

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ANA LIGIA MATOS DE ALMEIDA

NÃO SOU MACHADO DE ASSIS: NARRATIVAS DE BERNARDO CARVALHO

**RIO DE JANEIRO
2008**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

NÃO SOU MACHADO DE ASSIS: NARRATIVAS DE BERNARDO CARVALHO

Ana Ligia Matos de Almeida

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientadora: Prof^a. Doutora Rosa Maria de Carvalho Gens

Co-orientadora: Prof^a. Doutora Heloisa Buarque de Hollanda

Rio de Janeiro
Agosto de 2008

Eu não sou Machado de Assis: narrativas de Bernardo Carvalho
Ana Ligia Matos de Almeida
Orientadora: Professora Doutora Rosa Maria de Carvalho Gens

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Examinada por:

Presidente, Prof^a. Doutora Rosa Maria de Carvalho Gens

Prof^a. Doutora Heloisa Buarque de Hollanda, co-orientadora

Prof^a. Doutora Silvia Regina Pinto - UERJ

Prof. Doutor Renato Cordeiro Gomes - PUC-RIO

Prof. Doutor Alcmeno Bastos - UFRJ

Prof. Doutor Godofredo de Oliveira Neto - UFRJ

Prof. Doutor Sérgio Martagão Gesteira - UFRJ, suplente

Prof^a. Doutora Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba – UERJ, suplente

Rio de Janeiro
Agosto de 2008

A Delza, Jurandir e Heloisa

A Raquel, Angelina, Ruth, Isabella, Rodrigo, Bianca,
Cezilda, Marconi, Cynthia, Sophia, Vitória, Bruna,
Miguel, Félix, Irene, Jadir, Ana Paula, Rosa

Agradecimentos

Rosa C. Gens
Heloisa B. Hollanda
Cristina Villaça
Tânia Vieira
Luiz Ruffato
Luiz da Costa
Rosângela Gomes
Ilana Strozenberg
Leonel Aguiar
Lenita Abreu
Silvia Regina Pinto
Maria Antonieta Jordão
Renato C. Gomes
Ronaldes de M. e Souza
Armando Gens
José Roberto Dias

Witon Queiroz
Eliana Tabora
Amara Rocha
Lucy Acosta
Martha Miguez
Eduardo Bonfim
Andréa Calirman
Raquel Chreem
Karina Pimenta
Sônia Alonso
André Luiz Santos
Fernando Rodrigues
Nadia Remanowwski
Funcionários Pós-Graduação Letras–UFRJ
PACC
CNPQ

Haverá outros fundos, mais abaixo? Aos quais se chegue por aqui? Estúpida obsessão da profundidade.

(Samuel Beckett, *O inominável*)

RESUMO

Almeida, Ana Ligia Matos. *NÃO SOU MACHADO DE ASSIS: NARRATIVAS DE BERNARDO CARVALHO*. Rio de Janeiro, 2007. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Esse estudo sinaliza a incorporação de novas vozes autorais na cena literária brasileira. O seu objetivo é esboçar o projeto estético do escritor Bernardo Carvalho, tendo como pontos de apoio seus romances *Teatro*, *As iniciais*, *Nove noites*, *Mongólia* e *O sol se põe em São Paulo*. Ele orienta sua escrita em função de um estado permanente de suspensão, vislumbrando uma literatura que exige particularidade como diferença entre suas obras e as de outros escritores. Dá feição então a um texto que se quer produzido pela linguagem da negação. Mas, o seu caráter metaficcional formula uma original pedagogia, constituída de peças fundamentais, como *narratividade* e **autoparáfrase**. É sua auto-reflexividade que revela seu desejo obsessivo de ultrapassar aquilo que simulou como escrita, o plano de refazer-se para romper o material que lança para formulá-la, a condição autofágica como meio de sobreviver ao seu próprio modelo de escrita. Em exercício permanente, sobrevive ainda da força de uma representação que se vale de sua própria deriva, conduzindo seu edifício mimético para a particularidade de cada organismo narracional. A ambivalência constitutiva de seu narrador performático permite a presença/ausência do **autor-encenador** que se revela como sua interface. O traço e o apagamento são marcas recorrentes do sujeito e suas implicações identitárias. Finalmente, não menos importante é a figuração do autor que se define como uma espécie de **auto-retrato escrito**.

ABSTRACT

Almeida, Ana Ligia Matos. *NÃO SOU MACHADO DE ASSIS: NARRATIVAS DE BERNARDO CARVALHO*. Rio de Janeiro, 2007. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

This investigation points out the incorporation of new authorial voices on the Brazilian literary scene. It aims at outlining writer Bernardo Carvalho's aesthetic project, based upon five of his novels, namely *Teatro*, *As iniciais*, *Nove noites*, *Mongólia* and *O sol se põe em São Paulo*. His writings are guided towards a permanent state of suspension, thus envisaging a signature which demands peculiarity as a differential feature between his novels and other writers'. As a result, he willingly produces texts on the basis of a language of denial. Nevertheless, their metafictional nature formulates an original pedagogy, comprised of key parts, such as *narrative drive* and **self-paraphrases**. His introspective character unveils an obsessive wish to go beyond what he initially simulated as writing, a plan to recover in order to tear up the material he makes use of so as to formulate such writing, and an autophagic condition as a means to survive his own writing model. In regular practice, Carvalho's forte is still a representation which is fed by its own leeway, directing his mimetic construction towards the peculiarity of each narrational organism. The ambivalent trait constitutes his narrator-performer and allows the **author-director's** presence/absence, which works as its interface. Trace and erasure are recurrent features of the self and its identity-related implications. Last but not least, the author's figuration, which is defined by himself as a kind of **written self-portrait**, is as important as the aforementioned recurrent features.

RÉSUMÉ

Almeida, Ana Ligia Matos. *NÃO SOU MACHADO DE ASSIS: NARRATIVAS DE BERNARDO CARVALHO*. Rio de Janeiro, 2007. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Cette étude montre l'incorporation de nouvelles voix d'auteurs sur la scène littéraire brésilienne. Son but c'est ébaucher le projet esthétique de l'écrivain Bernardo Carvalho, ayant comme point d'appui ses romans *Teatro*, *As iniciais*, *Nove noites*, *Mongólia* e *O sol se põe* em São Paulo. Il conduit son écriture envers un état permanent de suspension, entrevoyant une littérature qui exige particularité comme différence entre ses oeuvres et celles d'autres écrivains. Alors, il conçoit un texte qu'on le voit produit par le langage de la négation. Pourtant, son caractère métafictionnel formule une pédagogie originelle, constituée de pièces fondamentales, comme la narrative et l'**autoparaphrase**. C'est son autoréflexivité qui révèle son désir obstiné de surmonter ce qu'il a simulé comme écriture, le projet de se récréer pour rompre le matériel qu'il lance pour la formuler, la condition d'autofagie comme moyen de survivre à son propre modèle d'écriture. Dans un exercice permanent, il survit encore de la force d'une représentation qui se sert de sa propre derive, en menant son édification mimétique vers la particularité de chaque organisme de la narration. L'ambivalence constitutive de son narrateur permet la présence/absence de l'**auteur-metteur** en scène qui se constitue comme son interversion. Le trait et son effacement sont les marques dûes au sujet et ses implications identifiables. Enfin, pas moins importante c'est la figuration de l'auteur qui se définit comme une espèce d'**autoportrait écrit**.

SINOPSE

Narratividade e **autoparáfrase** como peças fundamentais na escrita de Bernardo Carvalho. A linguagem da negação como particularidade de sua narrativa. A constituição ambivalente do seu narrador performático e a presença/ausência do **autor-encenador** como sua interface. O traço e o apagamento do sujeito e suas implicações identitárias. Concepção de uma mimesis particular e figuração do autor como uma espécie de **auto-retrato escrito**.

LISTA DE ABREVIATURAS

T – *Teatro*

I – *As iniciais*

NN- *Nove noites*

M- *Mongólia*

SPSP- *O sol se põe em São Paulo*

SUMÁRIO

1 IDÉIAS E REPETIÇÕES	14
2 BERNARDO DE QUÊ?	20
2.1 ANÁLISES DE BOLSO.....	26
2.1.1 <i>Teatro</i>	27
2.1.2 <i>As iniciais</i>	31
2.1.3 <i>Nove noites</i>	34
2.1.4 <i>Mongólia</i>	37
2.1.5 <i>O sol se põe em São Paulo</i>	40
3 CADERNO DE CAMPO	44
3.1 APONTAMENTO 1.....	51
3.2 APONTAMENTO 2.....	56
3.3 APONTAMENTO 3.....	58
3.4 APONTAMENTO 4.....	60
3.5 APONTAMENTO 5.....	62
3.6 APONTAMENTO 6.....	64
4. BERNARDO E SEUS FILTROS	73
4.1 NARRAR.....	85
4.1.1 Traços da ausência.....	96
4.1.2 Área de manobra.....	102
4.2 ENCENAR.....	108
5 A MATÉRIA DE QUE SÃO FEITOS	112
5.1 SOBRE NARRADOR.....	117
5.1.1 Autor -encenador	123
5.2 SOBRE PERSONAGENS.....	130
5.2.1 Centrais?.....	131
5.2.2 Secundários?.....	135
6 NÃO SOU MACHADO DE ASSIS	139
6.1 PAISAGEM PORTÁTIL.....	141
6.2 AUTO-RETRATO ESCRITO	148
7 FIOS SOLTOS	153
REFERÊNCIAS	157

1 IDÉIAS E REPETIÇÕES

A apresentação desse trabalho é derivada de uma literatura a que me sinto presa pela força de gravidade do *corpus*, mesmo que nos estranhemos de vez em quando diante de seus imperativos e mesmo que seduza diante das modulações que tem buscado. Sem pretensão de fazer retrospectiva ou síntese das discussões que atravessam a sua história e com total consciência da impossibilidade de fazer “a narrativa de um paradigma”, proponho algumas questões, não tão pessoais assim, sobre a ficção de um autor que “bate estaca”, entre muitos, no canteiro de obra da literatura brasileira contemporânea: Bernardo Carvalho.

O que o singulariza na produção ficcional desses últimos anos no Brasil? A incerteza da resposta vem sujeita aos níveis de provisoriedade do presente, da pluralidade das falas narracionais nestes tempos, dos novos recursos para exibi-la, da especificidade da atual vida literária (?) e a tantos outros palpites. Sendo esses aspectos inibidores de qualquer afirmação categórica, o que fazer então diante do caráter transitório do meu objeto de estudo? Talvez a resposta já não interesse diante da anacronia da pergunta.

Tal impasse sugere engordar a fila dos que optam pela investigação no campo especulativo, já que o confronto com qualquer produção de conhecimento no contemporâneo não vai além da marca instantânea deste tempo, mas há ainda quem acredite que é necessário ler o contemporâneo de dentro mesmo do contemporâneo. O desafio é, de alguma forma, encontrar fôlego para enfrentar as inúmeras vias tomadas por plurais vozes que se instalam no ambiente literário brasileiro neste momento.

À sua remexida pluralidade, respondem espaços de divulgação cada vez mais elásticos e livres de qualquer formalidade. O momento literário sinaliza a incorporação de vozes que circulam em sites, blogs, da mesma maneira que absorve a produção ficcional organizada pelas pequenas editoras. Há, talvez, um sistema literário repaginado: o texto

produzido ganha novos campos de experiência; o autor iniciante formata-se em meio a um clima de esperada profissionalização, associada naturalmente aos interesses das editoras, à conquista da publicação impressa dos seus originais e à incerta construção de um público leitor.

Abre-se aí um campo de discussão que forçosamente envolve a complexa relação entre autor/obra/leitor, os impasses da atual crítica literária, as influências do mercado editorial, as instabilidades do ato de narrar e outros elementos que interferem, de alguma forma, na tentativa para se aproximar do projeto de qualquer autor deste período.

Tudo isso é suficiente então para que eu oscile entre o desejo de devorar meu objeto de estudo ou, quem sabe, ser devorada por ele. A minha matéria-prima vem da ficção de um autor que, ousado dizer, provoca certa ruptura com os estudos no campo literário, na medida em que preza uma autoria individual, como forma de manter a diferença. Tal atitude contradiz as expectativas de uma produção que geralmente se reconhece através das forças de uma tendência ou de uma vertente.

A literatura de Bernardo Carvalho responde à prosa ficcional brasileira problematizando o contemporâneo, sem qualquer tom nostálgico ou deslumbramento futuro. Seus textos dissolvem-se da mesma forma que as referências atuais, assim como seus narradores se pronunciam em múltiplas subjetividades, como reflexos de um sujeito que não mais se circunscreve num determinado território.

Na verdade, meu objetivo é mais entrelaçar seus textos na condição de acompanhar as peculiaridades do seu projeto estético, do que confrontá-los simplesmente. Essa idéia parte de questões que envolvem o vastíssimo panorama da nossa literatura, para, em seguida, deter-se nas especificidades de sua autoria e na dissociabilidade de seus rumos estéticos.

Nessa perspectiva, minha investigação busca lançar uma ponte sobre o abismo que separa as obras desse escritor dentro de seu próprio projeto de escrita. Essa atitude vem diretamente relacionada à aguda consciência das inúmeras oscilações de seu texto, principalmente dentro do plano da alteridade e da construção identitária. Essa questão também se instaura na assinatura de um autor que não reserva a sua presença a prefácios, notas, anexos de suas obras, mas que, de alguma forma, deixa transparecer quem é a pessoa que vem percorrendo as páginas de seu texto.

Estou vislumbrando a possibilidade de observá-lo a partir de alguns aspectos que envolvem o perfil do autor atualmente. Para tanto, imagino especular sobre os traços que compõem o seu **auto-retrato escrito**, se é que posso denominar assim, sem que necessariamente este conceito envolva marcas autobiográficas ou biográficas, tampouco se confunda com a figura do **autor-encenador**, aqui comprometido com o caráter performático do narrador contemporâneo e sua ambivalência constitutiva, dotado de atuação fortemente comprometida com as armadilhas da produção de subjetividades e suas implicações identitárias.

Para ampliar tal idéia, há sempre a certeza de que a comunhão de Bernardo Carvalho com ele mesmo ou com outros autores não está próxima, não se dará mesmo quando lanço mão de teorias que ampliam o raio dessa discussão. Ou quando tento aproximá-lo do que se poderia definir como possíveis manifestações literárias do momento. Dentro desse campo, Bernardo reserva-se o direito de individualizar-se, deixando ver que cada romance construído é um romance, ou melhor, “cada caso é um caso”, estendendo tal princípio à figuração do autor. Desse modo, sua produção ficcional abre um fosso no campo literário, fragilizando de forma única e particularizada à perspectiva de uma crítica que lida invariavelmente com o obsoleto na sua própria história.

Sem maiores radicalizações, as certezas se esbarram nas lacunas inerentes a elas mesmas. Tal consciência me conduz aos percursos ficcionais desse autor, que deixa evidente que a contenda maior fica por conta da formulação da verdade. Tal debate se alia às inúmeras implicações que pairam sobre o campo da representação. O que significa submeter o material de sua escrita aos jogos da *mimesis*. Ressalto então que o definitivo não é simplesmente discutir as hipóteses, mas assinalar o que ganha autonomia no seu discurso literário.

A força da *narratividade* na sua prosa exige a originária condição de um contador de histórias. O ato de narrar torna-se vital não só como forma de intercambiar experiências, mas também como meio de preenchimento do mundo. Tal ato traz a identidade de uma forma definitiva deixada pela violência inerente a toda escrita. Nesse sentido, a *narratividade* ganha fôlego na sua ficção ao tornar-se modo de construção do seu texto e de possíveis subjetividades.

Não menos importante é o particular traço de uma escrita que sugere uma espécie de **autoparáfrase**: o jogo narracional indicia uma interminável repetição, dando a impressão de que a narrativa é sempre a mesma ou de que cada narrativa, simulando ser ela mesma, seja, na verdade, outra.

Esse movimento de transposição do mesmo é que define uma nova forma, que se revela no seu próprio movimento. Por fim, o hábil caminho da **autoparáfrase** é um dos fundamentos de um projeto estético voltado para a especificidade de sua própria representação.

Há algo de enganador no fato de repetir-se, assim como é improvável que conduza a uma verdade ou qualquer descoberta dentro do seu relato. O jogo mimético se sustenta da força da auto-referencialidade. Tal procedimento sugere que a própria composição da obra é, de algum modo, a concepção de uma *mimesis* particular, intransferível, que, por sua vez, só se revela no instante da encenação ficcional. Talvez não caiba definir ou delimitar uma

representação, mas apenas situá-la como ordem, como recurso de escrita, já que só se realiza provisoriamente na deriva da própria representação.

Os pontos de apoio de minha pesquisa são os seus romances *Teatro* (1998), *As iniciais* (1999), *Nove noites* (2002), *Mongólia* (2003) e *O sol se põe em São Paulo* (2007). A força da encenação toma invariavelmente suas páginas, sinalizando, em doses diferentes, os jogos entre realidade e ficção, problematizando a sua rede de referências, rompendo cadeias de identidades, “transitando em simulacro”.

Orientada por um estado permanente de suspensão, a narrativa de Bernardo ordena-se através de citações, repetições, cruzamentos inter-intra-extra-textuais, desdobramentos, duplicidades, em função de um singular princípio de negação. Esse modo de narrar aponta para as armadilhas dos jogos intranqüilos entre falso e verdadeiro, para o campo do real e da realidade, assim como para os limites da verossimilhança. Não é menos expressiva a opacidade de seus personagens que se afiguram no gesto simultâneo e paradoxal de um narrador que os traça e os apaga em função de sua própria (des)construção identitária.

A trágica incomunicabilidade e a claustrofóbica solidão de seu narrador revelam o perfil de um sujeito que se encena sempre inacabado, permanentemente envolvido com sua questão mais relevante: “Você é escritor?”. Essa pergunta ecoa no evidente excesso de metafictionalidade de seus romances.

O caráter auto-reflexivo de seu texto possibilita pensar sobre o que Bernardo desenvolveu com original pedagogia: o desejo obsessivo de ultrapassar aquilo que simulou como escrita, o plano de refazer-se para romper o material que lança mão para formulá-la, a condição autofágica como meio de sobreviver ao seu próprio modelo de escrita. Porém, é equivocado acreditar que tais aspectos tragam, de alguma forma, unidade à sua prosa, já que cada texto preserva em si a sua natureza difusa e a condição de não se identificar na sua provisória construção.

Os conceitos apresentados servem à ampliação de uma teoria que se apóia em um contingente de pensadores contemporâneos atentos à “excessiva especificidade” de uma escrita que cada vez mais se sustenta de uma expressiva autonomia entre o seu sistema de representação e os demais. O que implica ainda a consciência de que meu objeto de estudo não foi suficientemente pesquisado para configurar material bibliográfico estável. Auxiliame ainda artigos e resenhas publicados em suplementos literários e internet, entrevistas, debates, além do diálogo constante com o livro teórico-ficcional *O mundo fora dos eixos*, de Bernardo Carvalho, imprescindível à sistematização de alguns aspectos que envolvem o seu projeto estético, assim como importante fonte de reflexão sobre literatura.

Por fim, o fluxo incontrolável do jogo narracional, que põe em xeque a sua própria invenção, desestabiliza o meu objetivo de delimitar a especificidade de sua forma de narrar. Lanço mão então dos impasses de um projeto literário que já se inicia na voz dissonante do próprio Bernardo: “ ‘e o Borges, é bom mesmo esse cara?’. É um escritor racionalista, os personagens não são psicológicos, não tem drama, não emociona. E para o mercado, literatura que não emociona o leitor não é literatura. É cerebral. Quer coisa pior que cerebral!”.¹ Esse é o convite explícito de quem manipula o leitor até quase o grotesco.

¹ Entrevista concedida por Bernardo Carvalho a José Castello. Revista Rascunho/ Paiol Literário. Paraná, agosto/2007.

2 BERNARDO DE QUÊ?

Carvalho. Mesmo com uma considerável produção, vive, assim como tantos outros escritores, a permanente contradição de ser um autor consagrado pela crítica, mas pouco conhecido do público. Nascido no Rio de Janeiro, em 1960, o jornalista e ex-resenhista da *Folha de São Paulo* já traz 10 livros na sua biografia: *Aberração* (1993), *Onze* (1995), *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), *Teatro* (1998), *As iniciais* (1999), *Medo de Sade* (2000), *Nove noites* (2002), *Mongólia* (2003), *O mundo fora dos eixos: ensaios, crônicas e textos curtos de ficção* (2005), *O sol se põe em São Paulo* (2007).

Declara-se um autor que não escreve por muitas horas seguidas, trabalha simultaneamente em textos diferentes; e quando se sente bloqueado em sua escrita, foge para a ginástica ou para a fila de banco. A esses hábitos incomuns à imagem de um autor, acrescenta a curiosa revelação de que não gostava de ler na infância.

A esses poucos dados autobiográficos soma-se a divisão entre a função de jornalista e a literatura. Afirma ainda que seu livro de estréia, *Aberração* (1993), é o resultado da costura de fragmentos que originam os contos que o integram. A sua consolidação como romancista se deu alguns anos depois e suas premiações viriam de forma sucessiva: “demorei tanto a ganhar alguma coisa que agora é como se os livros estivessem ganhando sozinhos.”² Mas, logo acrescenta: “Prêmios exprimem duas coisas: ou o gosto dos jurados ou uma espécie de tendência.”³

Bernardo também guarda a experiência de autor dramático. Participou da criação do espetáculo BR-3, junto com o Teatro de Vertigem. Diante de tal experiência, ele reage:

² Entrevista concedida por Bernardo Carvalho à Cecília Gianetti. *Jornal do Brasil*, junho/2004.

³ *Idem, Ibidem.*

Acredito em autoria individual. Que eu saiba, não existe nenhum grande texto de teatro que não tenha sido escrito por uma única pessoa. É claro que existem grandes espetáculos de teatro criados coletivamente. Mas não se pode dizer a mesma coisa dos textos. Há uma tendência, em alguns meios, a ver na autoria individual um resquício burguês e reacionário. Eu acho que é justo ao contrário. A autoria individual é a possibilidade da diferença, da inadequação ao que é comum e compartilhado, e isso é fundamental para a idéia de liberdade. Pode ser uma ilusão, mas prefiro viver com ela.⁴

De sua fisionomia escapa ainda um escritor que investiga a literatura pela porta da autoria, buscando pensá-la na soleira: o que significa revolver o entulho da relação entre ficção e realidade. A premeditada aproximação que estabelece entre vida e obra é sua ferramenta habitual para remexer aquilo que está ordenado até então no campo literário. Vem daí um esforço contínuo para desestabilizar qualquer fonte de permanência fora ou dentro dele: “tenho uma vontade militante de fazer da ambigüidade um elemento forte da minha ficção.”⁵

Normalmente, Bernardo mira naquilo que nós não vemos, antecipando uma discussão que vem projetada tanto na sua ficção como na vida pessoal: o auto-apagamento como recurso estético-político, a ausência como força esmagadora no campo da criação. A não-ocupação de um papel ou de um lugar é forma de liberar-se para ser infinitamente realocado, emancipando-se diante de seu próprio projeto. As evidências desse percurso aparecem na sua simples desistência da assinatura de uma coluna literária no jornal: “escrever sobre livros estava atrapalhando o meu trabalho literário. Achei que estava interferindo no meu texto (...). Mas o principal não é isso, e sim que percebi que eu estava entrando na vida literária. Eu era um ponto de referência.”⁶

Da mesma forma, assistimos a um premeditado fluxo e refluxo da figura de um autor que se nega permanentemente nas páginas ficcionais. Em *Aberração*, deflagra: “A.

