desejasse (o que nos leva a relativizar a visão que Emanuel despeja sobre Fojo). A prova mais cabal do paradoxo vivido por Emanuel se dá na linguagem e na suas ações pós-acidente. No campo do discurso, o desejo imanente de separar as coisas, ordenando-as para subjugar-las à sua sistemática racional, produz uma fala fragmentada, plena de gerúndios que funcionam como hesitações entre o que está concluído e o que não está. Após o acidente, também suas ações denotam o desamparo entre a prática de um mundo real e um mundo desejado intimamente como ideal, onde cada coisa teria sua função. As cenas nas quais Emanuel tenta entregar-se como autor do crime que levou o padeiro à morte são, mais que patéticas, sintoma de desamparo moral causado pelo desmoronamento constante das figuras de ordem à sua volta, inclusive da sua (Cenas 23, “testemunho número um”, 36, “testemunho número dois”, e 45, “em nome do pai, do filho”). Também a cena em que pela primeira confessa a alguém, no caso a Coivara, o crime, coloca-o sob o amparo justamente do mundo que Emanuel repudiava e a que demandava sua sensação de impotência (Cena 42, “recuperação paralela”). A figura de professor e de homem caminham para um mesmo desmoronar moral, cujo vértice é a figura de Lislá: no pequeno apartamento da aluna, “mestre e macho” de um mundo inexistente são colocados frente aos valores reais da fêmea vestida de aluna, ambas figuras a que deveria, por natureza, dominar – e falham; e, mesmo tendo possibilidade de recuperação, tanto professor quanto homem não parecem preparados para o colapso moral em que se inserem (Cenas 15, “recuperação preventiva”, e 41, “recuperação terapêutica”).

O que ocorre com Emanuel é, no dizer de Jean Laplanche, a partir de Costa Pereira, uma situação freudiana denominada como “insocorro”, para a qual a ajuda externa seria vital,

não fosse a rejeição que o personagem manifesta frente ao mundo que enxerga como ilógico do ponto de vista da ordem:

Para Freud, é bom deixar claro que [*essa palavra: Hilfsigkeit*] é muito menos afetiva do que na língua alemã em geral; ela conota um estado muito objetivo, e é uma pena que não tenhamos conseguido encontrar um equivalente francês: estado sem ajuda, estado de ‘desajuda’ [*désaide*], de ‘insocorro’? em suma, é o estado de um ser que, se deixado só, é incapaz de ajudar-se por si só: portanto precisa de ajuda externa (...)

Encaixado nessa noção de “insocorro”, Emanuel vive exatamente o desamparo do mundo externo, nesse caso em sociedade, mesmo sem se estar só; é que os valores de apoio ruíram, e não há onde se amparar, como num cataclisma de dominós. Para Freud, o desamparo está intimamente ligado à condição do bebê em relação à mãe e ao mundo; para Emanuel, contudo, enxergando, ainda que anuviadas as vistas, o modo como os pais estruturais da sociedade sucumbiram, as pessoas mantêm-se em estado infantil de amparo.

Costa Pereira encontra em Lacan a primeira noção de um desamparo que se dá lingüisticamente – é o filho sem a imagem-apoio da mãe a dizer-lhe quem ele é. Para Lacan, a identidade, matéria de apoio, parte da imagem da mãe – como na metáfora do espelho. Nada mais justo em termos de identidade subjetiva, sobretudo em relação ao ser familiar. No caso do ser social, contudo, acreditei ser do pai que advinha a identidade. O pai é o núcleo do sistema ocidental do *logos*, como bem identificou Derrida em sua *gramatologia*. O pai se decalcaria na figura de presença em relação à qual as outras encontram sentido – daí o que se denomina logocentrismo. No caso do texto, o pai assinala a presença do autor e, em outras circunstâncias (a do romance *desamparo*), o narrador; em sociedade, o pai se multiplica: Pai, Deus, Homem, verdade, moral, palavra, ordem, justiça, chefe, Estado, Natureza, fé. Em qualquer acepção social, pai é marca de valor e referencial de apoio, cumprindo um papel de domínio – aquele que executa o ritual do poder. Encarnando-se na figura do deus Pan, o pai confunde-se com natureza e cerca o homem, servindo-lhe de espelho moral. Por isso parti de dois núcleos temáticos nos quais a figura do pai como alicerce moral sucumbiria. Tanto para Emanuel (a morte gradual de Fojo, cuja cena de definição parece ser a 37, “a gaiola”, quando o filho demonstra, pelo gesto de livrar-se dos pássaros do pai, um desejo claro de enterrá-lo,

ainda que seja, como se verá, na água) quanto para Maria do Céu (a morte de Adorno desencadeia-lhe um movimento contrário ao de Emanuel; será preciso que Maria do Céu desenterre o pai e a “palavra” agressiva de despedida para que, acreditando num mundo sem pecados, compreenda o que lhes ocorreu e possa viver quite com a memória e a consciência), é possível entrever, tal como no discurso de Barthes³⁹, que necessitamos de aportes onde firmar as bases do discurso e da moral, sob pena de mergulharmos num mundo sem apoios, ilógico e, por isso mesmo, um mundo de desamparo comunicativo.

3. O desamparo do autor (*ser histórico*) e do narrador (*ser estórico*).

³⁹ BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

3.1. O romance ou como ganhar “por pontos” da Hidra.

Para escrever um romance que pudesse esboçar o sintoma da era das superfícies, foi preciso derrubar uma prática de escrita de contos. Dessa passagem de escrita para o romance, posso atestar a complementação de uma frase de Cortázar, segundo a qual um amigo seu, boxeador, havia lhe dado uma metáfora que explicava a gênese do conto em comparação ao romance: para o escritor argentino, no romance (em alegoria com o boxe), ganhava-se por pontos, enquanto que no conto era preciso ganhar por nocaute. Sempre considerei, na alegoria de Cortázar, um sinal de superioridade da narrativa curta sobre o romance. Contudo os seis anos de escrita de *desamparo* desarmaram a frase, desvelando outro sentido: a meu ver, no conto se deve ganhar por nocaute, o que é difícil; ter de ganhar por pontos – e em hipótese alguma por nocaute –, caso do romance, é todavia tão ou mais desafiador.

O romancista, ao contrário do contista, tem como missão estender as tensões narrativas sem que um clímax eventual liquide o interesse que deve conduzir o leitor ao desfecho da história. Como tensão advém de uma estrutura em nó e desenlace, cada solução ao nó deveria, de alguma maneira, armar novos nós. Ao contrário portanto da tensão do conto, após cuja saída se deve fechar a porta, no romance a cada porta fechada uma ou mais devem ser abertas. O romance é, pois, um embate labiríntico com a Hidra – cada golpe deve fortalecê-la até o final, quando efetivamente a morte anunciada parece se concretizar. Entre os dois modos distintos de narrar, o traço do autor, esse sim, parece uno. Dar significado ao que se narra requer, contudo, ferramentas distintas do autor.

Quanto a mim, não acredito que o significado seja dado pelas intenções autorais, como na fenomenologia, mas pelo processo histórico, no que incluo o *estórico*. Embora eu esteja partindo da idéia de uma significação contextual, insiro que a significação também se constrói no decorrer da narrativa, nos ajustes e nas acomodações do enredo, condições claramente moldadas pela tradição *histórica* de onde o autor advém. Seria como dizer que nas escolhas que traçamos estaria a história, tatuada no gosto e nas percepções. No caso do romance, os elementos do mundo *histórico* se fazem mais presentes porque, ao contrário do conto, no qual é possível partir de uma situação narrativa que deságüe, com poucas alterações sensíveis, na história “pronta”, no romance, as resultantes narrativas, até mesmo pelo tempo de demanda de escrita, resultam de uma luta incessante entre a história inicial e as alterações vividas pelos personagens, pelo narrador e pelo próprio autor no decorrer da escritura. As novas cabeças da

Hidra apresentam-se, assim, como novos desafios para a coerência sequencial do todo narrativo. Como o autor é o seu próprio primeiro leitor e crítico, desse embate consigo mesmo, examinando a estética do movimento criador – as construções, as transformações e as destruições –, encontro um princípio nas cenas entre Emanuel e Fojo, que representavam as dificuldades entre filho e pai. A morte de Fojo seria um mote para avaliar a orfandade. Adveio daí o eixo norteador – a falência do Pai moral –, elemento que só alcançou clarear-se durante a escritura, cristalizando-se no título. Ocorre que entre o “pensar a obra” e o executar, algumas inverdades internas – elementos que insistiam em “não funcionar” ficcionalmente, posto que respeitassem uma verossimilhança externa – passaram por cortes. É que algumas cabeças da Hidra, imprevisíveis, não sustentavam motivo para viver.