⁴ Entrevista concedida por Bernardo Carvalho à Beatriz Resende. Revista Z Cultural/PACC-UFRJ, Rio de Janeiro, abril/2007.

⁵ Entrevista concedida por Bernardo Carvalho à Cecília Gianetti. *Jornal do Brasil*, junho/2004.

⁶ Entrevista concedida por Bernardo Carvalho a Flávio Moura. Revista Trópico, São Paulo, 19/02/2003.

também abandonou os que se apaixonaram por ele, mais de uma vez, até se tornar um escritor e esquecer os sentimentos – ele os guardou para as personagens – e as paixões, que passou a escrever como se não viessem do seu próprio passado.” (p.117). Em *As iniciais*, insiste: “Minha vida acabou no dia em que passei a escrever.” (p.19). Finalmente, sentencia em *O sol se põe em São Paulo*: “ O melhor escritor é sempre o que nunca escreveu nada.” (p.12).

Valendo-se do papel de crítico literário, em *O mundo fora dos eixos*, Bernardo Carvalho não se afasta dessa discussão, quando condena paradoxalmente a existência da obra do poeta Álvares de Azevedo à morte do próprio autor: “ É a morte que virá por fim coroar com o real essa obra de pura imaginação.” (p. 208).

O interesse permanece vivo nas suas declarações mais enfáticas sobre literatura:

A certa altura, me dei conta de que o que realmente atraía a maioria das pessoas nesses dois romances (*Mongólia e Nove noites*) era o efeito da realidade, a idéia de que liam uma história real, baseada em fatos reais, como se o romance estivesse reduzido a um relato da realidade, como se a invenção, a criação e a imaginação fossem o de menos. E isso começou a me incomodar, porque era a negação daquilo em que eu mais acredito, a negação da própria literatura.⁷

Essa representação em negativo é aspecto fundamental na construção de sua obra, assim como é traço determinante na construção do seu rosto de autor. Bernardo lida com seu próprio apagamento, mesmo que recheie sua prosa de dados autobiográficos. Paradoxalmente, tais aspectos não contribuem para formar sua própria imagem, já que não deixam folga entre realidade e ficção, revelando que sua figura coincide plenamente com aquilo que escreve: ele é a sua própria obra, nem mais nem menos:

Essa idéia de uma literatura que não é testemunho, não é representação imediata do autor, e não serve para o mercado, Igreja, estado, que não serve para nada, é fundamental para a minha vida. Ela não é a

⁷ Entrevista concedida por Bernardo Carvalho à Beatriz Resende. Revista Z Cultural/ PACC-UFRJ, Rio de Janeiro, abril/2007.

expressão de mim - ainda que seja; é óbvio que vai ser; se eu trato de gay enrustido, é porque isso me interessa, mas aquele não sou eu. A literatura que me interessa é a que não responde a uma demanda do mercado, a que tenta criar uma demanda que não existe.⁸

De maneira geral, em suas entrevistas, o nosso autor esvazia os saberes biográficos através de pontos de vista sobre o que envolve direta ou indiretamente a literatura. A não garantia que a linguagem literária oferece é que permite que os dados fidedignos sobre sua vida façam parte de uma narrativa que traz cada vez mais menos verdade. Essa impressão de que se enclausura na ficção se harmoniza com a declaração, extra-literária, de que vê o mundo como invenção do escritor, sugerindo que a realidade descrita por ele passa a ser sua obra, sua criação. É de maneira ambígua que constrói o perfil de uma autoria individual, que não se acomoda “ao que é comum e compartilhado”.

Bernardo Carvalho tira proveito das forças que emergem entre as fórmulas da ficção e da não-ficção para oferecer que rosto ao tapa?

Sua voz contundente rechaça cada vez mais uma autoria ancorada na “vida real”, principalmente quando esta solicita o material que faz parte da vida pessoal do ficcionista. Mas, não reserva lugar para considerá-lo ‘criatura incorpórea’, para isso situa-se na vida social:

Qual o resenhista que nunca se sentiu ridículo e obsoleto ao falar de literatura numa mídia direcionada para um público cada vez maior e mais indiferenciado, mais interessado na vida dos autores do que nas suas obras? Quem quer saber sobre literatura num mundo impaciente onde, graças a uma massificação avassaladora da cultura, tudo tem que ter um atrativo publicitário, uma função (um lugar no mercado, por exemplo, um resultado financeiro), uma explicação ou uma utilidade? (CARVALHO: 2005, p.194)

Outra maneira de redimensionar a literatura e individualizar a autoria é sem dúvida negando qualquer função a elas :

⁸ Entrevista concedida por Bernardo Carvalho a José Castello. Revista Rascunho/Paiol Literário, Paraná, agosto/2007.

Crio um tipo de literatura que eu acho que tem alguma importância porque preciso continuar criando, mas que, na verdade, não tem nenhuma importância, não tem nenhuma consequência social.

A minha literatura pode ser de resistência, mas é muito pequena, não tem o menor significado. É nada. O que eu faço é totalmente insignificante. (...)

A idéia de que a literatura não serve para nada surgiu na modernidade; e a considero muito importante. É uma idéia política. É essa idéia que vai fazer a literatura de verdade sobreviver. A literatura que serve para alguma coisa é a que o mercado quer. (...) Não servir para nada é um negócio radical e muito importante; permite que se faça uma literatura de ruptura, que não obedece a demandas preexistentes; cria uma nova demanda. Não é o novo pelo novo. Não é isso. É criar um mundo que ainda não existe. Criar uma vontade nas pessoas que elas ainda não têm. Isso é genial. É uma oferta para ver se germina. É lógico que eu acho que a literatura serve para alguma coisa. Mas preciso manter esta idéia, porque é para nada mesmo. Mas eu vou continuar fazendo. A ilusão de que não tem função é super importante. Para mim, é fundamental; me dá um alento; me deixa respirar.⁹

Dessa forma, Bernardo dá movimento à própria noção do que vem a ser obsoleto no campo literário. Ele aponta para uma literatura que traz a suspeita de que “cada caso é um caso”, talvez assim libertando sua obra de qualquer tendência ou vertente no campo literário. Tal visão sugere que o “crítico tem que entender o projeto do livro e criticar dentro daquele projeto”¹⁰ e incondicionalmente libertar a literatura e o autor de qualquer função.

Nesse caso, não menos expressiva é sua atitude de levar às últimas consequências o seu projeto de escrita, no momento em que constrói um romance a partir da negação dos seus dois anteriores. Com o propósito de responder ao apelo do leitor, que busca na sua escrita a representação do real, Bernardo excede em metalinguagem nas páginas de *O sol se põe em São Paulo*:

Escrevi *O sol se põe em São Paulo* como reação à recepção a *Nove noites e Mongólia*. *Nove noites* é baseado na história real de um antropólogo americano que se matou no Brasil entre os índios, em 1939, quando tinha 27 anos. O livro foi construído a partir desse dado, mas não é um livro sobre história real. Quando eu o escrevi, tinha escrito uns livros esquisitos, que não vendiam, que as pessoas não gostavam. Então, eu fiquei irritado e entendi o que as pessoas queriam: história real, livro baseado em história real. Pensei: "se é isso que eles querem, é isso que eu vou fazer". Mas resolvi fazer algo perverso para enganar o leitor, criar uma armadilha. O leitor acha que está

⁹ *Idem, Ibidem.*

¹⁰ Entrevista concedida por Bernardo Carvalho a Flávio Moura. Revista Trópico, São Paulo, 19/02/2003.

lendo uma história real, mas é tudo mentira. Tinha foto, autobiografia, etc. E não é que funcionou. O pior é que a minha intenção de criar uma armadilha, de brincar, de ser irônico, foi lida em primeiro grau, não foi lida em segundo grau. A maioria não percebeu que eu estava fazendo um jogo com aquilo. Com *Mongólia*, os leitores acharam que o que estava ali era um país real.¹¹

A sua posição frente à literatura brasileira e à produção literária atual reafirma os princípios do seu projeto:

Eu nunca me identifiquei e continuo não me identificando com as linhas principais da literatura brasileira. Pelo menos não a literatura oficial. Eu me sinto solitário. Adoraria me identificar com mais gente. Mas apaziguei esse conflito ao perceber que a literatura brasileira quem faz é a gente. Ela passa a ser também o meu livro. Você acaba à força abrindo um lugar pra você mesmo.¹²

Se, de alguma forma, Bernardo abre uma brecha para ele mesmo, não se mostra tão à vontade assim para se juntar a seus pares:

Eu não leio muito a literatura que está sendo feita ao mesmo tempo em que escrevo os meus livros porque tenho uma fragilidade. Isso me atrapalha, cria um país real para mim. Eu não posso ter este país real. Não sei como explicar. Consigo ler americano, inglês porque não quero fazer literatura como eles, não vou fazer o modelo deles.¹³

Essa literatura do “contra”, da negação, da ausência, impõe-se não como estilo, mas como forma de estranhamento da própria literatura. A literatura que, aos poucos, vem se deslocando cada vez mais dos anais da literatura, a literatura que se estranha na sua própria literariedade. Talvez seja essa a razão pela qual os narradores de *Nove noites* não parem de repetir: “ninguém nunca me perguntou, e por isso também nunca precisei responder” e “isto é para quando você vier.”

¹¹ Entrevista concedida por Bernardo Carvalho a José Castello. Revista Rascunho/Paiol Literário, Paraná, agosto/2007.

¹² Entrevista concedida por Bernardo Carvalho a Flávio Moura. Revista Trópico, São Paulo, 19/02/2003.

¹³ Entrevista concedida por Bernardo Carvalho a José Castello. Revista Rascunho/ Paiol Literário, Paraná, agosto/2007.

Se essas frases provocam desconfiança ao seu leitor, não menos Bernardo nos leva a duvidar de seus próprios depoimentos, quando nos revela o motivo pelo qual escreve:

Eu escrevo porque não daria para não escrever. Não sei explicar. O chato é quando vejo que é uma ilusão. Uma ilusão que eu criei para mim, mas é uma ilusão que dá sentido para a minha vida. Eu acredito na literatura. É uma ilusão. Cada um arruma uma forma para viver. A literatura é a minha.¹⁴

Esse jogo de armar entre vida e literatura nos faz incluir Bernardo Carvalho na lista dos escritores que vêm abalar ainda mais o poderoso império do autor (BARTHES, 2004, p.59). Porém, não mais imprimindo marcha para declarar sua morte, mas para suspendê-lo frente a qualquer campo de representação.

2.1 ANÁLISES DE BOLSO

Boa parte da crítica dirigida à produção literária de Bernardo Carvalho o situa em posição bem privilegiada na cena ficcional contemporânea. Envolvido no papel de embrulho da geração 90, sua obra circula na futura lista dos cânones da prosa brasileira, mesmo que alguns o acusem de ser um autor que se apresente como a “nova esperança da nossa literatura” e que se precipite em ocupar lugar ao lado de Machado de Assis e Guimarães Rosa na nossa história literária. Mas, é curioso que continue sendo desconhecido do grande público.

Talvez sejam essas razões que motivaram a feitura desse capítulo: mapear os romances que compõem o *corpus* do trabalho: *Teatro* (1998), *As iniciais* (1999), *Nove noites* (2002), *Mongólia* (2003) e *O sol se põe em São Paulo* (2007).

¹⁴ *Idem, Ibidem.*

Porém, a nossa condição de leitor fica restrita a situá-lo no campo da construção de narrativas. Para isso, não é necessário nada além da repetição de algumas linhas já gastas nas resenhas e ensaios pesquisados. Ricardo Piglia auxilia no arremate desse propósito:

A construção só pode ser visitada por um espectador de cada vez. Essa atitude incompreensível para todos é, no entanto, clara para mim: o fotógrafo reproduz na contemplação da cidade o ato de ler. Aquele que a contempla é um leitor, e, portanto, precisa estar sozinho. Essa aspiração à intimidade e ao isolamento explica o sigilo que cercou seu projeto até hoje. (PIGLIA, 2006, p.12)

2.1.1 *Teatro*

Dividido em duas partes, *Teatro* propõe um jogo textual que nos dá a impressão de que seu campo de representação se esgota na composição dele mesmo. Ou melhor, suas referências não apontam para fora, mas sim para as disposições das peças que o compõem.

Sob o título de “Os são”, a sua primeira parte desencadeia um movimento narracional incessante, que não se finda mesmo diante da correspondência estrutural que mantém com sua segunda parte, intitulada “meu nome”. O que significa dizer que a narrativa só ganha forma e força na condição em que não entendemos sua composição como partes de um todo, mas sim como ambas sendo a mesma, sugerindo, desta maneira, um golpe certo no próprio conceito de estrutura, que aí se curva à noção de “ruptura ou redobramento” derridiano (DERRIDA, 1995, p.229). Ou melhor, tudo resvala para o plano do discurso, submetendo todos os elementos narracionais aos domínios do “sistema das diferenças”.

Na primeira parte, o narrador Daniel, escritor aposentado da polícia, é envolvido em um terrível esquema que o leva a um enigma, criado e alimentado por sucessivos atentados terroristas. Sua obsessão pelo tal mistério gera uma avalanche de situações em torno da figura de dois irmãos, que se tornam os principais suspeitos da escrita de uma série

cartas: “As cartas, que se sucediam, iam compondo uma teoria do mundo pelos olhos de um paranóico.” (p.29)).

A narrativa, em primeira pessoa, comprime o leitor de fatos que vão se encadeando e conduzindo-o a um estado permanente de dúvida. Os fatos brotam como componentes de um longo delírio, sem, contudo, romper com qualquer laço verossímil: “um mundo totalmente diferente do que conhecia, a lógica do ilógico, repetiu. Disse que a fórmula era a verdade da sua própria mentira, sua farsa transformada em realidade.” (p.63). Daniel, então, inicia um incessante deslocamento, levado pela força de sua capacidade narrativa.

Relata a fuga de seus pais de um indefinido país, antes de seu nascimento. Como imigrantes, passam a viver em outro local, também não identificado, onde ele nasce. Quando adulto, torna-se membro da força policial e aí trabalha como uma espécie de arquivista-ouvinte. Os pais mortos e a suposta falta de saída diante do grave acontecimento levam-no a fugir para o país de origem. Para isso, oficializa sua morte, gravando o seu próprio nome em um túmulo. Logo após, encontra Ana C, amiga, por quem foi apaixonado na infância, mas que, na outra parte da narrativa, passa a ser identificada como homossexual, atriz pornô.

Atravessando desertos e fronteiras, chega finalmente à terra de origem dos seus pais, onde a língua lhe é familiar. É ela que lhe dá segurança para registrar a verdade que descobrira, já que acredita que sua língua materna não suporta a verdade que necessita escrever. Essa impressão de estabilidade não dura muito, já que a verdade continua inapreensível. É nessa condição que a narrativa suspende a idéia de interpretação como verdade e lança-se à possibilidade de criar sentido dentro de um discurso que se vê desconstruído a cada passo, tornando suspeito qualquer elemento que o compõe. Tudo resvala para a duplicidade, para a desterritorialização, em nítida condução labiríntica: “era que toda

interpretação criava a sua realidade, não existia realidade antes da interpretação.” (p. 85).

Dessa maneira, narradores multiplicados conduzem relatos que intercambiam nomes e sexos.

Mas o próprio sistema de construção da narrativa esbarra-se com certa precariedade, na medida em que reconhece o grau de ficcionalidade do mundo e, ao mesmo tempo, a necessidade de se continuar produzindo ficção. Nesse impasse, o narrador reivindica o direito de ser “o verdadeiro autor” dos acontecimentos relatados: “Fui eu que escrevi. Foi só o que fiz durante toda minha vida. Ouvir e escrever, que era o que me pediam, a minha tarefa. Com que direito vinha roubar o que era meu, encarnar o meu personagem, roubar a minha criação, assumir a minha autoria?”(p.79).

Já na segunda parte, intitulada de “O meu nome”, o narrador também se chama Daniel. Como fotógrafo, persegue a personagem Ana C., que aparece como homossexual e grande astro de vídeos pornográficos. Ana C. está diretamente relacionado ao suposto enigma reservado a essa parte: “ Na verdade, queriam desvendar a morte de um político importante, e Ana C., que era a única pista existente para o passado do morto em suas incursões semanais pelo mundo da pornografia, desaparecera sem deixar rastros (nem mesmo para a polícia que também o procurava), embora seus vídeos aparentemente continuassem a ser produzidos com a mesma frequência anterior.” (p.99).

Identificando Ana C. como autor da primeira parte (“Os são”), Daniel submete a narrativa à impermanência das categorias narracionias. A segunda parte então apóia-se em uma referencialidade totalmente submersa às armadilhas da interpretação: “A verdade era agora mais inverossímil que a mentira. Era esse o nosso mundo.” (p.82). Movendo-se na fronteira entre autor, narrador e personagem, a figura de Ana C. não ganha nitidez. Nessa condição, torna-se figura imaginária, desestabilizando cada vez mais os princípios de representação da própria narrativa:

Não teria me espantado se ali tivessem me dito que tudo o que me contou Ana C. nunca tivesse acontecido – que o policial, “o homem mais velho”, nunca tivesse existido, fosse pura invenção como todas as outras - , assim como não me espantaria se viessem me dizer agora que sua morte é a última de todas as mentiras e que internado num hospício com o seu verdadeiro nome que ninguém conhece, de volta a seu país de origem, e a sua língua, Ana C. se dedique a escrever histórias mais estapafúrdias, em que aparece como personagem, na pele de uma mulher, e cujo narrador é um policial aposentado, mas isso eles não querem admitir, a começar pela psiquiatra, embora tenha sido exatamente o que lhes revelei com uma lógica a meu ver impecável. (p.129)

As sucessivas montagens e desmontagens de verdades obrigam o leitor a perseguir o roteiro de um narrador que se multiplica em frases, citações, outras falas - condicionadas em fábulas, cartas, notícias de jornal -, provocando, desta forma, mobilidade a toda matéria narracional.

No entanto, a narrativa só se faz quando se esbarra no seu próprio sistema de representação. Provisoriamente construído, mostra-se tragicamente paralisado diante da sua própria fonte de referências: o leitor se defronta com a idéia final de que o narrador está internado numa clínica psiquiátrica e a razão da sua internação vem de sua obsessão para provar a existência de Ana C.:

Foram “Os são” que me puseram aqui, nesta situação incrível, tendo diante dos olhos a verdade, a cura dos loucos (a prova não só de que Ana C. existia, sempre existiu, mas está vivo!), sem poder fazer nada. Às vezes, nem eu mesmo acredito. (...) E agora, cada vez que tento convencer a psiquiatra de que aquele fotógrafo era eu, e também lhe dou o meu nome em garantia - Daniel! Daniel! Como comprovação -, ela me manda de volta para o meu quarto, sempre muito decepcionada. E me diz que, se eu continuar assim, inventando histórias, nunca mais vão me deixar sair daqui. (p.132)

2.1.2 *As iniciais*

Durante as férias de verão, um jornalista, entediado pela falta de acontecimentos em seu país, viaja para um mosteiro abandonado, que o escritor M. transformou em “centro cultural”. Situado em uma ilha indefinida, acolhe 12 pessoas que são (des)identificadas através das iniciais de seus nomes.

Sob suspeita, os integrantes desse grupo criam versões contraditórias sobre acontecimentos, que nunca se esclarecem. Vivem em torno dos conflitos de M. que, contaminado pelo vírus da Aids, se dedica a escrever um diário interminável. Assim como ele, outros participantes do grupo aguardam a morte.

Como mais um integrante desse grupo, o narrador envolve-se acidentalmente em um enigma: recebe acidentalmente uma caixinha de madeira com quatro iniciais gravadas na tampa. A partir daí, tenta obsessivamente decifrá-las (“tomei o atalho pelo morro até a casa de A., levando na mão a caixinha de madeira vazia, que ainda hoje trago no bolso, em cuja tampa sentia com os dedos o relevo tosco das iniciais.” p.82). Esse fato torna-se pretexto para enredar os 12 integrantes no jogo ficcional que estabelece entre a sua condição de autor e os elementos de que dispõe para construção de sua própria narrativa.

O texto estrutura-se na situação-limite provocada pelas escritas do diário por M. e do relato autobiográfico pelo narrador. Entrelaçando-os ou superpondo-os, problematiza a relação entre realidade e ficção. Em blocos narracionais, essa relação “realiza o [seu] trabalho”: “Minha vida acabou no dia em que passei a escrever.” (p.19).

Como uma espécie de “laboratório literário-teatral”, a escrita volta-se para si mesma desenvolvendo um verdadeiro ritual autofágico em torno da relação autor, personagem, narrador. A simulação de um “estilo mistificador” baseia-se em indeterminadas referências dos enunciados e do seu enunciador:

Se confundi autor com narrador, e me apaixonei por C. ao ler um livro que ele havia escrito antes mesmo de eu conhecê-lo, devo isso em parte ao estilo mistificador da ficção de M. que, aumentando a confusão, tinha me ajudado a formar de antemão uma imagem de C. quando por fim abri a primeira página de seu romance, e li a primeira frase, ainda na livraria. Em parte, devo a M. o meu encontro com C. de presente, tirou-o de mim ao morrer, substituindo-o por uma outra herança: para fazer de mim, como ele, escritor. Sei que tendo a atribuir a M. poderes divinos, mas não posso evitar. Assim esse pastiche acaba sendo uma espécie de provocação, a única reação possível a essa regra diabólica em que me vi enredado, tirando de mim o que eu já tinha, em troca do que eu almejava. (p.19)

A duplicidade orienta a escrita que se quer permanentemente ambíguo na sua estrutura. O foco narrativo é simulado na voz de um narrador que se reconhece autor, embora se identifique como cópia de M. (“...estou escrevendo à maneira de M., com todas essas iniciais, que isto não passa de um pastiche, de uma paródia, das páginas e mais páginas do diário que ele escrevia incessantemente na sacristia (...) e que talvez por isso mesmo o imito, porque não tenho mais vida própria, só um passado, que na verdade nem meu é.” p.10). Para isso, monta e desmonta cenários que abrigam o seu desdobramento identitário e os incessantes arranjos ficcionais que compõem o romance.

Exibidos como autores e personagens simultaneamente, quase todos os integrantes do mosteiro são deslocados nestes papéis em razão da circularidade da própria narrativa: “Saí dali para o jardim à procura de um pouco de ar, sufocado pela claustrofobia daquela história que a tudo se referia e tudo englobava, me fazendo ver quem eu já conhecia no lugar de personagens que nunca tinha visto...”. (p.103). Esse deslocamento é o ato mecânico de refazer o caminho, assumindo traços “alheios à própria identidade retalhada”. O passo seguinte é indicar a condição claustrofóbica de vidas que cumprem papéis (in)definidos na e para narrativa:

O fascínio dos textos de M. vinha justamente daí, das iniciais. M. criava um mundo ao seu redor e lhe dava uma importância quase mitológica. Todos queriam ser transformados em iniciais. E depois todos tentavam reconhecer nas iniciais os vestígios de alguém que realmente existisse, traços de si mesmos. Como se só pudessem ser reais no texto, se estivesse no texto. (p.26).

A única possibilidade de vida é dimensionada pela linguagem, ou melhor, pela astúcia de contar e descontar fatos, medidos unicamente pelos princípios discursivos: “ O quanto seus romances tinham de autobiográficos, também os diários tinham de ficção. As velas eram quase uma caricatura disso. Mas só podia alcançar alguma credibilidade no seu projeto se não tivesse vergonha de acendê-las, ou, resumindo, de encenar a própria vida.” (p.27).

O caráter performático dado à vida é transferido para o campo da morte, equivalendo-as. O que significa dizer que como conceitos habitualmente voltados sobre eles mesmos, a narrativa amplia seu campo de referência, de forma provisória. A morte é também engendramento discursivo: “A presença da morte mudava o significado de tudo, o que era bem podia passar por mal, e o lógico por ilógico...” (p.81).