Parece mesmo haver um limite entre o que “funciona” na realidade e aquilo que funciona artisticamente. Logo não parece mais obsessão do artista buscar o objeto ele-mesmo, mas um objeto que, internamente, convença na estrutura nova em que é reconstruído. A mímese na República de Platão⁴⁰ contava com três partes: Deus, que dava a idéia do "objeto"; o artífice ou artesão, que "fazia" o "objeto"; o artista, que representava o "objeto". Contudo, é possível entrever no jogo da criação artística, ao menos na literatura, que o artista não parece mais representar o “objeto”, mas fazer com que, ao recriá-lo em uma situação contextual distinta, mesmo transformado em outro, possa fazê-lo convencer.

3.2. A escrita: um ato de tragédia.

Dos amálgamas entre o que resiste, o que é “cortado” e os elementos novos que passam a surgir, o romance vai se moldando. Baudelaire acreditava numa necessidade intrínseca do escrever, que consistia em mesclar o emotivo-impulsivo e o racional. De mesmo modo, Paul Valéry, em seu *Discours sur l'esthétique*, analisando a gênese do *Le cimetière marin*, acreditava que o escrever partia de uma desordem (subjetivo) para a ordem (objetivo).

Não creio que uma ordem se possa estabelecer entre as etapas do processo de escrita. No meu caso, os começos são sempre impulsivos e destemperados, por isso peço freqüentemente pelo excesso e pouco pela ausência. Como nas concepções intertextuais, os começos são sempre anteriores e indefiníveis. Mas entre o agir e o pensar, uma batalha silenciosa se trava no ato criador. A escrita é, pois, um ato de tragédia. Faço uso do jovem

⁴⁰ *Apud* GRATELOUP, Léon-Louis. *Anthologie Philosophique*. Paris: Hachette, 1992

Nietzsche⁴¹, filósofo para o qual, em seus primeiros escritos, dedicados sobretudo às questões de estética, era a arte e não a ciência ou a moral que poderiam explicar o homem, aproximando-o de suas dimensões metafísicas. Dedicado a explicar a importância da música de Wagner numa Alemanha fragilizada em suas bases culturais, Nietzsche recorre aos elementos da cultura grega para polarizar dois momentos básicos na criação artística: Apolo e Dionísio. A etapa apolínea da construção artística consiste na captação “iluminada” das formas em seu estado o mais puro possível, sabendo distinguir os limites essenciais entre um elemento e os outros a que se liga. Cabe ao escritor, nessa fase, o poder de discernimento entre “o que é”, o “como funciona” e “o que virá a ser” e “como funcionará”. Sob Apolo estão as questões de individuação; desse princípio depende o equilíbrio estético. Ao domínio dionisíaco, por outro lado, obedecem as forças desmedidas e recônditas, talvez fruto das experiências sensíveis de mundo. Como uma embriaguez que transgride, a força ilimitada de Dionísio conduz o escritor a experimentar os elementos captados de um mundo aparentemente organizado e a remontá-lo à sua ordem nas instâncias ficcionais. Em Apolo está o ato de abrir o olho para o mundo; em Dionísio, o olho deve se fechar para que um mundo se monte. Em ambas as atividades, e nem sempre nessa mesma ordem, está o escritor agindo como ser “interjetivo” que coleciona elementos da instância *histórica* para novo uso *estórico*: nas escolhas apolíneas há um fundo dionisíaco; de mesma forma, a invenção de Dionísio precisa da luz de Apolo. Resulta da antítese um ato de tragédia que põe em confronto o mundo ordenado que se quer desmontar e um mundo desordenado que anseia pela ordenação. De um lado o escritor enfrenta a fugacidade do tempo que a tudo transforma mesmo sem que ele, artista, aja; de outro, ele mergulha numa nova realidade na qual tem o poder de resistir ao destino e assume, por isso, se não uma postura divinal, ao menos a figura do sujeito trágico. Enfim, em livro, como nas demais manifestações artísticas, os elementos reais caminham para o perecimento a fim de que renasçam, como Dionísio, sob uma nova forma. Para construir a nova realidade é preciso, em síntese, trabalhar para destruir; para estabelecer novos significados a uma realidade é preciso embaralhá-la, obscurecê-la e fazer nova luz; a vontade invade, transforma e individualiza; a razão corrige, tempera e universaliza; sem o ato violento que destrói não há o nascimento, ainda que trágico, da arte.

É dessa forma que posso afirmar: *desamparo* resultou de um jogo constante entre liberdade/criação e limite/razão.

⁴¹ NIETZSCHE, Friederich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

Liberdade/criação: começa pela intenção primária de desejar escrever não um conto, mas uma narrativa longa. Por princípio eu tinha apenas uma esboço de história na qual Emanuel ainda não tinha esse nome; chamando-se Merzbau, ele atropelaria alguém, e esse ato lhe traria outra percepção de si mesmo e do mundo. A percepção, contudo, era algo um tanto nublado, algo como uma reflexão acerca do sentido das verdades humanas e a impossibilidade absoluta de morrer sem que se deixasse vivo algum decalque de mundo, enfim, algo em que nem personagem nem autor acreditavam. Esse discurso acabou, nas versões finais, na boca de Coivara. Nas primeiras versões, ele era um jornalista com trejeitos de filósofo; sua linguagem pouco se diferenciava daquela usada por Maria do Céu, que então se chamava Nume.

Limite/razão: os ajustes surgem ao natural, como a retirar as rebarbas do “mal-contado”. Com o tema se aclarando, Emanuel ganhou um nome mais usual (embora não haja naturalidade, já que no nome bíblico encontrei um pouco de ironia frente ao “Pai”, algo essencial num livro que poderia ter como título “Em nome do pai”). Mas, para que Emanuel ganhasse contornos de narrador, diferente dos demais, seu pensamento foi me guiando: ele é um homem que se julgava no controle do mundo que o rodeia até o atropelamento de Adorno; a partir desse momento, suas marcas lingüísticas vão se desvelando, o que demonstra que, embora julgue compreender o mundo, sua sintaxe desconexa – plena de frases fragmentadas, com abusos de reduzidas de gerúndio – denuncia o contrário.

Emanuel serve de exemplo para a demonstração de quão difícil é delimitar quais elementos se perderam e quais se aclararam na trajetória da criação. Em cada instante do entrecho há embates lingüísticos impossíveis de serem recuperados, embora resida aí o mais essencial na compreensão do fazer artístico.

Para Sartre⁴², o escritor, na prosa, não está naquele que diz certas coisas, mas no conjunto de escolhas de como dizê-las. Na criação, o escritor é então ser inessencial em relação ao objeto, porque só o objeto é capaz de denunciar o conjunto de escolhas; todavia o escritor é um desvelador. Na leitura, o processo se inverte – para o leitor o objeto é inessencial e o sujeito, que transforma abstração em vivência no ato da leitura, é essencial. Posso, nessa medida, afirmar com segurança que o ato da escrita realiza uma objetivação do sujeito; a leitura, por outro lado, revela-se como uma subjetivação do objeto. Eis o embate:

⁴² SARTRE, J-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?*. Paris: Gallimard, 1948

criação: sujeito (inessencial) → objeto (essencial)

leitura: sujeito (essencial) ← objeto (inessencial)

Vem daí a relação que chamo um tanto enfaticamente de “interjetividade” da escrita, cuja tônica estaria nas ações múltiplas de captar do mundo os elementos de interesse contextual e, de mesmo modo, selecioná-los, via leitura, dentro do funcionamento ficcional. Em outras palavras, dentro da escrita de *desamparo*, experimentei, tendo como ponto de partida uma verdade, alimentá-la da mentira essencial que a tornasse minimamente verossímil (ou coerente) dentro da situação ficcional em que a encaixaria. A personagem Onira é outro exemplo: parti dos trejeitos lingüísticos de minha mãe; ocorreu, contudo, que peculiaridades marcadamente pessoais escapassem da personagem. Por isso, e através das inúmeras leituras, a dicção de Onira foi ganhando uma gramática própria, com acréscimos de outras situações de fala com as quais eu convivía, como se eu idealizasse uma formatação praticamente regular ao discurso de minha mãe. Nesse conjunto de escolhas, e não na capacidade de reproduzir um discurso “real”, está o autor e sua função “interjetiva”.