O edifício mimético que reverbera ao longo da narrativa põe em xeque o seu próprio sistema de representação, já que está sujeito à voz de um narrador auto-reflexivo, que se expõe e revela os artificios da criação: “deixando M. com seu diário em que, talvez por pretensão, achei que registraria nosso diálogo (...), como se houvesse uma relação direta e imediata entre a realidade e o relato, como se isso fosse possível, por mais realista que se propusesse o texto, por mais que o objetivo fosse se ater à simples reprodução.” (p.20). O romance, portanto, resulta dessa obsessiva perseguição aos movimentos da escrita, sujeitando o leitor a frontais discussões metalingüísticas e ao esvaziamento de qualquer sentido erguido em benefício de qualquer interpretação.

2.1.3 *Nove noites*

Assim se faz *Nove noites*: o antropólogo americano Buell Quain suicida-se em 1939, logo após sair de uma aldeia indígena, no Brasil. Deixa inúmeras cartas sem se preocupar em explicar sua atitude.

Em 2001, o narrador toma conhecimento do fato através de um artigo de jornal. Persegue-o obsessivamente com intuito de reconstruir a trajetória do antropólogo. Cria-se então um enigma, que já se sabe não solucionável: “Para mim, a resposta só podia estar numa das cartas que escreveu antes de morrer, as quais desapareceram com seus destinatários.” (p.114).

A narrativa se configura em torno do seu próprio sistema de representação, para isso desestabiliza qualquer ordem identitária, assim como produz efeito suspensivo para desestabilizar os seus jogos entre o real e a ficção. Motivo pelo qual o narrador cria um pacto, já de início, com o leitor: “As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve.” (p. 8), já que a razão da escrita está na anulação de qualquer sistema de referências.

O cruzamento entre os fatos da vida de Buell Quain e os da vida do narrador-escritor compõe o fio narrativo, conduzido por duas vozes: o relato confessional deste e o testemunho de Manuel Pena, sertanejo responsável por um posto indígena no Xingu. Esses relatos ganham força autobiográfica e biográfica naquilo que reserva do contato do narrador com os índios no Xingu, durante a sua infância, assim como nas histórias que Manoel Pena conta das nove noites que passou com o antropólogo. Como forma de enfatizar o caráter documental da narrativa, os acontecimentos que envolvem Quain vêm registrados em cartas, notícias de jornal, arquivos, fotografias.

Mas o estilo policialesco e enigmático, habitualmente encontrado na fala do narrador de Bernardo Carvalho, adquire traços antropológicos, quando tenta esclarecer e

recompor a história do antropólogo. Esse discurso que se duplica, assim como esse narrador que se desdobra, trabalha mais em função da ambigüidade narracional do que do desvelamento da verdade. Bernardo transforma o exercício interpretativo em desconforto, manipulando explicitamente os mais óbvios elementos lingüísticos, imagéticos, desses discursos para encenar o complexo e particular campo de representação que se formula provisoriamente no seu jogo entre ficção e realidade.

Ancorado em “fatos que até então terão lhe parecidos incontestáveis”, o exercício narracional aponta para o fingimento do discurso realista, para o desmoronamento de um sistema de referências que a todo custo se impõe como verdade. Para isso, arquiteta territórios ficcionais que se tornam vítimas deles mesmos, na medida em que tudo que os compõe está restrito ao campo discursivo: “Tentei lhe explicar que pretendia escrever um livro e mais uma vez o que era um romance, o que era um livro de ficção (e mostrava o que tinha nas mãos), que seria tudo historinha, sem nenhuma consequência na realidade.” (p.95).

Há talvez um consequente jogo narracional: nos agradecimentos, o autor declara: “este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta.” (p.169). Ouvimos então uma voz que, mesmo fora do texto, se mostra a serviço da encenação. Entregar os bastidores ao leitor é tão ficcional quanto escondê-los.

Encenada, a narrativa inventa sua própria referencialidade. A cada relato, esse sistema referencial desordena-se pela incerteza, pela instabilidade frente a múltiplos pontos de vista, pela duplicidade identitária, pelas duvidosas verdades históricas.

As encenações se multiplicam em suas páginas, como forma de indicar o “fundo falso” de seu relato: “É preciso estar preparado. Alguém terá de preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui.” (p.7).

Porém, o jogo de cena só se completa com o desdobramento de um narrador que tem como incumbência compor uma ambiência verossímil, mesmo que se reserve ao real.

Esse desdobramento mostra-se evidente, em função de uma narrativa que assume permanentemente seus bastidores através de uma metaficcionalidade que se revela em jogo com os próprios princípios de distanciamento:

As minhas explicações sobre o romance eram inúteis. Eu tentava dizer que, para os brancos que não acreditam em deuses, a ficção servia de mitologia, era o equivalente dos mitos dos índios, e antes mesmo de terminar a frase, já não sabia se o idiota era ele ou eu. Ele não dizia nada a não ser: “O que você quer com o passado?”. Repetia. E, diante da sua insistência bovina, tive de me render à evidência de que eu não sabia responder à sua pergunta. Não conseguia fazê-lo entender o que era ficção (no fundo, ele não estava interessado), nem convencê-lo de que meu interesse pelo passado não teria conseqüências reais, no final seria tudo inventado. (p.96).

Na voz do narrador Manoel Perna, há insistência para dar início a um relato que se faz na ausência de interlocutor: “*Isto é para quando você vier*”. Mas, é preciso narrar já que se faz cúmplice da natureza de uma linguagem que se realiza provisória em qualquer ordem de significação: “Se as coisas que tenho a dizer estão todas pela metade, e podem soar insignificantes aos ouvidos de outra pessoa, é porque estão à sua espera para fazer sentido. Só você pode entender o que dizer, pois tem a chave que me falta. Só você tem a outra parte da história.” (p.122). Seu monólogo recorre invariavelmente a um outro, deixando ver, no entanto, que este não é senão ele mesmo: “O que eu sei é o que ele me contou e o que eu imaginei.” (p.122). Essa experiência sugere um universo identitário condenado a uma espécie de jogo autofágico.

Da mesma forma, a relação metonímica entre a biografia de Quain e a autobiografia do narrador impõe uma espécie de tom claustrofóbico à narrativa, que se alastra pelos seus domínios. Suas histórias se cruzam em obsessivo jogo identitário, impossibilitando

qualquer acabamento, qualquer definição de perfil que se dobre sobre si mesmo, alimentado apenas pelo remoto desejo de compor-se.

As opacas identidades que circulam na transitoriedade da voz do narrador impõem-se como desdobramentos de sua própria voz. O que possibilita pensar que o manejo da narrativa fica entregue às oscilações de autoria, porém submetidas à malha de interpretação das experiências revividas em encenações.

Finalmente, a incomunicabilidade, como marca de autoria, auxilia a configuração de uma narrativa que sobrevive de sua própria circularidade, já que nem as manobras em torno das fronteiras entre o real e a ficção são suficientes para alimentar suas peças interpretativas. No entanto, é preciso reencená-las em função dessa sobrevivência.

2.1.4 *Mongólia*

O romance *Mongólia* foi escrito a partir de uma viagem que Bernardo Carvalho fez à Mongólia, patrocinada pela editora portuguesa Cotovia e pela Fundação Oriente, de Lisboa. Somemos a estas informações, a sua sinopse.

Um diplomata brasileiro, conhecido como Ocidental, investiga o desaparecimento de um fotógrafo brasileiro no interior da Mongólia. Tal acontecimento faz com que o narrador, um embaixador aposentado, crie um relato a partir das anotações do Ocidental e dos diários do próprio fotógrafo. Sem abrir mão do habitual tom policialesco, acrescido do aspecto descritivo dos relatos de viagem, Bernardo Carvalho constrói então mais um enigma a não ser desvendado.

Dividido em três capítulos (Pequim – Ulaanbaatar, Os montes Altai, O Rio de Janeiro), o texto é conduzido por três vozes narrativas, que tendem a subjugar o leitor às intempéries dos relatos labirínticos. Desdobradas, em função de uma obsessiva busca, tais

vozes produzem deslocamentos identitários que resultam no esvaziamento delas mesmas: “Parecia que eu estava ouvindo a mesma pessoa. De alguma forma, o desaparecido e o Ocidental tinham uma afinidade sinistra nas suas idéias etnocêntricas.” (p.50).

Esses desdobramentos se transformam em eixos ao redor de um vale discursivo cada vez mais árido, incerto, fazendo ver uma narrativa que se impõe tão nômade quanto os sujeitos: “A repetição é a condição de sobrevivência. É essa também a cultura dos nômades. Apesar da aparência de deslocamento e de uma vida em movimento, fazem sempre os mesmos percursos, voltam sempre aos mesmos lugares, repetem sempre os mesmos hábitos.” Esse caráter cíclico do sujeito é estendido à geografia do país e do relato, subjugando à narrativa à instável condição do local e de sua cultura “lugares diferentes têm o mesmo nome, como se o próprio terreno fosse movediço”.

Mas é o efeito claustrofóbico dessa repetição que confina esses sujeitos aos limites de seus próprios relatos. A narrativa estrutura-se opressiva, auto-referente, mesmo margeada por um sistema referencial bem definido pela descrição da história sociocultural da Mongólia, pelos possíveis dados biográficos do desaparecido e do diplomata, pelo aspecto extra-textual sobre o propósito da viagem do autor àquele país, pelo mapa apresentado no início da narrativa, pelo agradecimento aos que colaboraram com a feitura do livro etc.

O jogo narracional parte do esvaziamento compulsivo desses dados reais para, em estado suspensivo, impor uma nova ordem de sentido, em que a representação ganha ambigüidade e o vazio do real ganha encenação.

A partir daí, tudo que o narrador formula está intimamente ligado a uma outra verossimilhança: “É como se todos mentissem e as mentiras fossem complementares”. (p.148). O que sugere aí é o seu pacto incondicional aos princípios da linguagem: basta pensar que o mapa que guia o Ocidental é o diário do desaparecido (“O Ocidental seguiu noite

adentro pelas páginas do diário escrito um ano antes, em busca de pistas. Ia lendo ao acaso, saltando trechos ilegíveis, voltando atrás quando alguma coisa lhe chamava atenção.” p. 38).

Sempre sujeito “às camadas enganadoras da realidade”, “inventava um país e discorria sobre ele sem a menor cerimônia.”. Prova de que a narrativa desencadeia também a problematização das suas próprias referências, dispersando-as em divergências e suspeitas: “Tudo é irreal. (...). Nada prova nada, e ainda assim seguimos em frente. O desaparecido atrás do manuscrito, e agora eu atrás dele.” (p.148).

A dúvida é o gesto necessário para que se desloquem continuamente as peças do jogo narracional e, ao mesmo tempo, para que modifique a natureza dele. Desse modo, a narrativa se restringe ao caráter indefinido desse jogo: “O Ocidental ficava cada vez mais intrigado com a história que ia montando aos poucos, com os dois diários, como um quebra-cabeça. Pulava de um para o outro. Voltou ao segundo, à parte em que Ganbold e o rapaz visitam Narkhajid Süm:” (p. 69).

As referências perdem-se nos fluxos e refluxos dos acontecimentos, aumentando a ambigüidade e submetendo o arranjo narracional a questões insolúveis. Potencialmente cambiante, o organismo da narrativa é sempre deslocada para o campo do estranhamento, impondo uma natureza feita de lacunas: “*O nômade pode ter inventado tudo com base no que lhe contou Purevbaatar. Não dá para saber quando e onde a história começa. Uma coisa leva a outra, e a coerência parece só ter efeito retroativo. Está escrito no diário do rapaz: Ninguém sabe nada de lugar nenhum. Aprenderam a não se comprometer. O passado, quando não se perdeu, agora são lendas e suposições nebulosas.*” (p.132).

O desnorteio que se instala no interior da ordem homogênea de um relato dotado de um sistema de sentido dominante é oriundo, principalmente, do caráter desagregador a cargo do entrecruzamento de camadas discursivas que encenam sentidos oscilantes e transitórios.

Bernardo Carvalho, de forma recorrente, reencena a desconstrução da referencialidade de um mundo real e da capacidade para representá-lo. Com isso, novamente, propõe um jogo permanente, sob aparente chão firme, entre insólito e cotidiano. Sem deixar, contudo, de desestabilizar a representação da sua própria invenção: “Escrevi este texto em sete dias, do dia seguinte ao enterro até ontem à noite, depois de mais de quarenta anos adiando o meu projeto de escritor. A bem dizer, não fiz mais do que transcrever e parafrasear os diários, e a eles acrescentar a minha opinião. A literatura quem faz são os outros.” (p.182).

2.1.5 *O sol se põe em São Paulo*

Fim de noite, no bairro da Liberdade, em São Paulo. Setsuko, dona de um restaurante japonês, aborda um cliente: “Você é um escritor?”. Esse homem é um publicitário desempregado, descendente de japonês, mas que ignora tal cultura. Incumbe-o de escrever sobre uma história relatada por ela. Mas, o desaparecimento de Setsuko deixa-a inacabada, provocando, desta maneira, o enigma que conduz os passos do narrador.

Do relato de Setsuko, a octogenária japonesa, ficaram os aspectos obscuros: no Japão, durante a segunda guerra mundial, um triângulo amoroso envolve uma moça de boa família, Michiyo, um filho de industrial, Jokichi, e um ator de kyogen, Masukichi (“ ‘Foi assim que três destinos disparatados se uniram numa combinação explosiva’, me disse Setsuko no seu estilo respingado.” p.50). Ou melhor, identidades trocadas e amores mais ou menos correspondidos compõem o relato para que o narrador escreva um romance. Essa história logo se desdobra em outras, assim como se desdobram identidades que envolvem um primo imperador, um escritor célebre, um soldado raso e o próprio narrador.

Obsessivamente, o narrador transita em espaços que se multiplicam em cybercafé em Tóquio, em um pavilhão japonês no bairro Paraíso, em campos de batalhas no Pacífico,

em fazendas no interior paulista, com intuito de encontrar o fim da história. Os cenários prevalecem no seu relato como maquetes: “Tinha mandado derrubar as cinco casas da vila e no lugar delas construía, à imagem de uma propriedade que conhecera no Japão, a casa revestida de madeira e o jardim japonês, só que em escala menor.” (p. 28). Esse trânsito é marcado pela suspeita dos relatos que se sucedem, criando versões contraditórias, que nunca se esclarecem. A trama se nutre ainda do entrelaçamento das histórias presentes e passadas do Japão e do Brasil.

No entanto, o desnorтеio do narrador aponta para um jogo narracional que denuncia a encenação da própria concepção metaficcional do romance, performatizando todos os elementos que compõem a narrativa, principalmente a autoria. Para isso, volta-se sobre si mesma desestruturando, principalmente, o esgotamento das convenções narrativas usuais, princípio de escrita do próprio Bernardo Carvalho: “Das três vezes que saí da casa de Setsuko pelas ruas de São Paulo, depois de ouvi-la falar por mais de duas horas seguidas, foi sem compreender o meu papel naquele jogo. O que a velha dona do restaurante me contava, em geral impassível, era um espetáculo encenado só pra mim.” (p. 61).

A narrativa põe em xeque o princípio da autoria, na medida em que é narrada por um narrador que não é escritor (“Na verdade nunca escrevi nada” p.12), assim como seus elementos constituintes são postos à prova: o material bruto da escrita é apresentado por uma pseudo-narradora, para só muitas páginas depois ganhar força ficcional através da voz do narrador; os personagens diluem-se em identidades dissolvidas em outras (“Foi ela quem me pediu para chamá-la de Setsuko, quando me propôs narrar a história, mas também nunca disse que era esse seu nome.” (p.100), afastando-se cada vez mais desta categoria; o romance só se revela como romance depois de um longo relato que se configurará como uma espécie de preâmbulo: “Agora era a minha vez de sentir dor dos personagens que tudo perdem. O meu romance começa aqui. (...) A velha japonesa tinha se mudado havia uma semana – logo

depois da minha última visita. Ele não fazia a menor a menor idéia para onde ela podia ter ido.” (p.93). Dessa forma, o romance só se revela como tal na precariedade de seu sistema de representação.

Essa narrativa passa ser fonte inesgotável para outras narrativas. Superaquecida, ela acaba revelando os aparatos técnicos que reproduzem dobraduras temporais, misturas de identidades, situações duvidosas, narradores pouco confiáveis, ou melhor, tudo aquilo com que o leitor é habitualmente compelido a compactuar nas outras narrativas de Bernardo Carvalho. Embora, nesse caso, o estranhamento seja gerado pela encenação do próprio projeto estético do narrador-escritor: “ Se Setsuko não existia, era possível que todo o resto também fosse inventado. Nada provava que Michiyo não tivesse se apropriado de elementos biográficos do autor d’*A chave* justamente para embaralhar as pistas.” (p.103).

A suspensão de sua ordem discursiva já vem indiciada pelo falseamento da autoria, como forma de desautorizar o seu recurso narracional através da ilegitimidade de seu papel de narrador-escritor: “ O melhor escritor é sempre o que nunca escreveu nada.” (p. 12). O que, de alguma maneira, provoca suspensão em toda a discussão metaficcional que se instaura nessa narrativa, assim como contribui com a suspeita geral sobre todo seu recurso de escrita.

O sistema labiríntico da narrativa corrói a própria narrativa, deixando-a exposta nas suas falhas, nos seus desacertos de composição, embora se configure muito mais como estratégia para encenar sua própria realização. Dessa maneira, Bernardo Carvalho leva às últimas conseqüências um sistema narracional que já nasce corrompido pela própria forma de criação: esvaziamento dos habituais elementos narracionais e ruptura com o seu próprio projeto de narrativa.

Talvez seja essa a marca mais auto-referente de sua prosa, na medida em que não consegue sobreviver senão nela mesma, na medida em que o seu desdobramento não aponta para outro sistema de referências que não seja ele mesmo. O que significa dizer que

novamente a saturação do princípio orgânico da verossimilhança vem brincar com a desintegração da lógica da representação. Embora, nesse caso, leve às últimas conseqüências não o estatuto ficcional da realidade, mas a ficção em si.

Há aqui a persistência de um autor sem obra, remetendo a uma espécie de transgressão que atinge muito mais do que a sua função de autor: “Quis me tomar por escritor, o que não sou. E me fazer escrever na frente de batalha, “onde a civilização encontra a barbárie e deixa entrever o que dela traz em si”, nesta cidade que não pode ser o que é, uma história de homens e mulheres tentando se fazer passar por outros para cumprir a promessa do que são: um ator a quem proibem atuar [...], um escritor que só pode ser enquanto não for.”(p.163).

3 CADERNO DE CAMPO

A discussão sobre o conceito atual de romance não nos permite ir além do quase clichê. De início, observemos que a definição do objeto literário veio oscilando, de acordo com as convenções narrativas, e revelando-se até então como produção histórica. Necessário, portanto, acrescentar que o que atualmente entendemos como literatura só se construiu no século XIX. O que significa dizer que o processo de especialização literária selou a fronteira entre a ficção e os outros tipos de escrita. A idéia de consagrar um texto, gerado fundamentalmente pela imaginação, como literário transformou-se, nos anos do Romantismo, em um dos alicerces para instituir a figura do autor.

Por isso, não podemos negar a importância desse processo de separação e definição do discurso literário para a formação do romance moderno. *Em dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*, Sandra G. Vasconcelos arremata:

Essa incerteza quanto ao caráter factual ou ficcional da narrativa fez, então, com que uma das maiores preocupações dos primeiros romancistas fosse desenvolver uma teoria do romance que lidasse de forma adequada com essa questão epistemológica. Nos seus estágios iniciais, o romance se apresentava como uma forma ambígua, uma ficção factual que negava sua ficcionalidade e produzia em seus leitores um sentimento de ambivalência quanto a seu possível conteúdo de verdade. Essa indiferenciação teria que ser desfeita para que as daquela matriz: o jornalismo e a história, de um lado, e o romance do outro. (2002, p.18)

Hoje, rompidas tais fronteiras, o conceito de literatura, submetida à sua própria episteme, afrouxou-se em razão de uma complexa relação que se instaurou entre autor, obra e leitor, ao longo do tempo. Dessa forma, redobrou-se também como conceito, na medida em que se aproximou de outros, como texto, escritura, discurso, rompendo definitivamente com o

princípio inativo e redutor de sua especialização. Nessa perspectiva, uma nova ordem de discurso fragiliza cada vez mais a oposição entre ficção e não-ficção, contribuindo, assim, com a atualização do conceito de romance.

Parece-nos que o escritor Milton Hatoum faz a síntese do que poderíamos afirmar provisoriamente sobre o romance e seus percursos:

Falar mais uma vez em crise do romance talvez seja um assunto fora de foco. Em 1880, Jules Renard e outros escritores franceses aludiram à crise e mesmo à morte do romance, o que soava irônico ou risível: era o ano da morte de Gustave Flaubert, num século e num país em que os grandes romances prepararam o chão da modernidade. Também é anacrônico discutir o romance enquanto gênero narrativo, pois as formas narrativas têm sido questionadas desde o Romantismo, que inaugurou recursos técnicos e retóricos usados até hoje.

Apesar de todos os abalos sofridos, o romance continua vivo, e sua morte não será decretada por uma sentença ou declaração bombástica, e sim pela recusa do leitor. A sobrevivência do gênero depende desse leitor. E também da maleabilidade, da forma mutável, camaleônica do próprio romance, que tem reaparecido com força em vários países do Ocidente e do Oriente.¹⁵

O que precede a morte do romance são as controvérsias sobre sua origem. A condição de gênero indefinido aparece nos ancestrais vínculos que mantém com as formas épicas, mesmo que hoje frouxos. Mas na condição atual é um gênero bem novo e bem distante da tradição que o originou.

Na visão de Marthe Robert, em *Romance das origens, origens do romance*, o romance é “na realidade um recém-chegado nas Letras, um plebeu que vingou e que, em meio aos gêneros secularmente estabelecidos e pouco a pouco por ele suplantados, continua parecendo um arrivista, às vezes até mesmo um aventureiro.” (2007, p.11).

Esse subproduto da literatura era “bom para os rústicos” (2007, p.12). Não demorou muito para que seu espírito arrivista o transformasse em única potência que reinava indefinidamente na vida literária: “ele tende irresistivelmente ao universal, ao absoluto, à

¹⁵ “É preciso dar tempo ao texto”, artigo de Milton Hatoum, publicado no suplemento literário *Prosa e Verso*, *O Globo*, 16/04/2005, p.1.

totalidade das coisas e do pensamento; com isso, sem dúvida alguma, uniformiza e nivela a literatura, porém, fornece-lhe esquadros inesgotáveis, uma vez que não existe nada de que não possa tratar.” (2007, p.13).

Em torno do romance, formula-se também a idéia de ser gênero revolucionário e burguês, democrático, propenso a romper obstáculos e fronteiras. Está sempre submetido ao desregramento, a inúmeras possibilidades, à indefinição de todos os lados. Esses aspectos trazem-no para o campo do ilimitado, do indefinido, o que nos permite compartilhar com a visão dela: “se o romance é indefinido e até certo ponto indefinível, constituiria ele ainda um gênero e poderia ser reconhecido como tal?” (2007, p.14). Essa questão nos leva a recuperar as palavras de Hatoum, logo acima. É o caráter mutável e camaleônico do romance que nos interessa, na medida em que é facilmente perceptível o seu alto grau de esgarçamento hoje. De que maneira afirmar que este é um romance e aquele não é?