Creio por isso que especialmente o ficcionista (ao contrário do poeta) não privilegia sua matéria humana, mas a dos outros. Por vezes o ficcionista se inclui nos outros, misturando-se. Daí porque, como se verá a seguir, o romance é marcadamente dialógico, ao contrário do senso monológico da poesia, segundo Bakhtin. Como em Valéry (embora glosasse sobre a poesia), da desordem geral o escritor observa objetivamente seus elementos estruturais e retira matéria ficcional via seleção subjetiva. Assim o verdadeiro processo de escrita enquanto elemento concreto se dá realmente nas situações de reescritura. Quanto a mim, uma particularidade interessante concorreu para que eu pudesse aproveitar as sucessivas escrituras: escrevi quase todas as cenas de *desamparo* a mão. O processo de escrever a punho, digitar, corrigir e reescrever permitiu reflexões tanto no nível das seleções dos elementos ficcionais quanto da estruturação e de suas várias correções. Foi como se eu multiplicasse as funções do ser *estórico*, o Dionísio da ficção.

Foi Roland Barthes⁴³ quem, decretando o fim do autor como ente inspirado, pôde refletir sobre o ato criador sem dar ênfase demasiada ao Dionísio. O ensaio de Barthes "A Morte do Autor" (1968) é um caso representativo. Embora a “morte anunciada do autor”

⁴³ BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

vinha sendo preconizada primeiro em Mallarmé (e também tenha sido questão da Nova Crítica), para o pensador francês, "o eu não é um sujeito inocente", mas "uma pluralidade de texto". Dessa forma, Barthes solapava a noção de anterioridade autoral do texto, localizada na cabeça do escritor, na entidade mágica chamada "autor", semelhante a Deus. Kristeva⁴⁴ esclarece a ruptura barthesiana quando afirma que "o sujeito nunca existe. O sujeito é apenas o processo significante e surge apenas como uma prática significante" (Kristeva, 1974). Partindo do dialogismo de Bakhtin, a autora consideraria, com efeito, que o "autor" era nada mais que um colecionador de leituras a quem cabia a missão de organizar num todo ficcional. Para Barthes, a noção de autor constituiria uma espécie de grande personagem inventado pela modernidade, num jogo com o crítico. O primeiro representaria a força inaugural do discurso; o segundo, o destino, algo com o poder de um eco, com o qual, através da obra, o autor dialogaria. No embate de "esconde-esconde", cabia ao crítico encontrar o autor. Ora, tal concepção reforçava a crença de uma entidade sempre anterior ao livro e de pleno domínio sobre a escrita: "supõe-se que o Autor *alimenta* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho." (Barthes, 1987).

Compreendemos que o texto é o resultado de dimensões múltiplas, embates entre outros textos e experiências culturais. Não há, nessa concepção, original, e portanto a concepção teológica de um "Autor" já não caberia. À "nova autoria", concepção impessoal, caberia montar com referências anteriores uma nova, sem que para isso o escritor se livre de todo das anteriores nem se apoie por completo sobre uma delas, como no dizer de Barthes:

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. É por isso que é irrisório ouvir condenar a nova escrita em nome de um humanismo que se faz hipocritamente

⁴⁴ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

passar por campeão dos direitos do leitor. O leitor, a crítica clássica nunca dele se ocupou; 'para ela, não há na literatura qualquer outro homem para além daquele que escreve. (Grifos meus)

A internet de hoje, de certa forma, é uma contribuição bastante clara no entendimento das novas noções de autoria. Mas o advento dos “webtextos” não significam a missa de sétima dia do autor. Da morte do autor divinizado, os autores laicos passam a assumir papéis “democráticos” no contexto da escrita (e de outras áreas também), na medida em que a tecnologia vem substituindo a técnica e igualando os indivíduos em condições. Assim, na era da superfície, o autor tornou-se noção banalizada, muito mais eficaz enquanto “sujeito-imagem” que vende do que entidade que cria. Tal fato pode ser facilmente evidenciado no cinema, cuja noção de autoria se mistura muitas vezes com a do diretor ou, mais comumente ainda, com a do ator. No romance contemporâneo, o narrador, ou um personagem, muitas vezes pode assumir o papel central, tendo mais destaque que a figura tradicional do “autor”. Quando tal figura resiste, freqüentemente também ressurgue cercada da noção de estilo individual. Portanto, como previa Kristeva, a noção de autor, embora ainda persista, parece capaz de realizar-se apenas enquanto entidade textual. Por isso a tecnologia parece ser capaz de dotar um indivíduo ligado à internet do “poder” de autor, algo preconizado, muito antes, pelos “ready mades” dadás. Há quem diga que todos se tornaram autores, do que enfatizo que, nessa ordem, tenhamos a vontade de ver todos os personagens se tornando narradores. Como na questão da autoria, da poliautoria contemporânea, webtextual, se todos são autores, o autor, como sujeito, já não existe mesmo. Caberia, portanto, pensar que, em *desamparo*, se todos são narradores, o narrador parece também ter deixado de existir. O que me pareceu um sofisma tornou-se um delicioso exercício de leitura do meu fazer-narrativo.

Em *O Prazer do texto*⁴⁵, contudo, Barthes mostrava o leitor como ente ávido por autoria sob pena de mergulhar infinitamente no circunlóquio vazio sem pontas a que amarrar. Por isso identificou três circunstâncias da escrita: 1) doxa – opinião (regido pelo gênio, de onde germina a idéia); 2) paradoxa – contestação (papel de leitor); 3) sem determinação, é o que gera o prazer do texto, (a tessitura). Penso ser possível encaixar Dionísio e Apolo nas funções 1 e 2 respectivamente. A circunstância 3 é exatamente o ato de costura dos elementos objetivos e subjetivos, a que insisto em chamar de “interjetividade”.

⁴⁵ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

Parto das idéias de Kristeva⁴⁶, segundo as quais, a partir do dialogismo de Bakhtin, a escritura passa simultaneamente pelo ato subjetivo e comunicativo entre o sujeito e o mundo. É nesse sentido que a noção de “sujeito” da escritura pode dar lugar à de “ambivalência” de discurso. Em outros termos, a escrita, sobretudo a ficcional, poderia se localizar no lugar ambíguo entre o mundo *histórico* e o *estórico*, na medida em que o discurso produzido pelo autor remete ao mundo sem que o elimine de todo nem seja absorvido por completo pela realidade. Procuro denominar essa função como “interjetividade” por traduzir o movimento constante da linguagem entre o que seria próprio (autoria?) e o que pertenceria ao domínio comunicativo (contexto), traduzindo a metamorfose de Kristeva:

O autor é, portanto, o sujeito da narração metamorfoseado pelo fato de ter-se incluído no sistema da narração; não é nada nem ninguém, mas a possibilidade de permutação de sujeito da narração com destinatário, da história com o discurso e do discurso com a história. Ele se torna um anonimato, uma ausência, um branco, para permitir à estrutura existir como tal.⁴⁷

3.3. O que Apolo ilumina.

Claro fica que a produção de um romance é também um atestado das leituras do próprio texto e de autores de influência efetiva, como se confirma pela intertextualidade de Julia Kristeva. Outras artes, evidentemente, competem com igual força nesse sentido, caso dos filmes, já que, nascido na década de 70, posso me incluir como fruto da geração do cinema e sobretudo da televisão.

É Cecília Almeida Salles⁴⁸ quem avança sobre o fazer artístico, destacando as influências intertextuais e interdisciplinares. A meu ver os modos de produção cinematográfica, como estrutura narrativa, também atestam os sintomas da era da superfície e, dessa forma, contribuíram como imaginário *histórico* para a produção de *desamparo*. Cito

⁴⁶ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁴⁷ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. p.75. Apud. FERREIRA, Luciano. *Fahrenheit 451, de Ray Bradbury e de François Truffaut: da alienação pós-moderna à oralidade homérica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

⁴⁸ *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.

filmes que, de uma forma ou outra, me fizeram refletir sobre o uso de focos narrativos simultâneos: “Amores Perros” (2000), “21 gramas” (2003), de Alejandro González Iñárritu, “Traffic” (2000), de Steven Soderbergh, e “Má-educação” (2004), de Pedro Almodóvar. Os três “autores”, em medidas distintas, experimentam o cruzamento de estruturas de enredo, rompendo com a cronologia típica dos modos realistas. Por mais sutil que possa ser, a influência do cinema se faz inscrever, sobretudo, no modo de ler o mundo. A mim não foi diferente, e nasceu dessas “leituras” o desejo de compor um romance em “farelos”, recortes ou “cenas”. Iniciei o romance justamente dividindo-o em cenas, o que me parecia melhor para enquadrar o que queria contar, além de me servir como elemento de organização. Imaginei, por sinal, as mesmas críticas recebidas por Iñárritu quanto ao seu “21 gramas”: muitas matérias davam conta de que seria preciso um roteiro para se assistir ao filme, do que discordo. De qualquer forma, as cenas do romance foram permanecendo como tal, servindo de elemento, a meu ver, de condução para a leitura.

Na mesma medida, um autor é também feito do diálogo com sua recepção. As críticas a obras anteriores, certamente, alteraram minha percepção escrita. Em 09 de novembro de 2000, por exemplo, Marcelo Backes⁴⁹ escreveu artigo no qual “explicava” o porquê de ter desaconselhado para publicação o meu primeiro livro, *Como se moesse ferro* (1999). O teor era irônico e punha uma espécie de marca-texto sobre defeitos de escrita dos contos. Segundo ele, a coletânea havia causado “histeria na província” e teria, também, feito do autor “um meteoro nos céus da literatura sul-rio-grandense”. Para o crítico, contudo, os defeitos eram graves e se repetiam à exaustão, fazendo da obra “um ramo torto do realismo mágico, viciada de verborragia até a medula”. E acrescentava, após analisar alguns pormenores acerca de três contos, adjetivos como “redundâncias nefastas, metáforas pueris, humor senengraçante e pelanca poética por toda a parte.”

Posto fosse uma crítica às vésperas do Prêmio Açorianos (premiação organizada pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, destinada às obras lançadas por autores gaúchos e/ou residentes no Rio Grande do Sul) e com intuito de reparar um comentário do escritor Charles Kiefer, que colocava o último conto de *Como se moesse ferro* – “Humano” – como, na sua opinião, um dos melhores da literatura gaúcha, ainda assim os termos da

⁴⁹ BACKES, Marcelo. “A moagem do ferro e a pelanca poética”. Porto Alegre: Zero Hora, Caderno Cultura, 02 de dezembro de 2000.

primeira crítica recebida foram duros e me conduziram a reflexões. Como um “martelo”, as palavras de Marcelo passaram a me bater a cada vez que eu escrevia. Por isso, passei a fazer exame sobre o uso poético da linguagem, sobretudo quanto aos exageros por ele destacados. Vieram “Dentro do olho dentro” (2001) e “Se choverem pássaros,” (2003). As críticas se seguiram, menos duras que a primeira, é verdade, mas conduzindo-me a iguais reflexões e reparos, a crises quanto a estilo e correção. O escritor Daniel Galera, pela internet, no site do grupo “Cardoso”, afirmaria, por exemplo, um desconforto com o tom do meu último livro de contos. Segundo ele, o texto tinha travo de século XIX, além de parecer beletриста e “sentimentalóide”. Ressalvas inteligentes sempre foram colocadas, de outra parte, pelo editor Walmor Santos. Paradoxalmente, no perigo dos elogios, Sandra Simon escreveria em Zero Hora, em março de 2000, quando do lançamento do “Como se moesse ferro”, que a coletânea de contos autografada pelo autor deveria ser guardada numa redoma de vidro.

Exageros à parte, *desamparo* deveria de todo modo superar as rebarbas deixadas, quaisquer que fossem os motivos pelos quais os críticos tivessem se pronunciado e os méritos de suas colocações. Por isso a escrita do romance passou por nove versões. Em todas elas houve um esforço de “poda” de frases, de busca de limpeza, de exatidão (embora eu repudiasse – e repudio – esses termos). O fato é que a escrita do romance, pela primeira vez, passou por um embate extremo entre os riscos e as ousadias. O resultado é um exaustivo estudo sobre o fazer artístico e a clarividência de uma das funções do escritor: incorporar as críticas que julgar pertinentes e amalgamar no seu próprio olho crítico. Resulta daí uma outra função interjetiva do autor, na qual, além de amalgamar o material *histórico* ao seu universo *estórico*, deve também ele montar mosaico crítico do modo como a crítica *histórica* pode servir de ferramenta em prol do senso estético pessoal em produção artística.

Para que a crítica recebida não ocupe na totalidade o gosto estético do autor, necessário é, como me aconselharia pessoalmente Charles Kiefer, “ler mais do que se escreve”. Óbvio fica que as leituras de um autor refletem, sim, parte de seu gosto literário. Mas é também verdade que das leituras a que chegamos encontramos também aquelas com as quais não mantemos simpatia. Também elas delimitam estilo e, posto que não sejam modos a serem seguidos, auxiliam na compreensão tão singular do que é gosto e de quão variáveis são as possibilidades de leitura. Com isso, seria possível dizer que as leituras com as quais o gosto do autor “não se encaixa” serviriam como mais um elemento *histórico* para moldar o senso crítico.

Dentre as escolhas que fiz (e faço), afirmo um desconforto estético com os “tough writers” americanos, os seguidores de Hemingway. Dentre os motivos destaco o behaviorismo de desprezo pelo poder ilógico da palavra e a recusa das conquistas do romance psicológico. Para eles a psicologia nada dizia de concreto; centravam-se, pois, nas ações externas, das quais os elementos subjetivos deveriam ser retirados via leitura; a leitura, portanto, devia preencher os espaços internos. Nesse sentido de redução, creio que o *Nouveau roman*, “l'école du regard”, foi mais poderoso: *La jalousie*, de Alain Robbe-Grillet é um atestado efetivo das possibilidades de se dar atenção aos objetos, numa narrativa sem intriga ou tensão. Nesse caso não se trata de destinar ao leitor uma parte que, se verá depois, é pesada demais; ao contrário, o leitor sabe que não poderá “carregar” o pacote.

Enquadro-me melhor na leitura de Faulkner de *Enquanto Agonizo* – cuja multiplicidade de planos temporais, fim de cronologia, quebra de narrativa a vários narradores (porém, sem que ocupem o mesmo plano de cena) geram um efeito catastrófico no pensamento ordenado do leitor de romances tradicionais. Trata-se de uma montagem cinematográfica de quadros, a que eu chamo de romance de eclipse. Faulkner me suscita interpretações ricas, nem por isso “entregues”: a castração de Benjy – em *O Som e a Fúria* –, por exemplo, não é comunicada explicitamente, mas é feita pela reflexão de outros personagens.

Em *desamparo* pensei em construir um romance, como os de Faulkner, em que, do cruzamento de situações discursivas – tanto de narradores múltiplos, como dos debates em diálogo – pudesse o leitor montar seu próprio quebra-cabeça, tendo como “linha de montagem” os desamparos individuais e coletivos. Pretendia, apenas, dar um passo novo, tentando, como se pode ler, cruzar narradores no mesmo espaço de cena. Assim, enquanto romance, o texto deveria, a partir de Faulkner, ler, de outro modo, um outro mundo, no qual eu me inseria. Nos antecedentes dessa experiência coloco os contos “Muito o que falar”, de “Como se moesse ferro”, e “Equilíbrio”, de “Se choverem pássaros,”. Em ambos os textos, mais evidente no segundo, os narradores disputam espaço na mesma cena de domínio espacial e temporal; cada narrador pretendia, assim, conquistar a realidade pela palavra.

Para Cortázar, avaliando a *situação do romance*⁵⁰, escrever um romance parece também partir de um desejo de conquistar a realidade pela palavra. Tal ambição nasceria da leitura de outros romances, tratando-se, pois, de uma desejo íntimo de continuá-los. Acumulando objetos do mundo para a escrita, o escritor estaria realizando o segundo rapto de Helena:

Creio poder afirmar que, à margem de suas imensas diferenças locais e pessoais, o romance do século XIX é uma resposta multifacetada à pergunta de *como é o homem*, uma gigantesca teoria do caráter e sua projeção na sociedade. O romance antigo ensina-nos o que o homem é; nos começos da era contemporânea indaga como ele é; o romance de hoje perguntar-se-á seu *porquê* e seu *para quê*.