Philippe Vilain, escritor francês, não nos responde, mas sugere:

Na paisagem literária contemporânea, em que predomina o ecletismo, o romance é, sem dúvida, a forma que resistiu a todo tipo de guerrilha teórica, apesar de tantas vezes terem profetizado o seu fim. Sua sobrevivência, é verdade, se fez às custas de outros gêneros, anexados ao sabor das modas, num fantástico espírito de conquista territorial. Tanto que o romance se configura hoje, dada a sua geografia elástica e polimorfa, como responsável pela guarda de um império híbrido, flutuando de acordo com anexações e rejeições provisórias de difícil representação, uma vez que sua circunscrição permanece extensa, como linhas demarcatórias vagas e limites sujeitos à contestação.¹⁶

Diante desta pequena digressão, constatamos que o romance brasileiro continua em permanente abalo sísmico, com a permissão de ser atingido por tudo que circula nas redes conceituais novas e tradicionais. Mesmo assim, alguns especialistas insistem em criar “linhas demarcatórias”, que, por força deste tempo, já nascem rompidas, para reconhecê-lo ainda

¹⁶ “De como o romance resistiu a todo tipo de guerrilha teórica”, artigo de Philippe Vilain, publicado no suplemento literário *Idéias & Livros*, *Jornal do Brasil*, 17/11/2007, p.6.

como romance. Se tal procedimento é inapropriado pelo contemporâneo, não é inválido como meio de pesquisa. A saber: sem muito alarde. Mas o que há de diferente aí?

Tal discussão talvez indique que seja quase impossível defini-lo por meio de elementos precisos, pois o que é mais característico do romance é seu estado permanente de transformação. Por isso, isentá-lo de traços gerais talvez seja o mais sensato diante da sua atual produção. Mas, não nos esqueçamos de que grande parte dela se constrói pela redimensão desses mesmos traços. Esse romance sinaliza que sua força principal é permitir-se ser reinventado na sua própria condição de romance, tornando-se indefinidamente fonte dele mesmo.

Realista, naturalista, ironia, fragmentação, encenação, performance, insólito, metalinguagem, fluxo de consciência, intertextualidade, citação, cinismo, clichês, *nonsense*, humor, escatologia, ceticismo, paródia, pastiche, podemos continuar enumerando características que não definem necessariamente a produção do romance brasileiro atual, já que somem, retornam, avançam, como forma de apontar o rumo que a prosa pode ou não seguir na década seguinte, se nos guiarmos pelo tempo. Mas, podemos optar por algumas delas que podem sustentar, quem sabe, o imbróglio das tendências ou vertentes deste tempo no campo literário. Estamos diante, portanto, de alguns aspectos que transitam em escalas visíveis ou invisíveis na ficção de escritores que, por sua vez, podem também ser visíveis ou invisíveis. Estacionamos, finalmente, no século XXI.

Nesses anos, temos a valorosa perseguição aos sintomas de escrita que se movimentam pela multiplicidade, pluralidade desses sem número de autores que circulam em um mercado cada vez mais criativo nas suas alternativas para atingir o leitor. Em meio a essa fertilidade, o terreno literário se afasta de expressões que o alimentaram há um longo tempo: manifesto, projeto, novo, originalidade, missionarismo, engajamento, produção geracional,

embora esta última tenha garantido presença na coletânea de contos do escritor Nelson Oliveira, intitulada *Geração 90: manuscritos de computador* (2001).

Com pouco fôlego, tal expressão ainda estende sua validade a mais uma publicação deste autor: *Geração 90: transgressores* (2003). Mas é ele mesmo que nos oferece explicações sobre tal insistência, somada ainda a um curioso subtítulo:

Em literatura, ninguém gosta de ser chamado de *conservador* nem de *tradicionalista*, mas acha o máximo ser considerado transgressor. No âmbito desta rápida apresentação, preciso que você, leitor, se esforce para deixar de lado a conotação apenas positiva do termo *transgressão* e a meramente negativa de conservação. Preciso que você os veja como forças equivalentes, ambas trazendo no bojo cargas igualmente positivas e negativas. (2003, p.12).

Apesar dessas considerações, não podemos afirmar que se constituiu polêmica o fato de reavivá-la na cena literária. Não nos custa lembrar que o escritor Alexei Bueno, um dos nossos últimos polemistas, nos lembra que a polêmica “desperta uma atenção quase esportiva por parte dos leitores, o que sem dúvida, como fenômeno social, desapareceu.” (2005, p.11). Supressão é sintoma.

Digressões à parte, o fato de a produção ficcional afastar-se cada vez mais do seu tradicional caráter geracional vai nos revelar uma acentuada particularidade na criação da prosa brasileira. Há talvez a impressão de que, sem interesse de esgarçar a sua feitura, o escritor opta em fazer a invenção como romance e não o romance como invenção? O que significa dizer que nem a sua própria produção se reserva aos limites do seu projeto de escrita.

Nessa rota, vamos fazer um pequeno corte na produção ficcional deste momento, sem que se pense em simular um futuro, bastando apenas aprofundar as diferenças dessa produção nela mesma.

Para isso, não podemos deixar de engrossar o caldo com o que “foi preconizado tanto pelo modernismo de 22 quanto pela euforia dos anos 50, passando pelo duro recado

ideológico da geração de 30 e, mais tarde, pela ficção engajada na luta contra os militares, nos anos 70.” (CARNEIRO: 2005, p.16). Muito menos pelas sutilezas dos escritores dos anos 80, que, na visão do professor Wander Melo Miranda,

preferem os pequenos temas, o detalhe aparentemente insignificante, os eventos miúdos do cotidiano, as falsificações propositais, a profusão de vozes díspares, como meio mais viável de escapar da uniformidade da voz única das verdades oficiais ou dos discursos utópicos de emancipação. (MIRANDA, 1999 *apud* CARNEIRO, 2005, p.29)

Na década seguinte, as vozes literárias já deixam suas marcas em projetos pessoais, que envolvem questões identitárias cambiantes, manejos de intra e de intertextualidade, recorrências à metalinguagem, preferência a pastiches, paródias, citações, demolição das referências realistas. Desses anos, fica então o registro do professor Ítalo Moriconi:

Os anos 90 descartam o baixo astral e inventam um fim de século rico de imagens e criatividade. É uma década de estranhos e intrusos na festa da cultura: às mulheres somam-se os negros, os gays, os brasileiros em Nova York (...). A diversidade de estilos aponta para um período de transição, como aconteceu no século passado. Mas não há temor nem entusiasmo diante do inesperado, diante do *todo outro* que pode vir – ou não. (2000, p.523)

A intimidade com esses sucessivos novos imaginários que confeccionaram a nossa literatura é que nos permite estar diante de uma produção ficcional que se desenrola sem caráter seqüencial, ou sem se preocupar com rupturas. Mas é a idéia de torná-los armadilhas da sua própria produção que os escritores aderem, traem, representam, encarnam o espírito de sua época. Os seus pequenos projetos espelham uma convivência numa rede de possibilidades de escrita sem culpa, sujeitando o seu percurso apenas à sua experiência ficcional.

Temos então escritores como Rubens Figueiredo, Adriana Lisboa, Marcelo Mirisola, Luiz Ruffato, Cíntia Moscovich, assim como tantos outros, propondo uma via

literária que se reconfigura a cada itinerário trilhado ou, muitas vezes, que se permite a uma espécie de repetição consentida na intimidade de sua própria obra. Aproximar-se ou distanciar-se dos seus percursos estéticos só aumenta a massa de adrenalina que conspira contra um leitor destinado a corpos ficcionais visceralmente desordenados.

Devemos acrescentar que essa espécie de desconforto se particulariza a cada autoria e se define nessa relação como mais um traço da feição de suas experiências. Por essa razão, nos damos conta de que há muitas outras produções inquietantes e singulares, mesmo que a nossa pesquisa se restrinja à obra de Bernardo Carvalho, e que as nossas análises se intensifiquem na obra de alguns desses cinco autores citados e se façam tímidas na de outros.

Afirmamos, então, que esses autores são novos ou pouco conhecidos do público. Evitar o seu encarceramento geracional talvez seja a melhor forma de nos aproximar de seus textos.

Dentro de um panorama bem amplo, surgem Bernardo Carvalho e Rubens Figueiredo, como investigadores dos limites da narrativa e as questões identitárias atuais. Por sua vez, Luiz Ruffato defende um projeto estético-político vinculado à força expressiva da voz proletária, abreviada na radical fragmentação do discurso literário, como artifício de escrita. Não menos expressivo é o arsenal estético de Marcelo Mirisola: em tom ácido e provocativo, disseca o cadáver de uma classe média flagrada nas suas patéticas questões, sem, no entanto, abrir mão de um raro lirismo.

Cíntia Moscovich particulariza sua escrita através de epifanias e de experiências de um mundo coberto de sortidas reflexões, de fartos amores, de impasses paralisantes, de vozes rascantes da memória. Mas, a autora não perde o humor quando vai atrás de um “cotidiano enganadoramente banal”.

Não menos singular é a massa lírica do texto de Adriana Lisboa. A sua prosa intimista guarda dimensão contemplativa e angustiante em meio a um mundo de sugestões,

recolhimentos, sutilezas: tudo ganha “apreciação calma das coisas para enfim desconstruir o sublime”. Dessa maneira, desenvolve um traço poético que resgata a vida através da memória das minúcias.

Estamos focando, quem sabe, uma produção literária que se redimensiona a cada obra, mas que curiosamente dificulta a sua análise na sua unidade. O que significa dizer que para se aproximar dela não se faz necessário um olhar totalizante, mas a astúcia de quem vai atrás de um projeto estético comprometido seriamente com o seu percurso de escrita.

3.1 APONTAMENTO 1

O livro *As máscaras singulares* (2002), do escritor Luiz Ruffato, torna-se intrigante quando o consideramos elemento de apoio para uma pequena análise dos volumes de *Inferno provisório*, sua “pentalogia”.

São intrigantes o título do livro, sua epígrafe (“*Nem ouro, nem gado/ nosso legado:/ dívidas*”), e os títulos de suas cinco seções (Paisagens, A sedução dos mitos, As máscaras singulares, Arqueologias e Jogos), assim como a insistente citação de trechos bíblicos no início de cada uma delas. Torna-se mais intrigante ainda quando se define como um livro de poemas. Mas a surpresa fica por conta da possibilidade de considerá-lo como síntese do material da prosa de Ruffato. O que significa torná-lo roteiro para trafegar no seu mapa ficcional.

Já na epígrafe, desautoriza o que traz como herança na realidade: “*Nem ouro, nem gado nosso legado: dívidas*”. Deslocando a existência para o campo da incerteza, inicia uma visão panorâmica em seqüências de imagens que sintetizam, a cada seção poética, o peso de cada elemento que compõe sua (nossa?) existência.

A gênese inicia-se nas paisagens que se alternam em fantasmagorias (“No abismo da hora a ingente/infância a espinha percorre-nos” (p.11). Tomado de assalto pela sua própria

história, memória, o sujeito lírico registra o fragmento de uma voz desértica que anuncia a produção de personagens de sua prosa.

Já na segunda seção, (“A sedução dos mitos”), o sujeito lírico remete-nos a temas perenes: a presença no mundo, o tempo, a morte, como exercício contido de quem vai expandir-se nas páginas de seus futuros romances (“escutai homens, a mensagem:/ nos escuros becos da cidade/ prepara-se a sedição dos mitos.” (p.24). Em seguida, na terceira seção (“As máscaras singulares”), ele se depara com o desamparo, a solidão de quem perde o gosto da condição heróica: “Onde quer que esteja, em teu país/ ou em outro, és estrangeiro: ninguém/ tua língua compreende.” (p.43). Ritualisticamente, transfere à cidade tal condição: “Habitam as sombras a cidade que habita/ um corpo que nela habita num momento esse/ À cidade retornar é diverso de nela permanecer, mesmo que em pensamento.” (p.41).

A quarta seção (“Arqueologias”) sustenta a ruína do sujeito-herói através da mesma sintaxe que o criou: “Das guerras, a cicatriz/ no dorso, tributária./ Mas nenhuma praça,/ tem busto em pedra;/ em rua alguma,/ branco sobre azul,/ teu nome. Num único/livro, tua memória - / o de órbitos. (p.51). Ainda experimenta o desmoronar de sua memória, de seu pertencimento, como forma de aniquilamento da própria identidade: “No martírio das frias madrugadas,/ um país olvidado aborta o tempo,/ numa eclampsia quase inaudita.” – Idem: 2002, p.66).

Na última seção, “Jogos”, o sujeito lírico toma consciência de que a própria identidade está diretamente ligada aos jogos instantâneos da linguagem: “No livro/ de palavras usadas,/ surge teu nome,/ e some.”

Feito o roteiro, é necessário segui-lo.

A espécie de (des)invenção do material ficcional de Luiz Ruffato por ele mesmo no momento em que opta por utilizar na construção de *Inferno provisório* indica a necessidade não só de rever os seus escritos como hábil e ardiloso caminho sobre si mesmo ,

desenvolvendo com isto uma particular invenção de escrita, como também o fundamento de um projeto estético voltado para a especificidade de sua própria representação.

O caminho do autor para a construção de sua “pentalogia”, *Inferno provisório*, é senão a reescritura de dois dos seus livros anteriores (*Histórias de remorsos e rancores* (1998) e *Os sobreviventes*) (2000)), somada a novas histórias. Os cinco volumes comporão uma espécie de épico-proletário, iniciado com *Mamma, son tanto felice*, seguido de *O mundo inimigo e Vista parcial da noite*. Vemos então a invenção de uma linguagem que ganha temporariamente expressão na matéria-livro para, em seguida, desfazer-se e refazer-se nela mesma, seguindo o percurso da autodevorção. A matéria ficcional que se repete já é outra, mesmo cercada do testemunho da própria escrita, mesmo sendo transcrita, em alguns casos, sem qualquer alteração – as histórias do livro (*os sobreviventes*). Esse movimento de transposição do mesmo é que define uma nova forma, que se revela no próprio movimento da escrita.

Dessa maneira, aos poucos, o leitor vai montando o que se tornará um quase-romance. As peças são fragmentos de memória que vão se encaixando para compor as paisagens vividas. É comum uma peça se deslocar para o presente, embaralhando vozes e vivências como artifício de desconstrução da própria montagem da narrativa.

Entre cidades pequenas, cortiços, periferias e cidades grandes, imigrantes italianos e seus descendentes espalham-se nas fronteiras que limitam o rio e a estrada, o quintal e a rodoviária, o rural e o urbano, para constituírem histórias que se amontoam no quintal um do outro. Mas o que se tem como mais expressiva força identitária é a condição operária de quase todos eles: minúsculos, sem mobilidade social, espremidos no próprio título de um dos seus livros anteriores: (*os sobreviventes*). E a consciência de que a vida de todos circulava na certeza do personagem Professor, em **MSTF**: “– O senhor sabe, doutor Divaldo.... a minha vida... Só consigo ver ruínas à minha volta...Ruínas...Apenas ruínas... (p.147).

É bem curioso observar que essa feição literária quase sempre condena a produção ficcional de Ruffato aos limites do realismo social, reduzindo-o, muitas vezes, a condição de autor que não apresenta nada além dos dramas das camadas mais miseráveis da população. Mas, o próprio autor sinaliza: “Nessa ficção de gente miúda e despida de atrativos, não há lugar para manipulações maniqueístas, nem estereótipos, apenas a tentativa de sobreviver em um mundo hostil e desintegrador de subjetividades.”¹⁷. Há de se indagar então: Por que sua delicada descrição dos cerceamentos impostos pelo preconceito e pela dificuldade financeira de uma massa imprensada entre sonhos de consumo e pesadelos da realidade imediata o limita às camadas da literatura realista?

Tal pergunta só é possível porque sabemos que Ruffato tem consciência de que o universo ficcional se instaura é nos eixos da linguagem, mesmo que corra o risco de ser visto apenas como um construtor de ambientação socializante na escrita. Talvez o seu maior compromisso seja com a idéia de que uma história pode se apropriar da linguagem, assim como uma linguagem pode se apropriar da história.

Nesse caso, é curioso observar que Rodeiro, Cataguases, Rio de Janeiro, São Paulo, assim como os quintais, as casas, não constituem cenários nas páginas do seu épico. Esses locais se confundem com a vida proletária, tornando difícil saber onde começa a rua e terminam os indivíduos. A partir daí, é possível pensar num épico-proletário que substancia o caráter heróico do local? : “ Às vezes que ia a Cataguases, não muitas, é certo, desde que a trocara por São Paulo, viagens que se diluíram com o passar dos aniversários, acordava na divisa do estado do Rio de Janeiro com Minas Gerais, sacolejo num buraco, asfalto estragado, e, abertos, os olhos pastejavam adivinhando montanhas ao longe...” (M I, p.189).

Mesmo que a geografia dos personagens se alargue, é Cataguases que dita a morfologia do local na narrativa. É do deslocamento da condição de sujeito-herói para a de

¹⁷ “Breves passeios literários”, resenha de Luiz Ruffato, publicado no suplemento literário Prosa e Verso, *O Globo*, 28/01/2006, p.5.

local-herói que se nutre a estética do autor. E sua sutileza fica por conta da interação que leitor e autor têm com a própria geografia, ampliando ou diminuindo de acordo com o envolvimento que possuam com o repertório sociocultural deste. Fica aí, portanto, indiciado o seu projeto estético-político?

No entanto, a singularidade de seu romance *eles eram muitos cavalos* (2001), narrativa que não faz parte da “pentalogia”, talvez seja a radicalização de tal projeto. É ainda da condição minúscula dos indivíduos ou seu quase total desaparecimento que viabiliza o movimento de subjetividades, atrelado incondicionalmente à permanência do passado. Mas agora sujeito a um local-herói performatizado.

A encenação do local-herói é definida por uma espécie de **instalação-literária**. O que significa afirmar que a ênfase é dada à percepção, pensada como experiência ou atividade que ajuda a produzir a realidade descoberta. A idéia de construção refaz o caminho estético do autor que agora se apresenta como uma espécie de “canteiro de obras” ou “ambiente em reforma”. O material ficcional fica à mostra, recusando a idéia de finalização. Por outro lado, as cores vibrantes tomam as cenas, permitindo recuperar a noção de acabamento.

Movendo-se na sintaxe das artes plásticas, o texto define-se como uma espécie de **instalação-literária**, o que significa estruturar-se nesta linguagem: lançar a obra no espaço, na tentativa de construir um certo ambiente ou cena, cujo movimento está dado pela relação entre objetos, construções, ponto de vista e o próprio corpo do leitor-integrante. Para apreensão dessa narrativa é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas trilhas que inaugura por meio das disposições das peças, objetos e cores.

Aí, os objetos estão dispostos no espaço, na relação que estabelecem entre si e o leitor-integrante, construindo novas áreas espaciais e evidenciando, de alguma forma, aspectos da arquitetura da própria narrativa. Como integrante, o leitor passa a ser peça

fundamental na escrita, na medida em que o plano de significação só se torna disponível no momento em que seu corpo atua: “ nuvens, noite, a noite noite, a pá, o pé, a poeira, paragens, picadas, pedras pedras pedras, pontes, plantações, ratos, roupas, o sertão, a seca, o sol o sol o sol o sol o sol, anzol, terra seca, urubus, umbus, urubus, as vargens, o verde, o cinza, as cinzas, e o cheiro de” (EEMC, p.17).

Desse modo, essa narrativa rompe com o seu caráter político quando se distancia da idéia da política do local-herói? Ou é mais uma estratégia estética, na medida em que o local-herói se difere não em sua natureza, mas apenas em grau?

3.2 APONTAMENTO 2

Na bagagem de Rubens Figueiredo, aparecem os romances *O mistério da samambaia bailarina* (1986), *Essa maldita farinha* (1987), *A festa do milênio* (1990), *Barco a seco* (2001), e três coletâneas de contos *O livro dos lobos* (1994), *As palavras secretas* (1998) e *Contos de Pedro* (2006). A feição de sua literatura esbarra-se normalmente na naturalização de uma espécie de **macrometáfora**, representada pelo elemento *água*, para confundir-se com o seu próprio conceito de escrita. É esse elemento que sugere a idéia de construção em simulacro, já que é daí que se apreende as falsificações ficcionais da verdade, o lugar da fala descentrado, o movimento heraclitiano dos próprios elementos estruturais da narrativa. É dela que se originam ainda as linhas de força de um jogo narracional que parece sugerir duas ondulações: a primeira aparenta uma interminável repetição, dando a impressão de que a narrativa é sempre a mesma ou de que cada narrativa, simulando ser ela mesma, seja, na verdade, outra. Talvez venha daí o sentimento de que o texto volta-se interminavelmente para ele mesmo.

E outra que, como em *Barco a seco* (2001), relaciona a concepção de escrita à construção em simulacro da linguagem pictórica. O ato de narrar dialoga permanentemente

com os traços da pintura, movendo-se na intertextual feitura das imagens-*água*. Mas, a intertextualidade aí é fronteira, já que o texto não tende a estabilizar-se em solo de nenhuma dessas linguagens. Não menos simulada é a zona limítrofe, único lugar talvez para fazer uma leitura *coerente da realidade*: “ Esqueci que já estava nadando fazia certo tempo. Não dei atenção ao vento que agora entrava de noroeste, dançando em ziguezague. Quando vi, já era tarde. Senti o impulso, a água que se encolhia por baixo de mim e, de repente, a superfície do mar deslizou por uma rampa.” (BS, p.11).

Se há nos três primeiros romances, que compõem a primeira ondulação, uma linguagem cortante que orienta as freqüentes ações dos personagens com elevado grau de humor, em *Barco a seco*, assim como nas três coletâneas de contos, é um corrosivo lirismo que nasce da precisão e aridez da própria narrativa. Nesse caso, a força da descrição age como um curioso elemento retórico, que, inesperadamente, não contamina a narrativa com a força *cerebral* de sua precisão, mas a move para os lados do “poema em prosa”, como fica atestado na passagem do conto “Ouro, olho, ovo”: “Em volta, o vale esticava os pastos até o mais longe que podia. Um ou outro olho de mata saltava da linha rasa de terra e capim. Riscado de nuvens baixas e quase transparentes, o céu se achatava sobre o vale e se alongava mais ainda o horizonte.” (CP, p.151).

No entanto, os seus romances não se diferenciam no tratamento identitário. Narradores/personagens circulam em torno de um silencioso esgarçamento na sua visão de mundo, quando se vêem multiplicados em histórias que não lhes pertencem, dando margem à encenação de subjetividades no ato de sua (des)construção e deixando ver que a aparente força dos enredos sugere tática de quem sabe que para se inscrever é necessário narrar. Como se revelar em escrita que é puro simulacro, já que é aí que se reconhece no *outro*?

3.3 APONTAMENTO 3

A literatura ruidosa de Marcelo Mirisola volta-se para uma classe média explorada naquilo que há de grotesco, de escatológico na sua atuação. Para isso, a linguagem coloquial põe em xeque a banalidade de vidas que se movimentam em torno de questões familiares, do culto ao corpo, dos incontáveis relacionamentos afetivos. Não há qualquer compromisso do autor com arsenais estéticos ou políticos, tudo é contaminado com a força de seu humor ácido e de seu tom provocativo:

Desde cedo desconfiei das comunidades alternativas e do playground, do professor de natação e das manicures, dos brinquedos educativos e do arroz integral, das explicações antecipadas dos superdotados, da vacina tríplice e das fonoaudiólogas, de Deus e da firma reconhecida, do diabo e dos alvarás, do inseticida e do décimo-terceiro salário dos supervisores de estoque, da queda sem aviso e da fricção violeta do coito anal. (FFPMC, p.106)

Segundo Maria Rita Kehl, no prefácio de seu romance *Fátima fez os pés para mostrar na choperia* (1998), Marcelo tem a “capacidade de entrar em sintonia fina com o cotidiano miúdo da classe média e produzir lirismo a partir do lixo urbano (...). Os narradores passam da fúria ao enternecimento, da denúncia para a confissão.” (p.13).