Acredito nessa necessidade de o escritor, no romance (ou em qualquer gênero), dar continuidade a uma espécie de carretel; creio, porém, que o carretel só se apresenta com sentido na forma. É na forma que o escritor parece cumprir uma missão de ir adiante. Da forma deve surgir uma leitura de mundo: como o mundo se renova, a forma, no que inclui a linguagem, deve também sofrer transformação.

Escrever um romance nasceria para mim da necessidade de encontrar uma forma de ler o mundo e, nesse caso, reafirmo que o que vivemos é também ficção, na medida que o nosso “entendimento” é mais propriamente um resultado interjetivo, metamorfose do *histórico* com o *estórico*. Escrever *desamparo* partiu da ambição de interpretar o mundo em que vivi nos últimos quinze anos, entre as salas de aula e as coisas do universo externo, fossem da realidade, fossem da ficção. Da escrita dos livros anteriores acabei percebendo que nunca havia escrito um só conto; buscava o romance e por isso alimentava-me, por vezes, de detalhes impertinentes ao gênero curto, no que a crítica colocou as unhas. É novamente Cortázar quem dá as notas de um gênero que anseia por completudes, embora relativas:

Todo conto e toda obra de teatro implicam um sacrifício; para mostrar uma formiga, devem isolá-la,

⁵⁰ CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. (Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa; organização de Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr.) – São Paulo: Perspectiva, 2004.

levantá-la de seu formigueiro. O romance se propôs a dar-nos a formiga e o formigueiro, o homem em sua cidade, a ação e suas últimas conseqüências.

Se para Cortázar os personagens do romance moderno são cúmplices de nossa precariedade, o romance não é mais o gênero de uma maioria (nem mesmo literária), mas o gênero específico no qual o homem tem vergonha de si mesmo.

Como o romance é uma espécie de retrato do funcionamento humano em sociedade – o que talvez possa divorciá-lo da novela e seu foco quase exclusivo sobre o herói decadente –, o modo narrativo como o *estórico* se manifesta deve, de alguma forma, transfigurar a matéria contextual do mundo *histórico*. A fórmula encontrada em *desamparo*, além das fronteiras do mero exercício narrativo (a delícia de escrever através de vários narradores), atesta também um exame racional: escolher uma narrativa em retalhos e em “merzbau” lingüístico é como dizer que “estamos no meio disso”. Em outras palavras, se somos personagens e vivemos concomitantemente nossas histórias, seria fascinante que a literatura pudesse transformar-nos em narradores. Mas não como em Faulkner. Minha pretensão, como já disse, seria permitir o cruzamento de narradores no mesmo plano espacial, o face-a-face do mundo contemporâneo. À diferença dos textos dramáticos, que necessitam do vocativo, o salto de um narrador a outro deveria se dar pela linguagem. E não seria idéia paralela pensar que, na era da tecnologia – a era da superfície – derrubamos os deuses para assumir seus papéis?

3.4. O que a Dionísio compete.

O outro lado de uma criação é o menos racional. Trata-se daquilo que vai crescendo, como as samambaias, na penumbra. No caso específico de *desamparo*, colhidos elementos que me pareciam racionalmente interessantes e montada uma intenção primária, resultava assim um esqueleto de romance a que Philippe Willemart⁵¹ chama de prototexto:

⁵¹ WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: Editora da USP, 1993 – (criação & crítica; v.13).

O prototexto propicia também uma visão nítida da distância cada vez maior entre o discurso comum e o discurso poético. O processo poético está em marcha desde o início, e as figuras de estilo, particularmente a metáfora e a metonímia, tomam literalmente conta do texto. Esse processo exige do escritor uma ascese e um despojamento progressivos do eu que fará dele um instrumento ou um *scriptor* a serviço de uma instância narrativa ou poética.

Para Willemart, o começo da escrita de uma obra em prosa passa pelo *desejo do narrador*; é o narrador quem, inconscientemente, realiza a narrativa (que é, afinal de contas, um desejo de contar). Escrever narrativa seria, assim, afirmar uma vontade, um fluxo narrativo próprio que busca coerência interna. Por isso o narrador e não o autor estaria nos bastidores diretos da criação, uma vez que, tal como ocorre com o eu-lírico na poesia, o narrador manifesta os seus elementos de coerência de acordo com aquilo que se quer contar. O autor é, na construção do romance, a entidade que sopra, em paridade com o épico, a substância a ser narrada. Contudo, uma vez identificado esse narrador, as regras do jogo passam-lhe às mãos, e os rumos vêm a ganhar outra personalidade e outra direção. Assim, seria correto dizer, de minha parte, que o universo *histórico* interessa ao autor, na medida em que o narrador não é atingido pelos valores externos enquanto narra, mas somente enquanto passa pela construção do autor. Surpreendente é notar que, inúmeras vezes, o autor cola-se ao narrador ou o narrador, como entidade “xifópaga”, não se manifesta tão sólido de maneira a conquistar independência. Por isso autoria é matéria múltipla, devendo, pois, ser entendida como processo:

Quando Jean Bellemin-Noël criou a noção de *inconsciente do texto*, ou seja, o trabalho de um fantasma de desejo, nos interrogamos sobre a origem desse desejo e concluímos que provém do narrador, o que já era uma maneira de diversificar os textos, pois cada um deles vinha de um desejo singular.⁵²

⁵² WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: Editora da USP, 1993 – (criação & crítica; v.13).

Existe um inconsciente da narração (que é, como em Jung, coletivo) que se manifesta via coerências narrativas. O narrar pressupõe tomadas de rumos determinadas pelas circunstâncias que vão além das intenções do autor. A narrativa passa pelas intenções do autor (matéria extranarrativa), cola-se às circunstâncias narrativas internas, movidas pelas intuições artísticas e deságua no fluxo de coerência do narrador (matéria intranarrativa). Willemart atualiza a idéia de autor, vasculhando a “escritura” como processo:

O autor não é mais o escrevente que transcreve um texto inspirado, nem o que se entrega à escritura esquecendo do que é constituído, nem simplesmente o sujeito da enunciação ou o sujeito do enunciado, mas, a cada leitura, retoma-se inteiramente, desdobra-se e enxerga o texto como um objeto, visto de fora, ao qual aplica um olhar crítico.⁵³

O texto seria, assim, transfigurado no desejo singular do narrador, o que não constituiria uma “instância pré-construída”. Os manuscritos dariam prova certa da noção de processo de crescimento e decantação de idéias. Em *desamparo*, os narradores, durante o processo de construção, passaram a atuar como entidades pensantes. Não que isso possa ser entendido como efeito “mágico”, pelo contrário. Na medida em que fui construindo uma estrutura racionalmente segura e que me abria uma estrada narrativa, pensei construir narradores que pudessem sustentar a empreitada. Para cada um deles criei envelopes nos quais elementos que servissem para estruturá-los pudessem ser colhidos. A personagem Onira, mais uma vez, é um bom exemplo: constituem sua “gramática” o uso de uma estrutura frasal com reforços de termos, o que torna suas frases redundantes. Mas diferente do que ocorre com Emanuel, Onira não substitui as palavras, apenas as repete. Também é sua marca a utilização de uma frase “desencadeadora”, no caso o uso do verbo “pegar” antes de qualquer outra estrutura verbal (“peguei e fui falar com ela”...). O uso do plural com apenas uma marca é outra particularidade: “Acordei com as costa do Adorno pensando que nem sei nas minhas perna. E ele gritando bem alto Onira, Onira.” (cena 2). Além disso, o universo discursivo de Onira é demarcado por expressões de devoção a um Senhor e a Adorno, pela conversa com as paredes e pelas referências a histórias do imaginário popular, plenas de provérbios. Todos

⁵³ WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: Editora da USP, 1993 – (criação & crítica; v.13).

esses elementos da “gramática” de Onira foram anotados e guardados em seu envelope. Quase todos os personagens tiveram uma “gramática”, o que me possibilitou, em espaços largos de tempo, retomar a escrita de propósito lingüisticamente particular para cada um deles.