Fiel ao ritmo fragmentário das atuais narrativas, a mais excêntrica encenação fica a cargo do narrador que é sempre sujeito da enunciação. Este supera quase sempre as vozes dos personagens, que vivem as cenas-relâmpagos e desaparecem:

A idônea e insuspeita aparência da qual me sirvo não se entrega à servidão e, a bem usar e fazer valer a recíproca, serve-se do charlatão que a frequenta: insisto em negá-lo, o que é um excesso de pudor, extravagância e um pouco de romantismo da minha parte. Mas Quem Sou Eu? Vejamos. Um caráter volúvel. Quase inescrupuloso. Porém idôneo e insuspeito. Ou seja. (FFPMC, p.135)

Os personagens são soterrados na figura do autor, que se mostra cínico/insensível, transformando sua grandeza em negação cotidiana da humanidade. Irônico,

sarcástico, argumenta a favor do “politicamente incorreto”, convencendo o leitor a tornar-se cúmplice do seu jogo: “Agora falo por mim. A incompetência é que me faz brilhante, “um vermezinho, o escritor.” (B, p.45). Esses recorrentes traços compõem um tipo desiludido, dialogando sempre com a solidão e a melancolia: “os demônios da solidão organizaram um festão aqui no bangalô. Teve cajuzinho e guaraná.”(B, p.72).

A irresistível performance desse narrador se baseia na confusão entre biografia e ficção, que serve para tensionar o jogo que estabelece entre a negação e a afirmação de sua identidade com o autor: “ Um grande escritor inédito atravessava as ruas ocultado, mas nem tanto, sob minha pele.” (AFM, p.106). Essa encenação, que resulta em desdobramentos, ganha estratégico tom autobiográfico: “ Eu ainda penso que podemos ser felizes. Sem amor, minha querida. Sem amor e com o dinheiro do sacana do seu pai. Um beijo, do Marcelo.” (FFPMC, p.67). Como fraude de si mesmo, recorre à mudança de perspectiva para integrar-se ao já conhecido: “às vezes troco de vício para conter as expectativas do meu teatrinho diário.” (B, p.56).

A narrativa se vale de clichês, citações literárias, referências a muitos autores, misturas de gêneros (crônicas, cartas, contos) para compor a sua face performática. Não menos serve a essa função o seu caráter metaficcional: as dificuldades de se escrever atualmente, os impasses da autoria etc: “ Antes da queda, eu desejava escrever para entretenimento, feito Paulo Coelho e Shakespeare. Tomar o isolamento e a angústia ranzinza de um Heidegger e ler o autor de *O ser e o tempo* e vovô Freud juntos.” (B, p.76).

No entanto, mesmo que seu texto seja fiel à “magnificência do sórdido” (AFM, p26), Marcelo deixa escapar alguma sutileza que vai resultar no lirismo da última página de seu romance *Joana a contragosto* (2005):

Dessa vez não se tratava apenas de ir embora e deixar as coisas para trás, mas de um amor que voava junto e que não tinha dado certo... partir era ficar e não podia ser de outro jeito. Acho mesmo que mereci os flamingos azuis e aquelas lágrimas...eu não era tão babaca; sofria pelo dia encoberto, pelo Cristo estrangulado em nuvens de magnésia bisurada e por estar vendo uma

Guanabara que não existia mais lá do alto, chorei por causa de Tom Jobim & Vinicius de Moraes, e por quarenta anos e cinquenta minutos de vôo ser tão pouco tempo para Joana e quase uma eternidade para mim, eu estava indo embora. (p.187)

3.4 APONTAMENTO 4

O fôlego da escrita de Cíntia Moscovich é mantido na tensão entre humor e dor. A fartura de sua narrativa está na força de uma imaginação que quase sempre vem acompanhada de lirismo. Episódios familiares, impressões momentâneas, experiências peculiares são registrados com a delicadeza de uma percepção lúcida e sensível.

Seus contos e romances evidenciam as tensões internas, latentes àquilo que relata. Desencadeia um movimento que vai de uma extremidade a outra: do passado ao presente, do vazio ao cheio, do interior ao exterior, da harmonia à catástrofe, do amor ao ódio sem se deter em nenhuma extremidade tampouco sem parar o movimento. O que interessa é a tensão e, por isso, nunca é suavizada. Formula então uma espécie de vaivém entre essas extremidades, como necessidade de pôr em questão tais limites, talvez num esforço de extingui-los.

A urgência de uma visão individual impulsiona um universo ficcional em extremo descompasso. Tudo é examinado em meio a uma realidade hostil e atraente ao mesmo tempo. Os tons do amor, do prazer, da alegria, do medo, da angústia se revelam em linguagem quase sempre confessional em mistos de romances, diários íntimos e cartas. Em meio a monólogos, a desabafos, as personagens urbanas buscam-se pela voz da memória, do esforço da imprecisão e da descoberta das lembranças. Seus desassossegos distribuem-se em judaísmo, em relacionamentos amorosos, em mistérios e desequilíbrios humanos, em morte. Repletos de “supérfluos extraordinários”, debatem-se, quem sabe por isto, em meio a uma série de incompletudes que sustentam a aridez da existência:

De manhã, decide que não estudará mais tanto, deve atender melhor as tarefas da casa. Durante a semana, faxina a cozinha e a despensa, persegue ciscos e poeira, muda o arranjo dos móveis da sala, costura botões, engraxa sapatos, inventa receitas. Na terça-feira, acorda com disposição de não ir à aula de antropologia. E *Tristes trópicos* ? tem de devolver o livro ao professor. Também esta é uma obrigação da qual não pode se esquivar.” (RC, p. 72)

Muitas vezes, a autora adere às matrizes literárias clariceanas, quando sugere que suas inquietações têm de ser curadas pela palavra, o que resulta em exposição de faltas, limitações, inconformidades, náuseas, acompanhadas invariavelmente do reconhecimento de que são incontornáveis. Imagens epifânicas oscilam em textos marcados pelo sabor do cotidiano e suas rupturas:

Aconchegou-se ao marido, sentindo como indulgência, o calor de ser vivo. O sereno úmido já era uma irrealdade que ficara do lado de fora da casa, junto ao jardim, penoso e diligente, petúnias, rosas, margaridas e jacintos. Pensou que, no dia seguinte, ao final da tarde, as coisas a precisar da sua presença, ela voltaria a regar as plantas, ela voltaria a mar as plantas, ela voltaria a fertilizar as plantas.(ADI, p.89)

Mas o ritmo da sua narrativa é guiado também por um humor rascante, que submerge muitas vezes a decepção diante dos eventos relatados, invertendo temporariamente o jogo constante entre decifradores e decifrados. Os nós são afrouxados com o riso, mas sem a menor chance de superar a materialização da dor: “há um livro a ser escrito, e nele os fatos serão fruto de prestidigitação, ainda que imperfeita. Respostas possíveis, ilusão para secar as mágoas e o corpo. O prólogo termina. Depois já iniciou. Começo num ponto de interrogação. Por que sou gorda, mamãe?” (PSGM, p.19).

O seu apelo estético alterna pontos de vista narrativos marcados pela ambigüidade; e valoriza o sutil, o lirismo, numa linguagem apurada. Exercita o que ficcionalmente experimenta na pele de uma escritora:

Mais do que tudo, escrever foi o que me atrapalhou sempre a vida, uma maldição que é igual a ter repouso na tristeza. É algo que sei, é só o que eu sei, de um saber sem esforço, embora me custe me custe – nenhum saber é tranqüilo.

Então é isso: escrevo porque é o que me foi dado fazer no mundo, porque acho que *nasci* com isso. A bonita-como-a-lua do pai é escritora. (AA, p.170).

3.5 APONTAMENTO 5

A memória agencia uma narrativa que se equilibra nas sobras do diálogo entre passado e presente. Os acontecimentos se disponibilizam na investigação desse tempo, sem, no entanto, optar pelo grandioso, mas sim pelo menor, pelo desimportante:

Desistira da fantasia de um império. Reinava apenas sobre si mesmo e sobre aquele casebre esquecido no meio de lavouras de importância nenhuma e estradas de terra que viravam poeira na seca e viravam lama na estação das chuvas e não tinham o hábito de conduzir ambições. Quando fora viver ali (mas não por causa disso), ele sabia: o fim dos sonhos. E agora pensava em talvez usar terra em seu próximo trabalho, em sua próxima tela e tinta - ? Seu pensamento era tão pequeno. Do tamanho de um gesto de perfume que uma mulher largasse no ar. (SB, p.11).

É dessa maneira que Adriana Lisboa refaz o caminho ficcional como uma contadora de histórias que se alia ao pequeno detalhe, ao que ficou disperso, ao entrevisto. Mas a descrição minuciosa de seus narradores, aos poucos, os conduz ao centro das histórias para que se alonguem em pequenas descobertas sobre cada um deles.

Os dramas familiares, o mergulho na consciência, os cotidianos banais ganham relevância para resultar, quase sempre, em “retratos opacos”. Mesmo resultando em abismo, a narrativa sobrevive de recolhimentos daquilo que as personagens trazem em suas íntimas lembranças da subtração: “ Melhor era ser menos, apequenar-se, ser o mínimo possível e reivindicar o silêncio, a nudez e a liberdade. Melhor era ter as mãos vazias.” (SB, p. 111) .

A cautelosa memória guarda sempre a sutileza de uma lembrança que desestabiliza o leitor pelo inabitual olhar do outro: “Alcançar primeiro com os olhos a mesa branca da varanda onde se esquece um caderno pautado em que se abortaram alguns resumos, pe ante pé, dissimuladamente, transpor o piso de cerâmica da sala, transpô-la, a sala, ato que se torna mais evidente e concreto na imagem dos pés sobre o piso de cerâmica, apoiar a mão direta com preciosismo...” (C, p.67)

O caráter lírico de sua prosa pode se instalar em registro supostamente autobiográfico: “Um dia nasci. Foi às onze horas da manhã e sob o signo de touro. Um dia vou morrer (ainda não sei o horário nem o signo dessa morte) (...)Meus dias são cada um de uma vez. E eu não tenho porquê. Só existo, até que deixe de existir. O resto me ultrapassa.” (C, p.83).

Em torno de dores e desejos, as digressões formam quadros tocados pelos sentimentos e sensações de uma lembrança quase sempre melancólica:

Decerto Antônia sofria, mas não se revolia, como seu pai, nas lágrimas incessantes e no desespero. Sabia que devia testemunhar os fatos e em nada ajudaria envolver-se neles, então calava em si os germes desses sentimentos que embotam os sentidos dos homens, coisas como tristeza ou medo ou desejo, e seguia navegando.

Domingos apanhava punhados de neve alvíssima; seu coração, sim, crispava-se de dor. Ao contrário de Antônia, imobilizava-se e deixava-se levar pelo sentimento amplo; ainda que seus lábios se calassem, um lobo o devorava por dentro. (FM, p. 130)

O ritmo da narrativa sugere um jogo totalmente conduzido pela oscilação de um tempo recortado pelos momentos menores, permitindo, desta maneira, que os personagens dimensionem suas vidas através dos lampejos, da “iluminação instantânea”: “ Era preciso reconhecer e reverenciar esses momentos. Eles eram rápidos e raros. Momentos em que sem nenhum motivo aparente tudo parecia entrar nos eixos, ajustar-se, encaixar-se.” (R, p.18)

3.6 APONTAMENTO 6

Finalmente, a planta baixa da prosa de Bernardo Carvalho se alicerça em vários núcleos de expansão, ou melhor, nos contos de seu primeiro livro: *Aberração* (1993). A matéria desse livro mostra-se condenada à idéia do título. Todas as narrativas esbarram-se nesse conceito, dando a impressão de que qualquer princípio lógico só pode constituir-se tocado pela força do delírio, do desvario, da anormalidade. Ou melhor, a narrativa nasce nesse estágio: na precariedade e na provisoriedade dessa relação. A síntese desse princípio está na paradoxal interdependência entre razão e loucura como forma derradeira da linguagem de se deixar ocupar pelo estado narrativo.

A recorrência do autor a esse princípio nos permite considerar que os contos aliam-se para formar uma espécie de sítio de sua composição narracional, como bem observa Bernardo: “O *Aberração* é uma sucessão de sinopses de romances, cada frase poderia ter sido desdobrada em várias outras, em várias outras páginas. Foi a primeira manifestação de que o defeito é a qualidade. Nem todo mundo concorda. Era tudo muito deliberado. A idéia era que o leitor lesse uma frase, fechasse o livro e começasse a pensar, e que um mundo começasse a se desdobrar dentro da cabeça dele.”¹⁸

Pois bem, tomarmos esses contos como modelo para testes narracionais é incumbi-los da função de “modelo de ensaio”. Ou melhor, é materializar sua narrativa da mesma maneira que o arquiteto materializa a sua idéia na feitura de uma maquete. Especificamente o que o arquiteto Paulo Mendes da Rocha denomina *maquete de papel*:

É a maquete como croqui. A maquete em solidão! Não é para ser mostrada a ninguém. A maquete que você faz como um ensaio daquilo que está imaginando. O croqui, o boneco, um conto. Como o poeta quando rabisca, quando toma nota. O croqui que ninguém discute. (ROCHA: 2007, p. 22)

¹⁸ Entrevista concedida por Bernardo Carvalho a José Castello. Revista Rascunho/Paiol Literário, Paraná, agosto/2007.

A partir daí, o nosso autor tem, portanto, a intenção de mostrar a idéia já acabada? Tem como interesse dominar a imaginação para que a coisa seja aquilo que quer construir?

O que sabemos apenas é que seus recursos narracionais seguem um mesmo percurso arquitetônico: ficam à mostra no momento e no esforço de calcular vigas e pilares de seus contos. Com código próprio e engenhosidade, associa-os entre si para criar o edifício mimético de futuras prosas.

Isso quer dizer que, amparado por um discurso lógico, configura um texto acomodado em imagens que criam referências capazes de materializar aquilo que supostamente estaria condenado ao campo do delírio, da imaginação. Seu passo seguinte é a condenação do feito à ruína, ao desfazimento, ao apagamento. Temos então de parafrasear a lucidez do arquiteto já citado: a notoriedade do projeto estético de Bernardo está no fato de seu texto ser “máquina da sua própria (des)construção”. Talvez a integridade de sua prosa esteja sempre submetida às *maquetes de papel*, como forma de preservar não o que já foi calculado, mas o que escapa à própria configuração do seu projeto.

Tomemos então seu conto “O arquiteto: um homem e uma mulher a caminho da polícia” (*Aberração*, 1993) como uma *maquete de papel*. Mas é bom alertar que o nosso objetivo com isso é apresentar uma teoria fingidora que garanta o caráter provisório da construção narracional de Bernardo, já que é gerada no próprio percurso de sua elaboração. Há sempre uma íntima sensação de que a leitura de sua prosa não pode caminhar fora do “grau zero” de sua escrita. Para isso, ocupemos o espaço da simulação para que nos seja permitido, dentro do exercício da repetição, dar fôlego a algumas idéias. A voz de Paulo M. da Rocha arremata:

Não penso em fazer um modelo com a intenção de descobrir uma arquitetura que tenha sucesso. Não é bem assim! Ela é concomitante aos raciocínios que são capazes de sustentar um projeto de fato, completo! Então mais que a maquetinha, vou mostrar sobretudo o raciocínio, como isso foi feito e em que medida o modelo foi indispensável para chegar a esse resultado, que não foi obtido nem encontrado pelo modelo. (2007, p. 30)

Em “O arquiteto...”, o narrador, em primeira pessoa, relata sua criação de uma cidade a uma mulher (p.45). Inicia então sua insólita descrição, amparado na composição do banheiro onde se encontrava e que a originou: “Foi observando as formas que cheguei de repente à conclusão de que aquilo tudo, agigantado, poderia dar uma cidade.” (p.45). Esboça um desenho no começo, como um projeto, e depois vai acentuando os novos espaços, orientando o leitor para outras perspectivas. Mas, a composição só se define pela força expressiva da negação do que estabelece como fundamento da própria configuração do que vem a ser obra.

O narrador então materializa o seu imaginário nessa troca de escala, criando um universo paralelo, coeso e interligado por associações em circuito fechado: “Nunca pensei em fazer dela a minha obra.” (p.45). Nesse universo urbano, em miniatura, os espaços são regulados, as ações são controladas. Em escala hiperbólica, inicia a construção de seu projeto sem abrir mão do onipotente sentido de autoria: “Não sabem que sou eu o responsável pelo jeito como vivem e, mais que isso, pela sua sobrevivência.” (p.45).

É talvez dessa maneira que se agigante demiurgicamente para desdobrar-se em autor, iniciando então um jogo entre identidades móveis, que se multiplicam na sua própria voz. Talvez dessa forma fique evidente uma das maiores artimanhas narracionais de Bernardo Carvalho: o seu projeto narrativo, marcado por forças instáveis, não é modelo para descobrir uma “arquitetura que tenha sucesso”. É mais uma amostragem de um movimento em direção a alguma coisa que nunca chega a compor uma obra acabada, dando a entender que há um

jogo indistinto entre projeto e obra, uma particular e intransferível experiência estética entre eles.

Esse procedimento aponta para a inconformidade da própria construção de sua prosa. No conto, a cidade é projeto e obra indistintamente.

Bernardo organiza uma espécie de geomorfologia particular, que resulta em claustrofóbica arquitetura cenográfica. Quando recorre à topologia de uma cidade é para montar e desmontar a natureza do seu discurso, formulando-a de acordo com sua imagem e semelhança e enclausurando-a na sua micrologia. Essa geografia participa do delineamento identitário que envolve os relatos, no entanto desprovida do seu papel, quase freqüente, de “agente determinante da significação da narrativa”, mesmo sabendo que esta paradoxalmente dependa de seu “poder aglutinador” das expressões que possibilitam o entendimento do próprio conceito de identidade.

Desencadeando um recorrente jogo, entendido como uma “plataforma de linguagem”, o narrador conduz o relato para seu próprio desdobramento, desenvolvendo uma narrativa implícita que o conduzirá a seu próprio impasse: multiplicado em outros, coexiste com uma espécie de **autor-encenador**. É nesse estágio que o nosso autor estrutura uma narrativa que sobrevive da tensão entre querer que o leitor acredite que o jogo é falso e a tentativa de seduzi-lo para que não acredite na falsidade deste. A mentira aí compreende a lucidez do leitor de entender, o tempo todo, onde se encontra.

A voz narrativa tenta arquitetar uma realidade profundamente fantasmática, tendendo a referencializá-la no simulacro: “Ninguém reconhece também nesses imensos edifícios as formas de um banheiro. Tudo o que se dá a eles perde a origem. Eles não se enxergam. Depois dizem que não sabem de onde vêm.” (p.45). Dessa forma, desencadeia-se um “movimento de encenação” da indistinção “entre verdades e mentiras, causando uma

ambigüidade que sujeita o relato aos constantes jogos de verossimilhança entre possível e impossível, entre o real e suas fantasias.” (PINTO, 2005, p.124).

Concebido como cópia, o projeto recai sobre si mesmo como forma de fazer-se também obra: “Não que o desenho fosse especialmente inventivo ou original. Mas minha apropriação dele viria a ser” (p.46). O arranjo geométrico do banheiro, desenhado na terra pelo narrador para sua interlocutora, preserva um sistema referencial, resguardado pelo próprio sentido insólito do desenho, mas imediatamente desfeito pelos seus princípios de criação: “ Percebi de imediato que as inversões, aparentemente uma desordem na composição, que poderia ter sido só de círculos, estavam ali para quebrar a monotonia, disfarçá-la ao menos, e que a perfeição do funcionamento da lógica das formas estava nessa aparente imperfeição.” (p.47). O que significa dizer que as regras de seu projeto orientam o “esvaziamento de sentido produzido pelo excesso de imagens inconscientes” (CARVALHO, 2005, p.54), conduzindo-o para sua condição de obra: “ Toda essa composição modal articula o que viemos a chamar, por analogia, de piso.” (p. 47). É dessa maneira que “a suposta “realidade” vivida “copia” a simulação, “em que as representações de representações se superpõem, se confundem, se interpenetram.”(VIEGAS, 2004, p.19).

Talvez venha daí a desconfiança de que referenciar-se no simulacro seja artifício para que possa ultrapassá-lo, pondo em xeque o que guarda como representação. Tal evidência nos é dada quando o narrador nos revela um ponto cego na cidade: “ talvez tivesse visto a mesma luz que eu vi caminhando no meio da noite em torno do que – só eu sabia – devia ser a laje, cobrindo o único ponto não resolvido de toda a lógica urbanística da cidade, tal um ralo, o ponto cego.” (p. 52).

Valoriza então o ponto cego como forma de dar espaço ao que escapa à representação. Talvez esteja aí a concreta visão da falta, do vazio, da “fragilidade da cidade” que se condenará ao inacabamento: “Achavam que aquela era uma saída, quando na realidade

não era, eu sabia, porque fui eu que construí.” (p.54). Esse vazio ganha caráter suspensivo na medida em que se configura lugar para se exercitar “o jogo verbalizado da ficção”, longe de qualquer compromisso com uma representação pura e simples das coisas ou com a tendência a ser mais real que a realidade.

Sitiado em sua própria cidade, o narrador transforma o seu aprisionamento em jogo. Suspensão, seu discurso volta-se para si mesmo, procurando respaldo para uma verossimilhança que já é outra: “Pedi para você vir desta vez para dizer a eles que estou dizendo a verdade. (...) Acredita em mim. Eles nunca acreditam em mim. Em nada do que eu digo.” (p.54). Restando ao leitor o estado permanente da dúvida.

Esse jogo interfacial entre projeto e obra revela a tensão de uma “obscura lógica” que sustenta a prosa de Bernardo, alimentada por uma recorrente circularidade de relato: imagens perturbadoras aparecem definindo logicamente um espaço, que trata sempre de devolver tudo ao insólito:

Há também o setor das máquinas, o complexo industrial que gera energia e regula o funcionamento da cidade. Fica onde estava a banheira, à direita da privada, e está separado do resto da cidade pelo o que eles chamam de cortina, uma gigantesca placa divisória transparente, num vidro especial que fabricam a li mesmo, e tem gente que nem sabe que existe porque não vê. É o que evita que resíduos industriais contaminem o resto da cidade. (A. p.48)

Há, portanto, um narrador que trabalha com o paradoxal esforço de desenhar delirantemente sua vida com o intuito de lhe garantir legitimidade, dentro da ordem discursiva do seu próprio projeto, de sua própria obra. Por isso, o asilo não tem lugar na sua cidade: “Dizem que eu devia estar no asilo. Se esta cidade tivesse um. Mas não tem. Porque eu não construí.” (p.55). Essa interdição arremata o que é visceral na prosa de Bernardo Carvalho: a força do paradoxo em tornar presente o que não poderia estar presente, fazendo dessa presença uma não-presença.

Servimo-nos, portanto, do conto, “O arquiteto...”, para formarmos a nossa particular *maquete de papel*, porém com plena consciência da imperfeição da miniatura, já que seus romances, além de sedimentarem nossos territórios analíticos, provocam também novas queimadas literárias.

As iniciais, Teatro, Nove Noites, Mongólia e O sol se põe em São Paulo encenam, de forma radical, o que se ensaiou em “O arquiteto...”? Talvez o que reservem nas suas páginas seja o exercício da indistinção entre ensaio e encenação, provocando, portanto, abalo no sistema de representação de qualquer uma destas categorias. Nesses romances, um narrador, “grávido” de autoria, inicia relatos que invariavelmente se multiplicam. Esse desdobramento deixa ver, no entanto, uma simulada força demiúrgica em todo ato de criação: “O que o administrador talvez não visse era que, ao passar por Criador e criatura, de certa forma M. tentava usurpar de um Criador exterior e superior o poder da criação.”(I, p.34). Porém, tal presença não se revela apenas como marca de autoria, mas também como forma de contrariar a imagem vital do ato criador com a idéia de ser também “morada da morte”: “Minha vida acabou no dia em que passei a escrever.” (I, p.19).

Estamos então diante da figura “autoral” que personaliza sua narrativa, exibindo-se como uma voz que não pára de narrar o ato de narrar e não menos a sua condição de autor. É dessa forma que se inventa? O esforço, porém, de realizar-se na narrativa dar-se-á através de sua negação, de sua ausência:

“Não há nenhuma pegada. Você não vê o princípio do jardim zen? Tudo é marca do homem. Foi ele quem fez este jardim. Tudo é artificial, mas a marca do homem já não está aí. Ele desenhou o jardim, arrou a areia e desapareceu sem deixar rastros, embora o próprio jardim não seja outra coisa além do vestígio da sua passagem.” (SPSP, p.61)

Esse esforço para se representar é sugerido pela recorrência à redução espacial da narrativa, que se auto-referencia como forma talvez de se constituir. Em fechamento e descontínua, é também espaço para exploração auto-reflexiva da linguagem literária por parte do narrador, que centra o seu interesse em experiências metaficcionalis:

As minhas explicações sobre o romance eram inúteis. Eu tentava dizer que, para os brancos que não acreditam em deuses, a ficção servia de mitologia, era o equivalente dos mitos dos índios, e antes mesmo de terminar a frase, já não sabia se o idiota era ele ou eu. Ele não dizia nada a não ser: “O que você quer com o passado?”. Repetia. E, diante da sua insistência bovina, tive de me render à vidência de que eu não sabia responder à sua pergunta. Não conseguia fazê-lo entender o que era ficção (no fundo, ele não estava interessado), nem convencê-lo de que o meu interesse pelo passado não teria conseqüências reais, no final seria tudo inventado. (NN, p.96)

Em função disso, os “espaços inesperados” da narrativa, nitidamente possíveis apenas pelo princípio da suspensão, estão subordinados à duplicidade, à dúvida, ao desconforto, à morte, ao desdobramento, à dobra, ao *fora*, constituindo assim um rumo identitário “menos para se encontrar do que para se perder.”:

O que agora lhe conto é a combinação do que ele me contou e da minha imaginação ao longo de nove noites (...) me falou do tempo que passou entre esses índios e de uma aldeia, que chamou de Nakoroka, onde cada um decide o que quer ser, pode escolher sua irmã, seu primo, sua família e também sua casta, seu lugar em relação aos outros (...) cabe aos indivíduos escolher os seus papéis. Uma aldeia onde a um estranho é impossível reconhecer os traços genealógicos, as famílias de sangue, já que os parentes são eletivos, assim como as identidades. (NN, p.47).

É possível antecipar essa discussão através da voz de Bernardo Carvalho, quando comenta as esculturas da artista inglesa Rachel Whiteread: “Transforma o mundo físico, com seus objetos e construções, na forma da qual tira a representação do invisível e do

imaterial.”(CARVALHO: 2005, p.85). Sinaliza com isso que, de alguma forma, “a própria estrutura ali representada está fadada ao fracasso, é uma representação da impossibilidade.” (CARVALHO, p.111).

Desse modo, a breve teoria fingida sobre a escrita de Bernardo nos leva a acreditar que nem tudo depende da arquitetura, aqui comprometida com a “idéia de um arquiteto como uma espécie de demiurgo capaz de recriar as relações com [o mundo]pela arquitetura.”. (CARVALHO, p.99). Mas, talvez seja essa mais uma armadilha do autor, já que a própria representação passa a ser representada na sua prosa. O que sugere outra armadilha...

0 BERNARDO E SEUS FILTROS

Os inúmeros traços da narrativa ficcional nos impedem de fazer quaisquer afirmações categóricas sobre uma única narrativa. Essa constatação justifica-se pelo alto grau

de complexidade e variação delas, o que normalmente leva à inutilidade qualquer tentativa de generalizar algum estudo que possa realizar sobre a unidade.

Porém, nada nos impede de orientar o olhar sobre qualquer narrativa com intuito de observá-la naquilo que reserva de particular, não com o intuito de fugir às normas, mas como forma de ampliar ainda mais essas heterogêneas e paradoxais ordens narracionais.

Como estamos aqui às voltas com a produção literária de Bernardo Carvalho, faremos um corte no painel da literatura brasileira para nos fixar na última década do século XX, apenas pelo fato de saber que o seu exercício de escrita inicia-se nesta época. O que nos permite acrescentar que estamos dispostos a situar esse período com o objetivo de conduzir nossa análise com mais clareza, sem, no entanto, ter a pretensão de esclarecer os inúmeros pontos obscuros inerentes a ele.

Para isso, precisamos virar bem mais o pescoço para enxergar o crítico Silviano Santiago refletindo sobre os caminhos da narrativa brasileira dos anos 70 e 80. A sua impressão é de que o cenário literário é tomado por uma abrangente *anarquia formal*, embora aponte alguma convergência na obra dos ficcionistas: “Se existe um ponto de acordo entre a maioria dos nossos prosadores de hoje, este é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fim a conscientização política do leitor.”(SANTIAGO, 1989, p.30).

Flora Süssekind também enumera aspectos da narrativa deste período que talvez renunciem o que definirá um dos contornos da década de 90. Ela afirma que “a vertente realista, tão forte na literatura brasileira, passou a adotar, na década de 80, outros modelos literários, descartando contos-notícias e romances-reportagem, de um lado, e testemunhos e confissões, de outro.” (1993, p.239). Nesse período, firma-se o romance policial e os romances de fundação.

No entanto, as mudanças são patrocinadas por uma narrativa que se estrutura a partir de um jogo híbrido. Embora não seja característica exclusiva desse período, é nele que se firma como tendência. Podemos dizer que o caráter híbrido dessa produção ficcional não se restringe ao entrecruzamento de diversas linguagens, mas estende-se às formas desiguais que os escritores as utilizam. De algum modo, a atitude deles é tão híbrida quanto a sua própria literatura, pois é extremamente diversa a forma como *combinam e transformam* as peças de seus textos, tornando-os tão heterogêneos que é bem difícil agrupá-los para definir futuros conjuntos literários, tão caros aos estudiosos de literatura. Porém, o hibridismo transcende esse período para firmar-se como traço definitivo da prosa da década seguinte.

Nos anos 90, a narrativa mostra-se mais flexível na medida em que não há modelo a seguir, o que possibilita cada autor construir seu próprio percurso. A professora Vera Lúcia Follain enumera algumas tendências: “a menor presença da temática policial, uma certa preferência pelas narrativas mais curtas, o estreitamento dos laços com o cinema e a televisão; tudo isso em meio à permanência da questão do vazio da vida urbana.”¹⁹.

Essas tendências esbarram em expressivas diferenças de estilo que os escritores exibem constantemente. Para isso, utilizam o enfoque mais local, particular das coisas, distanciando-se de um olhar mais totalizante. Afastados agora da discussão acerca da identidade político-cultural brasileira, voltam-se para experiências mais cotidianas. Na maioria das vezes, isso significa trazer para o centro a produção de subjetividades, com o intuito de buscar a sobrevivência de identidades que carecem cada vez mais de referências.

Mesmo heterogêneas, as narrativas não deixam de se cruzar nas ações dos personagens, frequentemente anônimos, na falta de biografia dos seus narradores, quase

¹⁹ Entrevista concedida por Vera Lúcia Follain de Figueiredo à Paula Barcellos. Disponível em: www.traçaonline.com.br. Acesso em : 23/03/2003.

sempre estruturados através de partes de sua vida e de outros. Ainda que destoantes, tais narrativas voltam a se encontrar no território do *entre*.

Muitos autores conduzem-nas em espaço fronteiro, originando, quase sempre, um mundo paralelo, suspenso sobre um possível real. Dessa forma, ensaiam constantemente o limite entre o vivido e o inventado, deixando transparecer o insólito do próprio cotidiano. Nesse estágio, os relatos tomam a perspectiva da dúvida, revelando as inseparáveis máscaras grotescas dos seus personagens, o caráter dúbio de suas condutas, destinando-as, quase sempre, ao sinal do duplo.

O caminho esboçado nos anos 80 vai se definindo na década de 90, ganhando forma mais ambígua, revelando-se como gesto de passar a limpo os antigos modelos, porém intencionalmente recriados, superados.

Nos primeiros anos do século XXI, o contundente artigo “Literatura anfíbia”, de Silvano Santiago, refaz o caminho literário brasileiro do século XX, situando o que identifica como caráter “anfíbio”, ou híbrido, de nossa prosa:

Os nossos melhores livros apontam para Arte, ao observar os princípios individualizantes, libertadores e rigorosos da vanguarda estética européia e ao mesmo tempo apontam para a Política, ao querer denunciar pelos recursos literários não só as mazelas oriundas do passado colonial e escravocrata da sociedade brasileira, mas também os regimes ditatoriais que assolam a vida republicana. A atividade artística do escritor não se descola de sua influência política; a influência da política sobre o cidadão não se descola da sua atividade artística. O todo se completa numa forma que manca na aparência, apenas na aparência.²⁰

Tal aspecto não nos parece de todo esquecido. Talvez diluído entre tantas outras questões que já se disponibilizam no processo de construção da atual ficção brasileira.

²⁰ “Literatura anfíbia”. Artigo de Silvano Santiago, publicado no suplemento literário Mais!, *Folha de São Paulo*, 30/06/2002, p.4-8.

O diálogo se amplia através de forças bem díspares: o mais visceral realismo esbarra-se com o nosso incomum fantástico literário; reaparece a linguagem do campo confundindo-se com as recorrentes vozes urbanas; reinvenções de textos históricos se misturam às narrativas intimistas. A convivência entre os diversos é alicerçada por uma estratégia denominada pelo professor Flávio Carneiro de “transgressão silenciosa”:

A ficção parte para novos flertes com outras linguagens (da televisão, da internet) sem esquecer antigos parceiros (o jornalismo, o cinema, o ensaio). Criam-se figuras como a do não-herói (o personagem anônimo, perdido no turbilhão da metrópole), que substitui tanto o herói romântico quanto o anti-herói modernista. Parte-se para novos rumos no terreno da metaficção e do tratamento da temática amorosa, sem que se abandonem outros filões, como o da narrativa policial, surgido entre nós na década de 70 e reinventado nos últimos 20 anos.²¹

Mas, é principalmente da ótica de alguns escritores que percebemos os rumos da literatura neste momento. Fiquemos então com a voz de Bernardo Carvalho:

Um dos problemas da literatura brasileira hoje é essa submissão à realidade. O interessante, independentemente do seu desespero, é você tentar vencê-lo. Se você for submisso à realidade não precisa nem escrever. Quando se escreve é por que se acredita em algo. Acho que há uma espécie de volta ao naturalismo na literatura brasileira que é uma submissão a essa idéia de que a realidade determina o que a realidade é.²²

Como o nosso autor vai perseguir quase que obsessivamente essa questão, tanto nas suas ficções como nos seus depoimentos pessoais, nos é conveniente traçar uma pequena discussão sobre o crescente interesse por uma literatura que examina diretamente a realidade nos dias de hoje.

²¹ “O diálogo da diferença”. Artigo de Flávio Carneiro, publicado no suplemento literário *Idéias & Livros*, *Jornal do Brasil*, 14/10/2006., p.4-5.

²² “A literatura brasileira dividida por quatro”. *Folha Ilustrada*, Folha de São Paulo, 26/07/2003, p.E1. Entrevistador: Cassiano Elek Machado.

Ao condenar os passos naturalistas, recorrentes na nossa prosa contemporânea, Bernardo é também agente de uma crítica literária brasileira que, ao longo do tempo, tem previamente condenado e excluído qualquer inclinação para este modo de fazer literatura. Nesse caso, o exemplo mais emblemático fica por conta de Machado de Assis, que já demonstrava desconforto na crítica a *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós:

Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso (...) e o torpe eram tratados com carinho minucioso e relacionados com uma exação de inventário. (ASSIS, 1997, p. 904)

Flora Süssekind detecta a vertente realista impondo-se na literatura brasileira com força naturalista do século XIX, além de salientar o caráter sociológico e o forte tom jornalístico, respectivamente nos anos 30 e 70 no século XX. Antonio Candido, por sua vez, aponta essa tendência documental já bem no primórdios da nossa produção literária. O que identifica como busca de um “lastro do real”: “O eixo do romance oitocentista é, pois, o respeito inicial pela realidade, manifesto principalmente na verossimilhança que procura imprimir à narrativa” (CANDIDO, 1975, p.111)

Nesses primeiros anos do século XXI, permanece imprescindível reconhecer os limites representativos do que apontamos atualmente como realismo literário. A atual reinvenção do realismo aponta para uma questão fundamental para a ficção: como lidar com o presente. O professor Karl Erik Schollhammer sustenta uma das discussões:

Depois de agonizar sob o ceticismo pós-moderno, a procurada “realidade real” reaparece na arte e cultura contemporâneas com um novo vigor inesperado. Talvez por uma razão contra a tendência descrita pelos pós-modernos detectamos na virada do século uma ampla demanda de referencialidade tanto nas manifestações artísticas e literárias quanto na cultura em geral. Podemos falar de uma verdadeira “volta do real”, embora, hoje, em termos não previstos pelo realismo histórico do século XIX, nem pelo realismo social da década de 30 nem mesmo pelo hiper-realismo do movimento pop da década de 70. Mas em que sentido então falamos da

realidade, do realismo e do Real, na arte e na literatura contemporâneas?
(SCHOLLHAMMER, 2002, p. 77)

Durante a última década, “efeitos sensuais” atingiram extremos de concretude, que é possível falar de um novo “realismo afetivo”. Dessa forma, torna-se possível apreciar a literatura e a arte contemporâneas como expressões de uma estratégia alternativa de representação, em que o aspecto experimental modernista de criar formas heterogêneas e híbridas entre várias linguagens – literatura, arte, fotografia, cinema etc – volta-se a sublinhar a “concretude do signo até o limite de sua representabilidade.” (SCHOLLHAMMER, 2002, p.78)

Não vamos, no entanto, soterrar uma força discursiva que recorre à expressão naturalista – irmanada a do século XIX – hoje para criar o retrato de uma sociedade violenta, saturado de imagens cruéis, mas sem que seu autor preserve a marca estilística; ou apagar vozes que se multiplicam em escritas testemunhais, priorizando a sua condição de excluído como relato. Nesse caso, temos, então, uma ficção comprometida com bases referenciais explícitas. A professora Ana Cristina Chiara complementa essa discussão:

Este enquadre de representação, saturado de imagens fortes, é desdobrado no procedimento da eliminação do narrador que, num discurso cerrado na referencialidade, deve escamotear a presença de modo a deixar que a matéria narrada assuma o primeiro plano da narrativa e simule narrar-se sozinha, apagando o lugar da enunciação. O artifício literário assume a proporção descomunal da elisão da, digamos anacronicamente, da personalidade do artista e o escamoteamento da ficcionalidade.: “ Todos os esforços do escritor tendem a ocultar o imaginário sob o real (ZOLA, 1995)” (CHIARA, 2004, p.32.)

Não menos curioso é o estudo da professora Beatriz Jaguaribe com intuito de compreender como as atuais estéticas do realismo, na fotografia, cinema, literatura e meios de comunicação, contribuem com o molde de nossa percepção da realidade:

Na cultura brasileira, marcada pelo hibridismo, pelo imaginário carnavalesco e pelas práticas mágicas, os códigos do realismo estético detêm o poder pedagógico de tecer os retratos da *realidade*. É como se só eles tivessem o peso de legitimidade consensual embora, ao mesmo tempo, esses mesmos códigos realistas coexistam com as práticas encantatórias do cotidiano cultural, como o discurso globalizado da publicidade e as realidades virtuais. (JAGUARIBE, 2007, p.11)

É necessário acentuar o que Beatriz Jaguaribe vislumbra no campo da ficção literária. Para isso, destaca essa tendência nos romances policiais e narrativas de violência marginal, ou em acontecimentos cotidianos que retratam os impasses de vidas anônimas, “com maior ou menor pendor psicológico ou naturalista”:

O realismo estético (...) produz retratos da “vida como ela é”, ou seja, faz uso da ficção e de recursos de intensificação dramática para criar mundos plausíveis que forneçam uma interpretação da experiência contemporânea. (...) essas interpretações, essas ficções realistas fazem uso do senso comum cotidiano, que se apóia na verossimilhança. Embora possam até retratar de forma crítica e contundente as mazelas sociais, esses códigos realistas não abalam a noção de realidade, mas apenas reforçam o seu desnudamento. (2007, p.12)

A maior força do realismo estético se concentra, portanto, na sua capacidade de instaurar “vocabulários de reconhecimento na experiência contemporânea”. Seus novos códigos realistas imprimem uma *pedagogia da realidade* a leitores não habituados aos cânones letrados.

Mas essa pequena digressão se esbarra em autores que desautorizam qualquer aproximação de sua produção literária da estética naturalista, realista, apresentando-se como cúmplices de estéticas mais experimentais. Nesse caso, Bernardo Carvalho destaca-se quando revela novamente nos seus depoimentos uma vigorosa recusa à prosa realista:

A imaginação na literatura parece gozar de um desprestígio crescente entre os leitores, mesmo entre os mais cultos. Não é preciso muito esforço para notar que não só os livros jornalísticos e as biografias mas também os romances “baseados em histórias reais interessam mais os leitores do que as “obras de imaginação”. O que prende o leitor a um livro em que há ambigüidade entre realidade e ficção é a realidade e não a ficção. A ficção, para ele, é a parte supérflua.” (CARVALHO, 2005, p.123)

Talvez essa enfática recusa esteja diretamente ligada a um desconforto constante na vida dos escritores brasileiros: o seu compromisso com a realidade nacional e com seu tempo.

Cabe, portanto, apontar certa afinidade crítica entre Bernardo Carvalho e Machado de Assis em relação à produção literária de sua época. Fiquemos então com o início do clássico ensaio machadiano “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”: “Quem examina a atual literatura brasileira, reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade.” (1997, p.801). Entre as várias razões encontradas para abordar essa complexa questão, sublinhamos a mais comum delas: a “cor local” no romance de seu tempo: “A substância, não menos que os acessórios, reproduzem geralmente a vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações.” (p.804).

Machado, no entanto, ”demonstra que não compactuava nem com a atitude nacionalista estreita, nem com o repúdio total a suas manifestações. Ele via, nessa atitude, determinadas qualidades que não deviam ser menosprezadas e, principalmente, determinados defeitos que era necessário combater.” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p.83).

Preservando as obviedades das diferenças, o ensaio desse autor não traz a radical repulsa de Bernardo frente a uma arte inclinada ao real, como novamente declara: “A realidade torna a arte impossível. Impossibilita a criação. A realidade existe é para *foder* com a arte”²³, já que “à arte cabe buscar expandir os limites e as possibilidades de identidade do

²³ Entrevista concedida por Bernardo Carvalho à Casa Rui Barbosa., 17/05/2004.

país e da língua em que é feita, e não estreitá-los.”(CARVALHO, 2005, p.200). Notamos, no entanto, que essa incompatibilidade entre arte e realidade, explorada em seus depoimentos, é que vai sustentar seu projeto estético, viabilizando-o sob/sobre a tensão entre tais conceitos.

Seja como for, nossos dois autores tendem a ressaltar a ampliação do horizonte literário para além das fronteiras nacionais, assumindo uma identidade cada vez mais paradoxal. Para isso, suas habilidades “driblam trilhas já bem delineadas, permitem o entendimento contrário do que é dito, deshierarchicalizam convenções verticais socialmente dispostas pelo acordo entre sujeitos, enfim sugerem que o intérprete escape dos modelos de construções realistas da época, ainda que em universos ficcionais plenos de referências semiológicas” (BORBA, 2005, p.89); ou de universos ficcionais desreferencializados, como no caso específico de Bernardo. Mas o que se nota, na verdade, é que as peças do jogo mimético de cada um deles se movimentam a favor de uma complexa singularidade de escrita.

Nada disso retira nosso autor da realidade tampouco afasta sua obra do contato com o real. Portanto, soa anacrônico acusá-lo de praticar um tipo de ficção “alienada da realidade nacional”. Muito menos Machado, pois sabemos que carregou por décadas tal acusação. Guiados, quase sempre, pela tensão entre memória e imaginação, eles ganham rumos que garantem específicas marcas sólidas em suas obras.

Nesse sentido, Bernardo faz de sua prosa a “anatomia da imaginação” (CARVALHO, 2005, p.130), dissecando-a no calor da hora, mostrando como ela é construída: “Mas posso imaginar, e você também pode imaginar, como imaginei a cada vez que ele me contou as suas histórias...” (NN, p.110). E, ao mesmo tempo, oferecendo uma ambigüidade perversa e transgressora à representação realista : “ O que eu ouvi, já não sei se foi fato ou fruto de imaginações, minha e dele, a começar pelas visões de que me falava” (NN, p.112).

O que na sua prosa, de maneira geral, pode parecer delírio narrativo, acaba revelando-se bem mais complexo, na medida em que se configura como um embaralhamento das certezas entre o real e a representação: “nesse trajeto, cada vez mais desrealizam-se as coisas; desreferencializam-se os jogos da mímesis. Encenam-se falsas mentiras.” (PINTO, 2005, p.114). Esse embaralhamento expõe a ambigüidade da representação, optando sempre pela encenação da encenação.

A partir daí, vêm à tona suas artimanhas narrativas, anunciadas já nas primeiras páginas dos seus romances: “Durante anos a fio. Ouvi como se fosse mudo. É isso o que roubei: o que ouvi e o que escrevi. Não trago nada nos bolsos. Tudo está na minha cabeça.” (T,p.11); “Não era um texto autobiográfico, como este...” (I, p. 9); “Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui.” (NN, p.7); “Transcrevo outros trechos do diário que falam da cidade:” (M, p.20); “Não vejo nenhuma metáfora no que digo”(SPPS, p.9).

Não há forma de hierarquizar ou dividir em fases a produção literária do nosso autor. Sabemos que desenvolve uma pesquisa estética que desestabiliza cada vez mais o nosso papel de leitor. Jogando com o seu ofício, nos faz acreditar que muda sua estratégia quando o relato se afasta da composição de um universo delirante, como o de *Teatro, As iniciais*, e envereda por um mundo prioritariamente referencializado, como em *Nove noites, Mongólia*. E nos reserva ainda a ficção como único pacto referencial em *O sol se põe em São Paulo*.

No entanto, o que interessa a Bernardo Carvalho não é o ponto de partida do que se relata ou o que se enfatiza na narrativa, principalmente no plano discursivo, mas sim o que se revela na interface de cada um desses mundos, materializado naquilo que reconhecemos como uma espécie de “ruína móvel” entre realidade e ficção. Em qualquer um de seus romances, encontramos narradores, normalmente escritores frustrados, fracassados, que

vivem em busca de ordenar a própria existência. Ou melhor, vivem em situação-limite para pensar a relação, ou a falta, entre literatura e realidade:

Foi ele próprio, por exemplo, quem me contou metade das lembranças envolvendo esse grupo de pessoas (muitas das quais, como T., eu nem conhecia), que depois eu iria confundir com a minha própria memória, acreditando tê-las perdido ao morrerem, quando na realidade nem próximos tínhamos sido. Mas há uma coincidência além dessa espécie de simbiose com C. que explica em parte, e por um outro ângulo, esse sentimento e essa confusão: é que M. e G. morreram ao mesmo tempo que minha vida acabou também. Pelo menos a vida como eu a tinha imaginado. Sem nunca terem sido próximos, parecem ter me deixado sozinho ao morrerem. Outra coisa é que só depois da morte de M. publiquei o meu primeiro livro, só depois da morte ter interrompido o seu diário interminável é que passei a escrever de forma sistemática... (I. p,17)

Não menos emblemática é a observação do narrador, em *Teatro*: “eu também tinha acalentado a idéia de escrever as minhas próprias histórias, e quando me falaram que eu só precisava ouvir e escrever, achei que era o emprego certo, seria um exercício e um alimento para as minhas ficções.” (p.32).