Nessa medida, o escritor sempre estaria buscando um real, um real que transborde e se torne caricatura (ocorre tanto no exagero romântico quanto na insipidez de Hemingway), um real particular (as impressões-sensações nos textos icônicos de Clarice e Woolf, o universo surreal de Breton), um real oblíquo (sugerido através de um fragmento ou de uma sombra – as “tatuagens” que podem ser suscitadas através do cenário e dos objetos), mas sempre um real justo ou preciso dentro de cada concepção de realidade, medida exata de como o narrador dá andamento à *estória*. Mas o que é preciso reforçar é que esse real do escritor se dá pela linguagem. De nada adianta enquanto literatura recorrer a experiências de fato, se elas não se transfigurarem como verdade em corpo lingüístico.

Por sinal Gérard Genette⁵⁴ distingue o *récit* (a seqüência como as ações se passam no texto), a história ou narrativa (a seqüência como as ações "realmente" ocorreram) e a narração (o modo como foi contado). Na análise genética da criação narrativa, pertenceriam ao autor e ao narrador ambas as funções, como reflexos de Apolo e Dionísio. Contudo o resultado artístico ele mesmo, manifesto sobretudo na narração de Genette, passaria mais pelas imprevisibilidades enfrentadas pelo narrador no que conta e o modo como as resolve. Em outros termos, se Apolo (o autor) teoriza e prepara o narrador (Dionísio), é ainda da parte do segundo que as coisas devem se tornar uma verdade, se não *histórica*, ao menos *estórica*. Caso contrário não teremos uma narrativa, mas uma narração ou *récit*; o romance daria lugar, assim, ao projeto de um romance.

⁵⁴ GENETTE, Gérard. *Discours Narratif*. Paris: PUF, 1972.

4. O *desamparo* na construção: alguns porquês de um romance polinarrativo

Em termos de temporalidade, o mundo pós-moderno atesta a co-existência também temporal como consequência do fim da historicidade. Na ausência de temporalidade, evidencia-se a ênfase no espaço, caso claro em “La jalousie” de Robbe-Grillet. Decorre daí a escolha de uma estrutura narrativa co-habitada de cenas simultâneas. Em *desamparo* encontram-se as seqüelas do mundo descrito por Jameson: vários narradores demonstram o desejo de onipresença/onisciência – estar sempre em todos os lugares; nesse caso os narradores-personagens querem-se globais no estilo e na linguagem, mas fatalmente se manifestam como farelos, porque uma das consequências mais graves da era do “tudo ao mesmo tempo agora” foi a simplificação do sujeito. Ambicionando o global, o sujeito pouco percebeu, mas mergulhou na superfície. O uso das múltiplas cenas, posto servisse para orientação durante o processo de escrita, acabou traduzindo, também, os efeitos dos novos modos comunicativos; como a trabalhar com “plasmas”, a polinarrativa também espelha a multiplicidade comunicativa da televisão de múltiplos canais na mesma tela, do espaço urbano poluído de elementos informativos visual e sonoramente.

Mas *desamparo* não marca nitidamente tempo porque o mundo “pós-moderno” de Jameson enfatiza o espaço simultâneo em detrimento da *durée* de Bergson. Em outros termos, é cada mais difícil narrar o que não se controla, o que não passa pelo domínio da experiência. Se o mundo parece girar, apagando e recuperando informações, trabalhando com uma gama de dados que cada vez exigem capacidade de totalização quase impossíveis, a noção de onipresença e de onisciência se reveste de angústia. Não há mais espaços e tempos improváveis; temos todos os direitos e deveres porque parece que estamos em todos os

lugares e temos a obrigação de nos informarmos de tudo a nossa volta. As cenas de *desamparo*, em espaços reduzidos – as cenas dificilmente se apresentam panorâmicas –, denotam esse mundo. Por isso, narradores verdadeiramente “disputam” o mesmo espaço narrativo, cujo limite parece efetivamente estar na fala do outro.

O romance como gênero específico da fala do outro foi amplamente abordado nos estudos de Bakhtin⁵⁵. Para ele, o romance combinava sistemas de outros gêneros, constituindo-se, pois, num polissistema. As combinações ganhavam ênfase se o foco de análise fosse o uso dos discursos estratificados pelo sujeito. Claro está que, aqui, a noção de autor está ainda muito pouco divorciada daquela do narrador. Cabia ao sujeito a habilidade de manipular a matéria discursiva plurilíngüe: “O estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de *línguas*”.

Dostoiévski teria sido o criador do romance denominado como “polifônico”, novo gênero literário, de acordo com Bakhtin. No romancista russo, o narrador “centralizante” não modularia as vozes ressoantes no texto, caso dos romances realistas tradicionais. Por isso, o romance, a partir de Dostoiévski, é o gênero “democrático” – por sua natureza dialógica –, em oposição ao gênero lírico, cuja ordem “monológica” do eu-lírico instauraria o discurso “autoritário”

Ocorre daí a consideração de Bakhtin acerca da autoridade – não no sentido de autoria, mas de hierarquia –, segundo a qual no romance diminuíram as marcas de autoridade em relação à poesia. Em outros termos, o eu-lírico teria mais autoridade lingüística que o narrador, uma vez que a poesia parece decalcar mais a voz do autor; o romance, ao contrário, era considerado por Bakhtin como o ambiente ideal para a proliferação de múltiplas vozes, além do autor, do narrador e de seus inúmeros personagens, constituindo, portanto, matéria para verdadeiro exame de estratificação social.

A mesma diversidade poderia ser sentida, aliás, do ponto de vista da substância social: “O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais”. Dessa perspectiva, Bakhtin parte da hipótese única para se analisar estilo no romance: o respeito à idéia de um sistema de línguas e, portanto, um sistema de estilos. Diferentemente da estilística para o gênero lírico, centrada no eu-lírico que, em

⁵⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

geral, manipula com “autoridade” apenas uma língua, no romance a estilística deveria se deter ao leque de línguas possíveis manipulado pelo autor.

No Formalismo e no Estruturalismo fazia-se análise estilística de apenas alguns aspectos do romance, e dessa forma o gênero como um todo não era encarado de frente. Em suma, fazia-se estilística sobre um dos discursos do romance. Bakhtin viu no romance um polissistema de elementos intertextuais e interdisciplinares: lírico, dramático, resquícios da épica. Por isso o dialogismo, no dizer de Bakhtin, deveria ser a característica imanente ao romance: “o objeto específico do gênero romanesco é a pessoa que fala e seu discurso”.

Porém, penso que o romance para Bakhtin era um sistema de línguas e até de narrativas, mas não de narradores – o que seria explicável na medida em que ele tenha se detido sobretudo na análise de Dostoiévski. Ao narrador, como espelho do sujeito, cabia a função de permitir a manifestação das línguas dentro de suas instâncias narrativas:

No romance, o homem que fala e sua palavra são objeto tanto de representação verbal como literária. O discurso do sujeito falante no romance não é apenas transmitido ou reproduzido, mas *representado artisticamente* e, à diferença do drama, *representado pelo próprio discurso* (do autor). (Sublinhados meus).

O que busquei experimentar em *desamparo* foi justamente a possibilidade de usar discursos concomitantes de sujeitos falantes específicos, sem que houvesse utilização do vocativo do drama ou de um narrador externo (voz do autor) a coordenar, com verbos discendís, a estrutura do embate entre os narradores. As múltiplas imagens lingüísticas dos narradores evitariam, pois, a marca discendi do plurilingüismo. O resultado é que a representação não passa necessariamente pelo discurso do autor, mas pelo dos narradores-personagens. Em outros termos, a consciência do autor, a meu ver, num romance carnavalesco como *desamparo*, tende à dissolução, mantendo-se mais restrita ao narrador em terceira, espécie de articulador entre os espaços narrativos. Os narradores internos, por sua vez, parecem incorporar a máxima de que o narrador, como ente “pai” da narrativa, como aquele que reflete o autor, talvez tenha falido com o patriarca, na “Morte do autor”. Estaria aí talvez uma conseqüência, decalcada em literatura, das quedas dos pilares de domínio em sociedade pós-moderna: nem mesmo as narrativas teriam ficado imunes a um comportamento iconoclasta de derrubada de todas as formas sustentação de poder.