Em *Nove noites e Mongólia*, é a expressiva força documental de seus relatos que potencializa sua ficcionalidade. O misterioso suicídio de um antropólogo americano em terras brasileiras, sabido através da imprensa, e o desaparecimento de um fotógrafo brasileiro na Mongólia, acompanhado da informação de que o autor — Bernardo Carvalho — viajou para lá com a intenção de escrever um livro sobre este lugar, não inibem ou superam o rumor da tensão entre realidade e ficção.

Nesse caso, tomemos então, como exemplo, o uso de fotografias de personagens históricos nas páginas de *Nove noites*. O antropólogo Buell Quain, Lévi-Strauss, Ruth Benedict etc, são aqui marcas eloqüentes de realidade. Dessa forma, Bernardo busca o clichê para redimensioná-lo na sua própria condição de clichê. Ou melhor, a fotografia, tida habitualmente como espelho fiel dos fatos, como prova definitiva da verdade, desloca-se da

condição de simples fragmento da memória, mera ilustração do passado, para ancorar-se naquilo que reserva de ambíguo, revelando não necessariamente a realidade que envolve o objeto de registro, mas revelando-se como forma de expressão capaz de construir novas realidades, sujeitas aos seus processos de representações e interpretações. Dessa forma, pulveriza a sua exclusiva condição documental, para localizar-se na *tensão perpétua* do visível e do invisível, embora realimentada pelo jogo *documental imaginário*.

Já em *O sol se põe em São Paulo*, a ficcionalidade é levada às últimas conseqüências quando Bernardo faz uso dos princípios do melodrama para compor a trama que envolve um triângulo amoroso japonês. Em nítido pastiche, tudo é exposto como uma espécie de “doença exacerbada da representação”: “Mais do que ironizar o melodrama, prefere resgatar o que é contraditório no gênero, sublinhando na sua própria dinâmica interna a doença da representação, revelando no exagero da convenção o seu paroxismo.” (CARVALHO, 2005, p.158). Em qualquer caso, o procedimento de Bernardo é quase sempre implodir os elementos que compõem sua narrativa, fazendo de cada um deles a representação máxima deles mesmos, para, em seguida, jogá-los contra ele mesmo.

Não se satisfaz em preservar o que já é conhecido, em replicar a realidade, mas ampliá-la através da força expressiva de seus filtros, inventando-a e transformando-a em obra. É o próprio Bernardo que a define: “Não basta observar e descrever a realidade. É preciso ir além. Forma e conteúdo devem estar integrados. A forma já é a idéia, o que permite que o relato de uma pacata dona de casa seja eventualmente muito mais forte e violento que as memórias do mais implacável dos matadores. É isso o que há de mais surpreendente e libertário na literatura.” (2005, p.90).

Dentro desse espírito, parece que um dos grandes exercícios de nosso autor é pactuar com a idéia de que é possível desnomear o mundo “para deixá-lo boiando na sua

própria escuridão de significados, uma espécie de quarto escuro da linguagem”. (2005, p.190). Portanto, mesmo que notemos semelhantes caminhos entre seus romances, nada nos garante que não os desdiga, afinal sabemos que é perito em transformar a lógica em massa de modelar, dando-lhe formas e dimensões distantes do que reconhecemos habitualmente como mundo cartesiano, embora seja daí que mascare temas e repita idéias em um jogo encenado em sua minúcia.

4.1 NARRAR

A concepção de narrar de Bernardo Carvalho está intimamente relacionado ao ato de encenar, que aqui significa “um sistema estrutural que só existe uma vez reconstituído pelo [leitor], que faz sua leitura com base nos sistemas significantes produzidos em cena [narracional].” (FERNANDES, 1996, p.273). Mas, a peculiaridade do seu traço está no fato de encenar os próprios mecanismos de escrita. Os meios foram encenar a demolição das referências de sua própria narrativa, desfazendo os mecanismos tradicionais ou modernos da prosa, desnudando códigos narracionais, aderindo a uma *mimesis* “*produtiva*”, ou melhor, submetendo todos os passos de sua escrita à prova da instabilidade. Fazer um romance aqui significa encenar a sua auto-devoração, dando a entender que a *mimesis* se particulariza, na medida em que se constitui e se desfaz em função de cada obra? Especulemos então:

Teatro, As iniciais, Nove noites, Mongólia e O sol se põe em São Paulo são romances que partem de relatos, em primeira pessoa, resultantes do “desejo de quem fala e dependem da sua capacidade de despertar em quem ouve o desejo de ouvir e acreditar.” (CARVALHO, p.150). A sedução, portanto, se confunde com a verossimilhança. Esse

aspecto se revela na voz de um narrador que resgata a originária condição de um contador de histórias, revalorizando a força da *narratividade* na prosa:

Quando entrei para a polícia, eles me disseram que eu só precisava ouvir e escrever. Ouvir e escrever. E durante anos a fio foi só que fiz. Estava sempre presente, ouvindo e escrevendo, e depois reproduzindo o que havia sido dito em outras reuniões. Era a memória. Uma espécie de memória. (T, p.17)

A *narratividade* ganha fôlego não mais orientada para construir um sistema de convencimento inviolável, mas para desmoroná-lo, através de uma representação que se torna tema, de uma representação que se assume como tal e de um leitor que entende que está sendo seduzido. Na verdade, ela se torna modo de construção de escrita e de possíveis subjetividades. Permanentemente reelaborada nos limites entre o real e a ficção, acomoda-se no simulacro:

Enquanto vou me lembrando, conforme avanço sem ordem neste texto, penso que, se o submetesse a C., com certeza me reprovaria o tom, diria que é obsceno, que estou escrevendo à maneira de M., com todas essas iniciais, que isto não passa de um pastiche, de uma paródia das páginas e mais páginas do diário que ele escrevia incessantemente na sacristia, ainda que seus dias não fossem dos mais movimentados, assim como hoje os meus também não são, e que talvez por isso mesmo o imito, porque não tenho mais vida própria, só um passado que na verdade nem meu é. (I, p10)

A idéia de que a realidade só é obtida através da sua própria simulação conduz a narrativa ao campo da impermanência. Onde se obterá alguma certeza, se tudo se esbarra na irreferencialidade das histórias que se desdobram, se associam e incorporam o que têm em torno, esbarrando-se no duplo, no *entre*, na (des)construção de identidades, na zona limítrofe entre a metáfora e o conceito? Como fazer distinção entre o original e a cópia, “pois que ambas só se reconhecem na e pela alteridade, sendo esta o simulacro.” (HELENA: 1988, p.239)?

Indisfarçável, porém, é o rumo de uma narrativa que se abre às similitudes, desencadeando representações de representações, em jogos superpostos, interpenetráveis, como força contrária à própria idéia de adesão ao princípio do próprio simulacro. Essa narrativa que aponta para uma “rede aberta de similitudes” não passa de meio para negá-la, reservando-nos forte impressão de que está, na verdade, além da ordem do simulacro. Talvez seja essa a original pedagogia de nosso autor para a construção de um edifício mimético que se particulariza a cada narrativa: põe em xeque qualquer sistema de representação, já que acolhe como princípio narracional o próprio princípio de representação.

A farta narrativa de Bernardo compõe-se de relatos que se desdobram incessantemente, alimentando a idéia de construção em simulacro, já que é daí que se apreendem as falsificações ficcionais da verdade, o lugar da fala descentrado, as oscilações dos próprios elementos estruturais de sua narrativa. É dela que se originam ainda as linhas de força de um jogo narracional que aparenta uma interminável repetição, dando a impressão de que a narrativa é sempre a mesma ou de que cada narrativa, simulando ser ela mesma, seja, na verdade, outra. Talvez venha daí o sentimento de que o nosso autor se **autoparafraseie**.

A idéia de **autoparafrasear-se** não pode ser modo inventivo de quem insiste em fazer o próprio estilo de instrumento de escrita? Talvez seja por isso que Bernardo tenha a ironia como uma das suas principais armas narracionais. Nesse caso, o escritor Rubens Figueiredo nos oferece a melhor definição:

A ironia propicia aquele respeitoso desrespeito que desarma as defesas naturais da literatura. Assim desprotegida, ela nos revela possibilidades incomuns de exploração de linguagem e narração. Deixa prazerosamente desmontar seus artificios e, ao mesmo tempo, faz desta desmontagem um tema e um modelo de narração.²⁴

²⁴ Entrevista concedida por Rubens Figueiredo ao Jornal *Verve*, [s.d], p.26.

Esse tipo de desmontagem narracional orienta-se sem se envolver com outras fontes ficcionais. O que significa dizer que dá corpo a suas narrativas saturando-as nelas mesmas, seguindo o percurso de uma espécie de auto-imitação. Essa orientação de escrita não é meio de esgotar o modelo que formulou para narrar, é mais um exercício ambíguo que pratica diante do leitor. O que nos conduz ainda mais para a **autoparáfrase**: uma repetição enganosa, sem que guarde qualquer intenção de atingir uma verdade ou qualquer tipo de descoberta dentro de seu relato. Essa sensação de ambivalência espalha-se por todos os elementos estruturais da prosa, que, mesmo clichêizados, não se definem, não se mostram nunca configurados. Suspensos, sem que abandonem a própria condição de clichês, ficam à mercê de qualquer possibilidade.

Para melhor esclarecer a **autoparáfrase**, podemos pensar no ato da tradução como conceito, ou melhor, entendê-lo não como “mera mediação”, mas como “transcrição”, já que a **autoparáfrase** contextualiza a relação entre original e cópia:

Assim como a tangente toca o círculo de passagem e num só ponto, sendo esse contato e não o ponto que prescreve a lei segundo a qual ela prossegue até o infinito em linha reta, assim, também a tradução toca o original de passagem e no ponto infinitamente pequeno do sentido, para prosseguir, de acordo com a lei da fidelidade, a sua própria rota na liberdade do movimento da linguagem. (BENJAMIN, 1993 *apud* , VIEGAS, 2004, p.18).

A redimensão entre original e cópia, suscitada por Walter Benjamin, favorece essa espécie de categoria narracional. Mas, as palavras da professora Ana Cláudia Viegas, sobre o tema benjaminiano, complementam o nosso propósito: os fragmentos textuais e as descontínuas citações se rearticulam na montagem da nova série narracional. Assim como os textos, as situações vividas pelos narradores também retornam, mas essa repetição se dá sempre *em diferença* (2004, p.19).

A prosa de Bernardo está sujeita às forças dessa *diferença*. Talvez possamos ainda acrescentar que seu acentuado traço auto-reflexivo auxilie na “eterna repetição” de seu próprio refazer-se. Dessa maneira, retornar à origem é aqui entendida como lugar para onde a narrativa deve dirigir-se e não o lugar do qual ela vem, de acordo com Michel Foucault.

Tal idéia ainda nos garante parceria com Maurice Blanchot: “Ela só “narra” a si mesma, e essa relação, ao mesmo tempo que se faz, produz o que conta, só é possível como relação se realiza o que nessa relação acontece, pois ela detém então o ponto ou o plano em que a realidade, que a narrativa “descreve”, pode continuamente unir-se à sua realidade como narrativa, garanti-la e aí encontrar fiança.” (2005, p.9). Estamos aqui diante do princípio da *dobra* desse pensador.

No entanto, esse percurso é feito de forma **minimalista-hiperbólica**, se é que podemos denominar assim. O que significa dizer que o objetivo é alcançar o essencial só que, paradoxalmente, por meio do esvaziamento de sentido produzido pelo excesso de imagens inconscientes: “São imagens reapropriadas pelo inconsciente e regurgitadas numa nova forma, seu imaginário, criando um universo paralelo, coeso, interligado por associações em circuito fechado, o que responde pelo efeito claustrofóbico.” (CARVALHO: 2005, p.54).

Se por um lado a materialização dessas imagens pode trazer a noção de libertário, por outro não deixa de demonstrar que isto só é possível em confinamento. O desabafo do narrador, em *As iniciais*, ilustra tal visão: “ Saí dali para o jardim à procura de um pouco de ar, sufocado pela claustrofobia daquela história que a tudo se referia e tudo englobava, me fazendo ver quem eu já conhecia no lugar de personagens que nunca tinha visto...” (p.103). O que resulta em uma espécie de mundo paralelo, com regras e lógicas próprias? Possivelmente, a realidade aqui já é o texto.

De maneira geral, as narrativas de Bernardo deixam ver o estreitamento desses mundos fechados em si mesmos, onde o sentido é autofágico, refletindo, de alguma maneira, um universo tautológico: os sentidos refletem a si mesmos. Em circuito fechado, o narrador materializa imagens mentais e inconscientes como se elas estivessem em estado bruto, antes de se formarem os conceitos: “estão à procura do que ainda não foi nomeado, de um novo sentido e de uma nova infância para as coisas, mas para isso é preciso antes fazê-las perder os nomes, esvaziá-las do sentido que a carregam. E é o que tenta com a criação desses mundos autônomos e claustrofóbicos.” (2005, p.168).

Talvez venha daí a tentativa de alguns críticos literários de inserir sua prosa na categoria que o escritor argentino Ricardo Piglia denominou de “ficção paranóica”:

Longe de entendê-lo no sentido psiquiátrico, eu uso o termo para definir o estado atual do gênero policial. Depois de passar pelo romance de enigma e pelo romance de experiência, para chamá-lo de algum modo, topamos com a figura do complô, que me parece muito atraente: o sujeito não mais decifra um crime privado, mas enfrenta uma combinação multitudinária de inimigos. Nada que lembre aquela relação pessoal entre detetive e o criminoso, que redundava numa espécie de duelo. A idéia de conspiração também tem a ver com uma dúvida que poderia ser formulada assim: Como o sujeito privado vê a sociedade? Eu digo que sob a forma de um complô destinado a destruí-lo. Ou dito de outro modo: a conspiração, a paranóia estão ligadas à percepção que o indivíduo constrói em torno do social. O complô substituiu, assim, a noção trágica do destino [...] há uma organização invisível que manipula a sociedade e produz efeitos que o sujeito também procura decifrar.²⁵

Não há como negar a presença de um costumeiro narrador paranóico na prosa de Bernardo Carvalho, que guarda, por vezes, o espírito apontado por Piglia. Mas, no seu caso, tal conceito mostra-se precário, insuficiente, na medida em que a própria narrativa trabalha para esvaziar o sentido sugerido por tal escritor. Na verdade, esse traço narracional fica

²⁵ “A ficção paranóica”. Artigo de Ricardo Piglia, publicado no suplemento literário Mais!, *Folha de São Paulo*, 15/07/2003, p.5-7.

sujeito ao jogo ficcional proposto por Bernardo: no mesmo momento em que alcança definição, é orientado a desfazer-se.

Nesse caso, tomemos, como exemplo, o romance *Teatro*. São as palavras de um narrador paranóico que redimensionam o conceito de paranóia: “o paranóico é aquele que procura um sentido e, não o achando, cria o seu próprio, torna-se autor do mundo.” (T, p.31). Deslocado, tal conceito resulta em recurso de escrita: na condição de autor, o narrador cria uma obra definida como “teatro paranóico”. Rompida a referencialidade, impõe-se um ambíguo campo de representação, proposto como jogo nesse romance e nos demais: seu “teatro claustrofóbico”. Em entrevista, o próprio Bernardo embaralha ainda mais suas peças, quando se auto-intitula paranóico: “A paranóia me atraía como uma matriz de sentido, uma matriz desvairada. A idéia da paranóia me atraía como ficção, como produção de ficção.”²⁶ .É bom lembrar aqui como seu discurso aponta para ele mesmo, vislumbrando a auto-devoração daquilo que se identifica como próprio eixo.

Esse procedimento narracional vai ser traço recorrente em *As iniciais*, *Nove noites*, *Mongólia* e *O sol se põe em São Paulo*. Nessa condição, seus narradores trabalham em regiões obstruídas, produzindo combinações inesperadas, deixando-se conduzir pelo que lhes escapa, o que indubitavelmente leva-os a perder o fio da meada de sua própria fortaleza. Em busca de ordenar a própria existência, vivem procurando transgredir os limites de sua própria regularidade. Nesse sentido, a narrativa de Bernardo ocupa um lugar extremo, não podendo ser recuperada pela loucura tampouco pela razão. Adere então aos caminhos para exprimir “o que no mundo é secreto e do qual o poeta dá notícia.” (NETTO, 1974, p.43).

De maneira geral, as imagens produzidas nas suas narrativas vão se desdobrando de acordo com a relação que se constrói entre elas mesmas, criando cada vez mais

²⁶ Entrevista concedida por Bernardo Carvalho a José Castello. Revista Rascunho/Paiol Literário. Paraná, agosto/2007.

instabilidade no jogo ficcional. Essa engrenagem sugere tensão e sinaliza a sua forma narracional: o fluxo narrativo ganha cada vez mais fôlego, indicando, com isto, que a compulsão do relato é elemento imprescindível ao seu ritmo. Nesse instante, as imagens se fecham na pura repetição de delírios e clichês, impulsionando a realidade a render-se à simulação.

É de um simples detalhe do real, trazido para o centro da narrativa, que se desencadeiam sucessivas imagens, que aparentemente sugerem ações comuns a uma trama policial. Esse modo de narrar é transformado em matéria-prima dessa narrativa, permitindo que seus elementos estruturais sejam tragados pela idéia de que nada mais cabe a restrições paradigmáticas, tudo flutua no plano da possibilidade. Ou melhor, tudo caminha em simulacro, onde a irrealidade restringe-se à alucinante semelhança a ela mesma: “Daqui pra frente, tudo é verdade. Isto não é uma ficção. Nada foi inventado.”(BS, p.115). O professor Gustavo Bernardo nos auxilia:

O que teria acontecido na “realidade”, realidade esta que se obriga a se apresentar entre aspas tal como se fosse suposta e não “real”, é o que não se sabe e não se pode saber. A situação é absurda, mas não porque não faça sentido: ao contrário, ela remete a tantas situações que parecem mais absurdas, que são absolutamente inverossímeis e, no entanto, verdadeiras. Como disse Aristóteles há muito tempo, formulando um dos mais antigos paradoxos, é verossímil que aconteçam coisas inverossímeis. Por isso o Mestre preferia o verossímil que convencesse ao real que não o fizesse: o verossímil, ou seja, a ficção que se assemelha à realidade, mas não é a realidade, parece mais real para nós do que o real ele mesmo. (2004, p.64)

Mesmo que se nutra de citações, de cópias, de fatos exaustivamente representados e de paradigmas narracionais facilmente identificáveis, não há como subordiná-la a qualquer modelo literário. Se houver modelo, é para ser ultrapassado como recurso de escrita. Portanto, haverá sempre a frustração de se perceber que aquilo que cerca a prosa Bernardo não tem trajetória definida, mesmo que isto implique outras formas de representar.

Se aqui retomarmos o princípio da *narratividade*, nos damos conta de que seu exercício é normalmente margeado pela fala e pela escuta, impregnando-a dos aspectos da oralidade: histórias são contadas dentro de histórias, produzindo um efeito de infinitude, valorizando seu caráter fugidio e sua larga margem para a invenção. Mesmo conservando uma voz original, não há como evitar seu desdobramento, sua dispersão. Mas se a oralidade preserva o passado, a prosa de Bernardo adultera-o, conduzindo a memória para o plano da invenção. Dessa forma, afasta-se do que categoricamente define essa forma de narrar:

É comum atribuir-se a narrativa oral o poder de transmitir todo um conjunto de referências culturais, de preservar a tradição, de manter a identidade de um povo. Esse tipo de narrativa se caracteriza, de acordo com a clássica discussão empreendida por Walter Benjamin (1987, p.210), “pelo interesse em conservar o que foi narrado.” (BRANDÃO, 2005, p.132)

A imprecisão da oralidade é combatida com a tentativa de registro da escrita: “Como se estivesse cego por algum tipo de obstinação. Queria impedir que desaparecessem para sempre. O livro que escreveria sobre eles seria uma forma de mantê-los vivos, a si mesmo” (NN, p.58). No entanto, Bernardo Carvalho atravessa o tom da sua própria narrativa para sinalizar teoricamente que “a escrita não tem o poder de atribuir autenticidade à voz que ela representa, não traz em si a garantia de tornar-se documento comprobatório de uma verdade.” (2005, p.133). Isso se comprova em textos resultantes da justaposição de falas, colagem de fragmentos discursivos: “textos da identidade oscilando entre a concretude particularizante da fala e a generalidade abstrata da escrita. Oscilações que denunciam a consciência dilacerada de que não pode haver, na construção de qualquer narrativa, controle monológico. De que, em todo texto, narrar significa, simultaneamente, ser narrado.” (2005, p.134).

Em *Teatro*, o campo de forças é o hiato entre fala e escrita, somatizado no uso da língua: “Fui eu que escrevi. Que não me venham com histórias. Esperei anos para falar. Agora é a minha vez. Ninguém mais acredita que alguma coisa esteja acontecendo.” (p.9). Vista, ao mesmo tempo, como elemento de inclusão e exclusão, a língua denuncia o choque entre a unidade e a diversidade de vozes. Mas a voz agregadora do narrador, mesmo desordenada, confusa, nos revela que “as palavras que nos cabem só podem ser pronunciadas com línguas irremediavelmente estranhas.” (BRANDÃO, 2005, p.113):

Voltei à língua do meu pai. Ele quis viver no “país das maravilhas”, como dizia, com uma ponta de sarcasmo, é verdade, mas nem tanto, meu pai falava desse jeito a sua língua que eu cresci ouvindo e renegando, porque não era minha; me revoltei contra ela, quis destruí-la, e agora preciso dela para contar o que ouvi. (p.10)

Não menos curiosa é a relação entre experiência e relato em seus diferentes arranjos, movida pelos obstáculos permanentes entre fala e escrita.

No caso de *Mongólia e Nove noites* e, de alguma forma, de *O sol se põe em São Paulo*, as questões circulam em torno de narradores que refletem a falta de concatenação e ordenação dos depoimentos recolhidos, de sentidos que beiram uma radical incomunicabilidade, de um agonístico exílio na língua. Em *Mongólia*, o narrador situa claramente o jogo dessa discussão: “Numa das encostas, tinham escrito alguma coisa em uigur, o alfabeto clássico mongol, em letras brancas, em linhas verticais. Sob pressão dos russos, os mongóis acabaram abandonando o uigur e adotando o cirílico nos anos 40.” (M, p. 38). Em *Nove noites*, aparece marcado na própria figuração do personagem “Era uma pessoa solitária. Era muito fechado. Essa expressão de alguém que tinha visto tudo no mundo era realmente de quem já não via nenhum interesse de estar presente. O convívio dele era muito reduzido. Acho que não aprendeu português, nem se interessava pelo Brasil.” (p.41).

As páginas de *O sol se põe em São Paulo* não são menos emblemáticas, já que esse jogo é fundamental para a feição de sua ficcionalidade: “Por estar representado em azul claro, o canal era a minha única referência num mapa todo escrito numa língua de que sempre tentei escapar, por achar que ela pudesse me condenar a ir aonde eu não queria.” (p.106).