Para Bakhtin, a diferença lingüística entre o épico e o romanesco se daria na perspectiva narrativa. Na epopéia, a única voz, como no gênero lírico, seria do autor, ao passo que no romance o autor disporia de múltiplas linguagens:

A epopéia tem uma perspectiva única e exclusiva. O romance contém muitas perspectivas, e o herói geralmente age em sua perspectiva particular. Por isso, na narrativa épica, não há homens que falam como representantes de linguagens diferentes: o homem que fala, na realidade, é apenas o autor, e não existe senão um único e exclusivo discurso, que é o do autor.

Sim, o herói no romance estaria agindo em sua perspectiva particular, mas só do ponto de vista do discurso. Enquanto narrativa, suas ações parecem coordenadas pela vontade do narrador, aquele ente iluminado que seleciona a matéria de interesse ao relato. Porém julgo ser possível dar ao personagem a condição de narrador e, dessa forma, provar que o romance não só permite uma perspectiva lingüística particular como estrutural da narrativa. À diferença dos romances de Faulkner e Woolf, quando os narradores são separados por instâncias narrativas (capítulos, rupturas de espaço ou tempo sobretudo) e por isso nunca dividem a mesma cena, em *desamparo* o narrador em terceira pessoa parece pertencer não ao plano superior dos narradores tradicionais, mas simplesmente a um plano de perspectiva panorâmica, o que auxiliaria o autor nas transições de cenários e de tempo. O narrador em terceira assemelha-se a um voyeur capacitado/vitimado pela possibilidade de saltar de uma cena a outra – e, melhor, também de uma circunstância narrativa a outra. Contudo há cenas de *desamparo* sem qualquer manifestação do narrador em terceira pessoa (cena 46, por exemplo); nesse caso as primeiras pessoas (narradores-personagens) se entrecruzam, e a separação se dá tão somente pelas diferenças de linguagem – a estratificação lingüística –, visíveis, nesse caso, pela sintaxe. Penso por isso que a noção de sujeito, decalcada em Bakhtin para o autor, pode ser compreendida também como plural: ao abrir espaço a mais de um narrador, busquei dar voz a todos, e, para que as vozes se manifestassem artisticamente, foram necessárias linguagens particulares. O retrato deveria evidenciar um mundo: com a dissolução de todos os valores patriarcais de ordem, também o sujeito narrativo deveria apresentar esfarelamento; logo, a noção do narrador ou do autor como entidade sólida, sofrendo também seus desgastes, deveria promover a proliferação de vozes como narradores que se libertam da

mera condição de personagem. Nessa perspectiva, também o modo de narrar contemporâneo espelha um mundo onde “todos se governam”, e o caráter autoritário do discurso, também ele, parece mais relativizado do que nas observações de Bakhtin acerca de Dostoiévski.

No romance não é a linguagem discursiva direta que dá voz aos sujeitos. Mais do que permitir que eles falem, julgo que dar aos personagens condições de narrador seria ampliar as potencialidades de seu mundo ideológico pela linguagem e pela estrutura dessa linguagem, ou seja, pela sintaxe:

Para o gênero romanesco, não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a *imagem de sua linguagem*. Mas, para que essa imagem se torne precisamente uma linguagem literária, deve se tornar discurso das bocas que falam, unir-se à imagem do sujeito que fala.⁵⁶

Barthes crê, por seu turno, na *Análise estrutural da narrativa*, num doador da narrativa e um destinatário: consideremos três hipóteses para a determinação do emissor da narrativa: a) autor; b) o narrador, “uma espécie de consciência total, aparentemente impessoal, que emite a história do ponto de vista superior, o de Deus”; c) a concepção de Henry James e de Sartre, segundo a qual se preconiza que o narrador limita sua narrativa ao nível de informações dos personagens, como se a emissão da narrativa variasse de cada vez.

A perspectiva tradicional sempre colocou o emissor da narrativa ou numa mescla de a) e b) ou simplesmente em b). A concepção de James e de Sartre extrapola as esquematizações tradicionais na medida em que abre perspectivas de variação do narrador. Porém a concepção dos dois autores só pode ser verdadeira na perspectiva em primeira pessoa; na terceira, continuamos a falar de um ente superior, cujo “poder” estaria acima daquele destinado aos personagens e constituiria, abaixo da autoridade do autor, também ela uma forma de poder.

E se fosse possível aceitar que “o” narrador, como “ente superior”, também morreu a partir da morte do autor, quem então narra o quê?

Se fosse possível, apostaríamos na necessidade de distinção entre narrador e narração, como na separação de figura e forma. Ora, o que ocorre na teoria literária até os dias de hoje é ainda o uso da palavra narrador como entidade deificada ficcionalmente, aquela que tem o

⁵⁶ BAKHTIN, Mikhail. *A pessoa que fala no romance*. In: *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988, p.137.

poder de modular as narrativas. O que precisa ser discutido, contudo, é o porquê de as narrativas atuais terem investido na derrubada do ente que narra como sujeito; cada vez mais o narrador se subjugava à narrativa, invertendo-se, pois, a ordem tradicional: a narrativa coordenada pelo narrador. Sim, o narrador existe, mas não depende somente dele a condução da narrativa, pelo contrário. Com as narrativas experimentais da contemporaneidade, foi se aclarando a idéia de que o narrador é um ser múltiplo que, na era das fragmentações, não coordena nem mesmo o seu espaço romanesco. Talvez o “mundo” dentro dos romances, na tentativa de espelhar o mundo externamente caótico, tenha reproduzido um ambiente que, em paridade com a falência do sujeito, não se tenha contentado com o aniquilar dos personagens. Os narradores teriam sido as vítimas menos conscientes da falência do autor e da literatura. O romance atual é, por isso, um retrato – na maneira como é narrado – da sociedade que espelha: um mundo cujos pilares de sustentação “moral” foram gradativamente se dissolvendo; nesse contexto “carnavalizado”, tanto o leitor como o narrador acabaram desamparados.

Esse é o caso tanto de Emanuel quanto de Maria do Céu em *desamparo*. Embora desempenhem papéis de destaque, justamente por estarem envolvidos com as duas pontas de evidência da história, ambos narradores apresentam-se quase que completamente alheios ao drama do outro. Os dois são, em outros termos, narradores de suas instâncias narrativas, limitados, aí sim, pelo outro e pela terceira pessoa. Essa terceira pessoa, por sinal, emite raros juízos, se os emite, acerca não só dos narradores quanto de seu próprio narrar. À diferença de outras narrativas experimentais, os narradores não encontram divisórias entre si senão pela linguagem, e é pela linguagem que deve passar o discernimento do leitor. Mas também à diferença de outras experimentações, o espaço romanesco é o mesmo: os narradores estão em franca disputa por divisão tanto de tempo como de espaço narrativos.

Decorreram daí as dificuldades de romper os espaços narrativos que ganham “liga”, intercalando os de outros narradores, como um desvestir-se e vestir-se de novo. Lembro que Adorno me ocupou, mas eu tinha de matá-lo. Maria do Céu era apaixonante, mas seu dilema deveria direcionar sua sensualidade para o foco paternal, cujo nó a levaria a perdoá-lo ainda que acabasse compreendendo um sentimento que a assustava. Fojo me causava repulsa e atração, e era além disso uma figura-chave no desamparo de Emanuel por representar um farelo de consciência motivador à sua decisão de se entregar; porém Emanuel perceberá que seus embates com Fojo decorrem, também, de um choque de mundos que já não se

encontram. Coivara foi subestimado, mas conquistou cenas narradas pela terceira pessoa ou, através de Emanuel, pela primeira. Nas últimas versões, contudo, ele praticamente exigiu narrar, e descobri que minha voz se encaixava na dele, embora ideologicamente fôssemos opostos. Era como se Coivara dissesse, à minha maneira, o que eu jamais quisera dizer. Por isso Coivara substitui o “pai perdido” (ou “nunca encontrado”) de Emanuel. Todos eles, narradores, exemplificam uma vontade plurinarrativa de expor sintaxes ficcionais, através de personagens-narradores, num emaranhado no qual, como proleitor, experimentei costurar. Como eles, desejei colocar o leitor numa atmosfera em que se ligasse às histórias e fosse obrigado a rompê-las a cada instante, gerando sensações de orfandade e desamparo narrativo.

Benjamin, em sua célebre análise acerca do narrador⁵⁷, atesta uma trajetória descendente para a capacidade de narrar, evidenciada pela perda gradual de trocamos experiências. Dessa perspectiva do narrador como “ente que troca experiência”, o pensador alemão monta dois arquétipos: o lavrador sedentário (que conta com a distância do tempo e o conhecimento vertical) e o marinheiro mercante (que faz uso da distância espacial e do conhecimento horizontal). A imagem tradicional do narrador, desse modo, é a do professor-preceptor ou sábio empírico, capaz de ofertar conselhos para muitos, já que tem o poder de recorrer a toda “uma vida” – sua mesmo e dos outros (por experiência).

Evidente está que perdemos, quase de todo, a capacidade de troca de experiências, o que permitia o narrar tradicional. É que, com o acesso às transformações em nível de comunicação, as barreiras entre os experientes e inexperientes se dissolveram, gerando um paradoxo: todos se iludem, acreditando que têm o que contar, mas ninguém encontra no que conta um fato novo nem mesmo pela escolha do como contar. Decorre disso a estranheza de se imaginar o antigo contador de histórias, seja ele o marinheiro ou o lavrador sedentário, rodeado de pessoas que o escutam com interesse. Ora, parece-me residir aí a crise do narrador tradicional: num mundo em que todos contam, o modo de pensar do autor teria impresso aos novos romances os vários narradores e até mesmo autores. Nossas histórias são freqüentemente invadidas por outras sem que tudo, aos pedaços, espelhe o sentido paternal de que ainda nos sentimos carentes.

⁵⁷ BENJAMIN, Walter. *O narrador*. Rio de Janeiro: Abril, s/d. Coleção Pensadores.

5. Considerações finais: um cataclisma de dominós

“Quando se termina um romance, se sente um vazio, uma nostalgia, e também um incômodo, porque um romance chega a fazer parte da vida da gente, é algo que integra-se inteiramente, a nossa existência. E, de uma hora para outra, a gente se vê privado disso. Há algo que não era apenas um ingrediente, mas sua vida inteira e que de um momento para outro lhe foi arrebatado.”

Mário Vargas Llosa

É inegável que possamos pensar o romance como um retrato de mundo – no qual estrutura narrativa é representação de estrutura social – uma vez que, em sociedade, estamos costurando, ainda que inconscientemente, situações romanescas. Nesse sentido, o autor, na busca do substancial que lhe garanta autoria (quer pelo “gênio” de Dionísio, quer pelo aparato da técnica de Apolo), quanto mais busca se aproximar do mundo *histórico*, mais se deseja distante, porque anseia pela margem *estórica* desse mundo. É que o ser *estórico* é decalcado pela história, sem a qual inexistiria a significação ela mesma, mas os mecanismos do significar.

No romance encontra-se o retrato do conflito do homem contra a sociedade – é ela quem despeja-lhe a sensação de orfandade e desamparo. O herói romanesco, dessa forma, é um ser trágico: aspira à totalidade extensiva da ordem e, para isso, tem necessidade de rompê-la intensivamente. Do desmontar e montar, mapeia-se o leitor, como bem atestou Roland Barthes, em “A morte do autor” (1987).

desamparo nasceu da necessidade de compreender o estágio de “desajuda” e “insocorro” a que estamos sujeitos, quer como personagens quer como narradores de histórias – o que ficou aclarado, após a escritura do romance, em Freud. Na era em que a técnica cedeu lugar à tecnologia, os narradores são espelho do viver social multifacetado, co-existente e dinâmico, mas superficial e efêmero.

Tal como preconizava Barthes acerca do autor e Andy Warhol acerca do artista, o mundo da “mass media” oportunizou a todos experimentarem a condição de autor – o autor acabaria, como entidade deificada, morto. Em *desamparo* experimentei a morte do narrador como ente “pai” da narrativa, reflexo de uma sociedade igualmente órfã em suas bases de significação: é que para derrubar e propor o novo é necessária uma ordem erigida. Como a modernidade praticamente fulminou o “contra-que-lutar”, desde as vanguardas européias, não há mais embasamento de sentido, e estamos enfim num cataclisma de dominós. Das

experimentações com o narrador, não há mais necessidade alguma de justificá-lo, explicando, como em inúmeros exemplos de tentativa de verossimilhança, que o narrador ou estudou em uma universidade ou está contando a um interlocutor culto. Não: aceitamos que o narrador é entidade imanente ao texto, entidade que perdeu em absoluto o caráter de figura central, permitindo o “loteamento” de seu espaço narrativo. Decorre disso tudo um novo papel para o leitor – o desafio de ressuscitar autor, narrador e obra e, como no mito da Hidra, multiplicar-lhes as cabeças:

Começamos hoje a deixar de nos iludir com essa espécie de antifrases pelas quais a boa sociedade recrimina soberbamente em favor daquilo que precisamente põe de parte, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor.

Se Bakhtin via no romance de Dostoiévski a narrativa plurilíngüe, retrato de um sistema de vozes, o mundo literário pós-moderno, ligado à multiplicidade de planos horizontais e superficiais, repudiando a profundidade vertical - ora, justamente esse mundo não admite mais sistematizações. Os romances deixaram há muito de ser plurilíngües. Tornaram-se múltiplos: aspiram à integridade da vida social, mas as exigências do mundo onde se inserem os conduzem à simultaneidade e à certeza de que vivemos cercados por um todo que nos exige e nos permite cada vez menos essência do existir. É justamente o que a experiência de produção ficcional e teórica, inseridas nesse trabalho de pesquisa, buscou mostrar: com nosso desamparo se relaciona não só a falência de nossas verdades morais, mas também nossa busca incessante por significação.

6. Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34/Duas cidades, 2003.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1967.

- ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.
- BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- _____. *A Retórica Antiga*. Trad. Leda Nafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador*. Rio de Janeiro: Abril, s/d. (Col. Pensadores)
- CAMPOS, Haroldo de. *Serafim: um grande não-livro* (prefácio para a 4ª edição). in: Andrade, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1994.
- _____. *Estilística miramarina*. in: *Metalinguagem & outras metas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa; org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. São Paulo: Ática, 2001.
- DACANAL, José Hildebrando. *Ensaio Escolhidos*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.
- DETIENE, Marcel. *Os mestres da verdade*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- FERREIRA, Luciano. *Fahrenheit 451, de Ray Bradbury e de François Truffaut: da alienação pós-moderna à oralidade homérica*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2005.
- FISCHER, Luís Augusto. *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GENETTE, Gérard. *Discours Narratif*. Paris: PUF, 1972.
- GRATELOUP, Léon-Louis. *Anthologie Philosophique*. Paris: Hachette, 1992.
- HEGEL, G.W.F. *Estética e poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.
- HOMERO. *A Ilíada*. Trad. Fernando de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

- _____. *A Odisséia*. Trad e notas de Cascais Franco. Lisboa: Europa-América, 1990.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1997.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34/Duas cidades, 2003.
- _____. *Ensaio sobre literatura*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.
- MANUSCRÍTICA, revista de crítica genética, n.4. São Paulo: APML, 1993.
- MARTINS, Altair. *Como se moesse ferro*. Porto Alegre: WS, 1999.
- _____. *dentro do olho dentro*. Porto Alegre: WS, 2001.
- _____. *Se choverem pássaros*,. Porto Alegre: WS, 2003.
- MONTELLO, Josué. *Os inimigos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- NIETZSCHE, Friederich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEREIRA, Mário Eduardo Costa. *Pânico e Desamparo*. São Paulo: Escuta, 1999.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?*. Paris: Gallimard, 1948.
- SCHELL, Dênis. *Memória e identidade cultural na Grécia antiga*. (xerox).
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SNELL, Bruno. *Las fuentes del pensamiento europeo*. Trad José Vives. Madri: Razón y Fe, 1963.

THIBAUDET, Albert. *L'esthétique du roman, réflexions sur le roman*. Paris: Gallimard, 1938.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Trad. Cristina Murachio. São Paulo: EDUSP, 2001.

WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Universo da criação literária*. São Paulo: EDUSP, 1993. Col. Criação & crítica,13).

ZULAR, Roberto (org). *Criação em processo, ensaios de crítica genética*, São Paulo: Iluminuras, 2002.