Esse recorrente desenraizamento lingüístico, e conseqüente escrita em uma língua outra, produz um peculiar campo de narração para o próprio narrador. Dessa maneira, como não remeter a prosa de Bernardo aos princípios de uma “literatura menor”, conceituada assim por Gilles Deleuze e Félix Guattari ?

Esses pensadores vinculam tal literatura à produção de uma língua estrangeira: “que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante.” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p.25). Mas, nesse caso, é fundamental que o escritor odeie a língua materna para que faça dela uso menor. Portanto, no mesmo instante em que ataca, cria uma “outra língua”, impondo-lhe uma nova sintaxe. Talvez seja esse o maior exercício do narrador, em *Teatro*: “foram sessenta anos até eu entender que somente nessa língua pobre eu poderia falar, escapar ao controle dos “sãos”, somente fora do país, contar essa história que na língua deles, que também foi minha ao nascer do lado de lá da fronteira, só pode soar como alucinação ou heresia.” (p.10)

O exílio é também marca da “literatura menor”, já que “exige um forte coeficiente de desterritorialização. Para fazer uso outro da língua, o escritor precisa se desterritorializar, se colocar fora de seu lugar e fora de si.” (LEVY, 2003, p.46). Essa impermanência pode ser traduzida através da força expressiva da anomia em *As iniciais*, do ponto cego entre culturas em *Nove noites*, *Mongólia* e *O sol se põe em São Paulo*, da idéia-síntese do narrador em *Teatro*: “Vim pelo deserto.” (p.11). Esse último exemplo configura-se como síntese, na

medida em que remete a uma “ausência alusiva”, tão presente na concepção de obra de Bernardo Carvalho.

Tal idéia nos permite recuperar a comparação que Blanchot faz entre espaço literário e o deserto:

O deserto ainda não é nem o tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento. Nele, pode-se apenas errar, e o tempo que passa nada deixa atrás de si, é um tempo sem passado, sem presente (...). O deserto é o *fora*, onde não se pode permanecer, já que estar nele é sempre já estar de fora. (2005, p.115)

Obediente a esse princípio, Bernardo Carvalho não só o segue como também o supera, quando o transforma em seu maquinário textual. É o próprio autor que cita Blanchot, atestando o nosso pensamento: “Invisivelmente, a escrita é convocada a desfazer o discurso no qual mantemo-nos, nós que dele dispomos, confortavelmente instalados. Escrever, desse ponto de vista, é a maior violência que existe, pois transgride a Lei, toda lei e sua própria lei.”. (CARVALHO, 2005, p.213).

Voltemos então ao início desse capítulo: o nosso autor acrescenta a esse procedimento a transgressão dele mesmo, ou melhor, inventa a sua própria *doobra*.

4.1.1 Traços da ausência

Para Blanchot, “O deserto é o *fora*” não significa o inacessível, mas o sem acesso. Experimentá-lo é sempre assumir-se como errante, como exilado, deixando-se conduzir pela imprevisibilidade de um espaço sem lugar. Trata-se de pensar que o mundo “não desaparece na escritura, mas se desdobra *no outro de todos os mundos*.”(NORDHOLT, 1995 apud LEVY, 2003, p.26). O que o pensador conceitua *outro do mundo* está diretamente

relacionado ao desdobramento deste. O *fora* está ligado, portanto, à sua concepção de imaginário, que não mais remete à “separação clássica entre real e imaginário como duas temporalidades distintas, pois o real é sempre real e imaginário ao mesmo tempo.” (LEVY, 2003, p.28). Tomando tal idéia como um dos eixos da narrativa de Bernardo, vale-nos uma indagação: a narrativa deste autor é senão a ultrapassagem da concepção do *fora*, embora isto só seja possível diante da sua própria realização?

A nossa indagação ganha fôlego quando somamos aqui a concepção deleuzeana do *fora*, conceituado como espaço sem unidade que ameaça todas as certezas e que se deixa atravessar por “devires” e “potências”, sem intenção de “decifrar o segredo escondido por detrás da linguagem. O segredo é a própria linguagem e não o que ela esconde – pois ela nada esconde.” (LEVY, 2003, p.50).

Se ainda temos dúvida, podemos então entender que essa seja a concepção de escrita do narrador em *Nove noites*, como nos demais romances, após tentativas inúteis para conhecer o real motivo do suicídio do antropólogo Buell Quain: “a de que, não encontrando mais nada, poderia por fim começar a escrever o romance.” (p.158). O que significa dizer que é só rompendo com a função representativa da linguagem que se torna possível iniciar o “escoamento do *fora*”, ou melhor, possibilita a linguagem constituir-se como dupla, como dobra, em pleno exercício foucaultiano de fazer literatura.

Nesse sentido, é ainda conveniente pensar na discussão teórica sobre linguagem literária travada pelo narrador, em *Mongólia*, a partir da leitura do livro *A verdadeira história de AHQ*, do escritor chinês Lu Xun. Comparando a produção literária chinesa com a ocidental, ele nos apresenta o caminho da representação na literatura moderna:

AHQ é um nome sem significado, sem qualidade nem origem. O nome não fornece um sentido por aproximação, mas passa a ser fonte de incerteza. Não dá mais a ficha de quem o carrega: não diz de quem ele é filho nem onde

nasceu, ao contrário dos nomes chineses tradicionais. O nome deixa de ser metáfora de alguma coisa para nomear direta e arbitrariamente apenas aquele sujeito. (...) é uma alegoria da literatura moderna, que só é possível quando os nomes deixam de representar as coisas por metáforas, por aproximação, para nomeá-las diretamente, revelando a arbitrariedade da nomeação, o abismo entre as palavras e as coisas. (M, p.29)

Logo após, o narrador conclui que na literatura chinesa “ não há a questão da auto-reflexão da arte moderna” (p.30). Dessa forma, a narrativa de Bernardo “não relata senão a si própria”, refletindo um movimento que já é da literatura:

A literatura promove assim um movimento de pensar a si própria. Enquanto linguagem do duplo, ela fala de si mesma incessantemente. A questão “O que é literatura?” não se coloca fora do texto literário, na crítica ou na história, mas em seu próprio interior. Perguntar “O que é literatura?” é o próprio gesto de escrever, é a maneira de a linguagem chegar mais perto de suas fontes. (LEVY, 2003, p.65)

Para isso, assume o jogo interfacial evidente entre razão e loucura, naquilo que reserva como *dobra* em cada um destes sistemas para instalar-se como nova experiência na/da linguagem: “Posso falar nesta outra língua, contar a verdade que lá, entre eles, do outro lado da fronteira, transformariam em heresia, pior, em paranóia (...) Só nesta língua posso restituir a verdade infame dessa história.” (T, p. 22).

Bernardo Carvalho condiciona a estrutura narracional às articulações não imediatamente assinaláveis entre essas categorias. O grau de variação e de exibição delas é que permite ou não a sua “decomposição” ou apenas deixa ver as provisórias relações interdependentes de seus elementos. Como a relação entre razão e loucura guarda precária e provisória disposição entre si, são elas mesmas as fornecedoras de meios para não se fecharem na composição da narrativa. É exatamente por isso que voz do narrador de *As*

iniciais ecoa em qualquer universo de seus outros romances: “quanto mais insistisse na realidade concreta do que eu ouvira, mais louca pareceria.” (T p.66)

Sua narrativa apresenta uma interdependência dessas falas, subordinadas a um eixo semântico de tal forma que pareçam ser variantes uma da outra. Mas tal eixo não abre mão da embriaguez desses dois sistemas discursivos, resultando em narrativa que só se revela na “sintaxe das transformações que permitem passar de uma variante a outra.” Talvez seja essa a marca maior da experiência do *fora* na sua prosa: “Se criou a sua própria versão de D., é porque é um homem inteligente e lógico. Sua versão tem muito mais lógica do que essa história de fugir da pintura. Não faz sentido, entende? Mas então por que todo mundo continua repetindo e acreditando nela?” (I, p.96).

A leitura de Jacques Derrida da obra *História da loucura*, de Foucault, é aqui fundamental. Esse pensador aproxima razão e loucura não pela mediação foucaultiana de um princípio racional agressivo sofrido pela loucura secularmente, mas pelo que a razão reserva de matéria agonisticamente reconhecida na estrutura da própria loucura:

Só se pode falar da loucura em relação a esse “*outro* acesso de loucura” que permite aos homens “não serem loucos”, ou seja, em relação à razão, será talvez possível não acrescentar algo ao que diz Foucault, mas talvez *repetir* uma vez mais, no lugar dessa *partilha* entre razão e loucura, o sentido, um sentido desse Cogito, ou *dos* “Cogito”, pois o Cogito de tipo cartesiano não é nem a primeira nem a última forma do Cogito; e talvez sentir que se trata de uma experiência que, na sua mais fina extremidade, não seja menos aventureira, perigosa, enigmática, noturna e patética que a da loucura, e que lhe é, creio eu, muito menos *adversa* e acusadora, acusativa, objetivante do que Foucault parece pensar. (FOUCAULT & DERRIDA, 2001, p.15)

Dessa maneira, a razão aparece tão desestabilizadora quanto à loucura, configurando-se muitas vezes como uma “língua sem apoio”, expressão que Foucault reservou a esta última: é dessa forma que denomina a recusa que a loucura, em princípio, se não de fato, tem para “articular-se sobre uma sintaxe da razão.” (2001, p.21). Mas, Derrida

estende essa expressão à razão, exibindo-a não menos refratária em relação à possibilidade de organizar-se sob o discurso da loucura.

A tradução dessa ordem vem na voz do narrador do romance *Os bêbados e os sonâmbulos*, quando situa o recorrente deslocamento no percurso de seus narradores: “ Todo mundo enlouquece para poder viver (...) achei que tinha vencido a consciência, mas ela foi me buscar no fundo do mundo e se disseminou dentro da minha loucura, me fez despertar na mão do inimigo.” (p.56). Em *Teatro*, o narrador se incumbe de nos descrever tal percurso:

Mas as coisas vão mudando e, quando você percebe, já ultrapassou os limites que tinha estabelecido, as regras mais fundamentais, e está perdido num lugar totalmente desconhecido, para além das fronteiras, onde ainda estão para ser inventados o Norte e o Sul, o Leste e o Oeste. E você avança antes de perceber, de maneira que a certa altura não lhe resta outra opção senão inventar o seu norte, com o risco de ficar perdido para sempre se não o fizer. (p.32)

A narrativa de Bernardo realizar-se-á a partir do espírito movente desse jogo interfacial entre razão e loucura?

É inegável o fascínio de nosso autor pelos jogos matemáticos, pelas construções do pensamento, mas nos parece que o que lhe interessa “nesse exercício do rigor” é identificar “os pontos em que o delírio ou a vertigem emerge, conduzindo a lucidez da construção aos seus próprios avessos.” (MACIEL, 2004, p.145). Tal idéia pode vir arrematada naquilo que Artaud definiu como “núcleo irrequieto”, “através do qual se pode captar a vibração, o vivo das coisas.”

A recorrência a essa imagem interfacial faz com que ela mesma perca força figurativa e naturalize-se. Essa naturalização é modo de constituir-se conceito de tal narrativa: “Não vejo nenhuma metáfora no que eu digo.” (SPSP p.9). É, portanto, como conceito que esse jogo transfere ao texto aquilo que nele é definitivo: “múltiplos e moventes entrelaçamentos que, se por um lado se esquivam a uma leitura que pretenderia de uma vez

ser por todas esgotá-las, por outro solicitam uma leitura interpretativa, necessariamente ruminante.” (FERRAZ, 2002, p.42). No entanto, se as estruturas narracionais de *Teatro e As iniciais* intensificam esse jogo, a ausência ou a tímida presença dele em *Nove noites*, *Mongólia* e *O sol se põe em São Paulo* não reduz sua força estruturante.

Esse jogo amplia suas versões de maneira mais elaborada, na medida em que o seu caráter movente, múltiplo, é incorporado não só à fabricação da narrativa, como também se alia à condição precária da própria existência, tornando-se sua agenciadora. Os narradores-protagonistas, de maneira geral, são construídos sob essa ordem. Em *Nove noites*, Buell Quain serve de exemplo: “Se estava realmente louco, e a despeito de clichê psicológico, era então uma fuga de si mesmo, do duplo que o mataria na eventualidade de uma nova crise, que se aproximava.” (p.112); assim como, em *Mongólia*, o personagem Ocidental não se diferencia: “Quando viajamos pelos montes Altai, o motorista o apelidou de *Buruu nomton* – aquele que não segue os costumes e não cumpre as regras, o que vocês chamam de desajustado no Ocidente.” (p.61). E, finalmente, em *O sol se põe em São Paulo*, o narrador leva às últimas conseqüências sua partida, quando nos apresenta a personagem Setsuko: “Estava por uma loucura que só na aparência nada tinha a ver com a minha.” (p.18)

Mas o caráter suspensivo, inerente a esse jogo, deixa ver a experiência que vai além dos limites impostos pela noção de obra. É nessa condição que Foucault aproxima a literatura da loucura: “mostra como ambas não manifestam o nascimento de uma obra, mas, ao contrário, designam a forma vazia de onde vêm. A literatura constitui, portanto, um espaço de transgressão em que tudo o que é fixo se torna móvel, em que as verdades são abaladas.” (LEVY, 2003, p.66). No entanto, se Bernardo segue tal modelo é novamente para ultrapassá-lo.

A desconstrução se revela nas feições metalingüísticas da sua narrativa. Associando o jogo interfacial entre razão e loucura à criação literária, dá margem à idéia de

que ambas compartilham da mesma experiência-limite nos moldes foucaultianos, que se definem como uma espécie de experiência trágica da linguagem. A definição de literatura pelo narrador de *Teatro* nos serve de exemplo: “Posso falar nesta outra língua, contar a verdade que lá, entre eles, do outro lado da fronteira, transformariam em heresia, pior, em paranóia (p.22) (...) então a mais inofensiva das atividades, como a literatura, também seria um ato paranóico. Na sua cabeça, pelo o que você está dizendo, a paranóia é a possibilidade de criação de histórias.”(p.31).

Esse percurso se revela naquilo que a narrativa de Bernardo Carvalho traz como “radical experiência da linguagem”: “o que interessa não é a expressão de uma interioridade, ou o mundo subjetivo do autor, muito menos o texto que pretende dar uma visão da realidade, mas a capacidade que a palavra literária tem de escapar desses vícios de linguagem que impedem o homem de confrontar a sua verdadeira condição e a morte”. (CARVALHO, 2005, 213). Essas palavras de nosso autor reafirmam seu gosto pela “palavra como desvio”, mas desde que escape do que reconhecemos como representação desse princípio.

Dentro desse quadro, a nossa indagação se desmancha em pura constatação: assim como Bernardo se utiliza de aspectos tradicionais da literatura para encenar os seus despistamentos ficcionais, também se utiliza da *experiência do fora*, tido como traço definitivo da literatura moderna, com o mesmo objetivo. Contudo, a diferença é que além de teorizá-la no seio da narrativa, ele a realiza como tal. Na verdade, esse exercício narracional vai mais longe, na medida em que a expõe em original pedagogia: É o desdobramento de tal conceito que viabiliza a narrativa, fazendo-o dobrar-se sobre si mesmo, compondo uma espécie de arquitetura autofágica.

Sabemos, no entanto, que para isso, é imprescindível o caráter performático de seu narrador, que invariavelmente impõe “uma encenação narrativa de referências e identidades perdidas, transitando muitas vezes pela simulação e pelo simulacro.” (PINTO,

2003, p.89): “Das três vezes que saí da casa de Setsuko pelas ruas de São Paulo, depois de ouvi-la falar por mais de duas horas seguidas, foi sem compreender o meu papel naquele jogo. O que a velha dona do restaurante me contava, em geral impassível, era um espetáculo encenado só pra mim.” (SPSP, p.60).

Portanto, Bernardo concebe a narrativa como o *fora* não para seguir o seu programa, mas para ultrapassá-lo naquilo que reserva de experiência.

4.1.2 Área de manobra

Mesmo convivendo com a forte impressão de que a prosa de Bernardo pode ser a extensão de sua prática teórica ou vice-versa, seus romances dirigem-se ainda a um mesmo lado, quando redimensionam o ato de narrar a partir da própria construção da narrativa, aliando-se a novos e velhos princípios de tessitura, porém sob o impacto da atual “rede elástica de jogos textuais em que o mundo é uma malha de signos que instigam sem cessar a leitura e a interpretação, o sentido é erodido por golpes intermitentes, esvaziado de toda transcendência ou profundidade.”²⁷

Para isso, arma um jogo dentro do campo da representação que “sinaliza a criação de uma nova e “produtiva” referencialidade”. Esse novo engendramento referencial vincula-se ao princípio de *mimesis*, concebido por Wolfgang Iser. A professora Silvia Regina Pinto resume:

O conceito de representação sempre pode pressupor algo que se torna presente num ato descritivo, mas no caso da representação performática, sua origem é sempre distinta daquilo que é representado. (...) Acreditando-se que a natureza da coisa imitada está presente apenas como objeto idealizado, ainda que com frequência acreditemos que a própria referência seja ‘real’, é claro que as formas não são meras projeções sobre a natureza, mas sim um conjunto de referências básicas para a imitação, que se impõem a partir de um “como se.” (p.91)

²⁷ “O espírito e as gavetas vazias”. Artigo de Wander Mello Miranda, publicado no suplemento literário *Idéias & Livros*, *Jornal do Brasil*, 08/11/1990, p.8-9.

A mudança implica uma *mimesis* não mais referencializada no pensamento aristotélico, mais em um “processo de percepção imaginativa, que transita plasticamente entre o sensível e conceitual.”(p.91). A transcrição das palavras de Iser fundamenta esse estudo:

[...] mesmo a *mimesis* entendida de forma tradicional, apenas pode alcançar uma fruição total mediante a performance, pois o simples ato de presentificar objetos previamente dados implica sua modificação. Quanto mais indeterminada a referência da representação se torna, maior será o papel da performance, isto é, uma sentença de morte na representação. (p.91).

Vemos então esse princípio mimético nas páginas de *Teatro*. Seu narrador toma a primeira parte do romance, intitulada “Os são”, como obra e ativa as suas forças de produção em torno da criação de sua própria referencialidade. Esse exercício mimético transgressivo supera “as referências da coisa imitada para tornar as figurações ‘concretas em si mesmas’”(p.91):

A obra precedente resulta de uma relação, ao contrário das demais, direta, imediata e insuspeitada com o próprio astro [Ana C.], interpretada e transportada pela mente do autor para o pequeno teatro claustrofóbico de alucinações, que servira de camuflagem: A própria citação de *Édipo rei*, estampada como epígrafe, há mais razão e sarcasmo na demência do autor do que se poderia imaginar: “Hei de lavar a nódoa deste sangue,/ e não só pelos outros, mas também/ por minha causa – pois quem matou Laios/ talvez me esteja preparando o mesmo fim:/ ao justicá-lo, então, é a mim que abertura do texto, já confirma o que eu digo e atesta (...) que há sirvo.” (p.92)

Essa *mimesis* produtiva, performática, propõe encenações em que o real e os signos não jogam no mesmo campo, não há como acomodá-los. Há sempre sobra. Temos então, como exemplo, as lacunas infindáveis que se revelam no jogo do verossímil. Em *As iniciais*, a visão do narrador sobre representação nos facilita verificar tal procedimento : “M. com o seu diário em que, talvez por pretensão, achei que registraria nosso diálogo (...),

como se houvesse uma relação direta e imediata entre realidade e o relato, como se fosse possível, por mais realista que se propusesse o texto, por mais que o objetivo fosse se ater à simples reprodução.” (p.20).

Assim como o caráter documental de *Noves noites e Mongólia* acaba deixando a mesma sobre: “não fazia a menor idéia de quem ele era até ler o nome de Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado, quase sessenta e dois anos da sua morte às vésperas da Segunda Guerra.” (NN, p.13) e “ Só ao deparar com a notícia da morte dele, mais de seis anos depois do incidente, quando de repente me lembrei dos papéis que ainda deviam estar comigo (...)No fundo, sempre achei que fossem documentos sem importância. Tanto que os enfiei numa pasta e os mandei de volta para o Brasil com o resto da mudança, sem nem ao menos saber do que tratavam.” (M, p.13). O excesso de peças ficcionais no jogo de *O sol se põe em São Paulo* também aponta para o mesmo lado: “ O romance passava ao largo da história real, sem nem de longe corresponder à sua carga dramática. O velho escritor tinha visto um mundo equivocado, pelos olhos infantis de Setsuko, que por sua vez reproduziam a visão deturpada de Michiyo.” (p.90).

Nessa perspectiva, o autor abusa de uma narrativa feita de vazios, como forma de demarcar territórios suspensivos, ou melhor, como modo de potencializar sentidos, afastando-a das relações causais, próprias da referencialidade.

No entanto, a realidade não é descartada, mas sim produtivamente multiplicada, na medida em que se distancia do sentido único, do centramento identitário, da unicidade do sujeito. Tudo isso viabiliza um cenário descontínuo, fraturado em verdades instruídas pelo pensamento nietzscheano: “se não há nada anterior ao signo, se não há nada “a priori” a ser interpretado, tudo já é interpretação e esta tarefa nada mais significa do que o estabelecimento de um jogo inacabado e infinito.” (BORBA, 2004, p.192). Há, portanto, o rompimento com a

idéia de que “a interpretação exige uma escavação até as profundezas da linguagem” (2004, p.107).

Nessas circunstâncias, a narrativa ganha um grau de instabilidade que possibilita que se elevem “as desautorizações entre verdadeiro e falso”: “A verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates.” (NN, p.7). O movimento de suas peças invariavelmente embaralha as interpretações. A tarefa aí é agarrar-se à imaginação como meio de ordenar os elementos pontuais do universo ficcional, já que a ficcionalidade, “através da criação de significantes que fogem do seu papel apenas designativo para estabelecer a *diferença*, nos insere no mundo das imagens que tendem a contextualizar sua própria referencialidade porque já cortaram o fio que as ligaria a referentes já dados.” (PINTO, 2004, p.109).

O esforço para “contextualizar sua própria referencialidade” remete às palavras do crítico português Abel Barros Baptista: “não se trata propriamente de repetir que tudo é teatro porque a representação não tem exterior, mas de mostrar que não pode haver exterior para a representação quando obsessivamente se procura um exterior imune ou purificado de todas as representações.” (2003, p.72). Ou seja, Bernardo problematiza as simplificações das representações totalizantes. A busca de uma realidade autônoma, representada literariamente de forma transparente e completa pelo autor, é uma cilada, que se apresenta como uma espécie de “falsa consciência”. Tal idéia se revela na forma:

Em *Teatro*, a duplicidade de uma única narrativa, assim como a de seu narrador, provoca o aparente de duas histórias diferentes, mas simétricas, cujo resultado é a verdade de cada uma delas sendo interrogada insistentemente pela da outra. Para isso, Bernardo conduz os seus elementos narracionais para o plano do provisório, da dúvida, aproximando o leitor de questões como a irresolução entre realidade nomeada e realidade do nome:

Na vida de Ana C. nunca foi possível separar a verdade da boataria. Porque, no mundo, há coisas que não se explicam, como os nomes. Uma vez ele me disse: “Quando uma criança, ainda na maternidade, recebe um nome...”, e depois de uma breve pausa: “É aquele nome, mas podia ser outro. Você está entendendo?”, me perguntava sacudindo as mãos, antes de arrematar: “Um nome muda tudo.”(T, p.131)

Os nomes próprios ganham peso estrutural, na medida em que contribuem com o que pode ser a verdade da narrativa. Trata-se de um processo amplo de relativização que não se constrói sobre a afirmação simplista de que não há verdade, mas sobre o peso crítico de suas possibilidades, de modo que a dúvida se torne o eixo da representação.

Em *As iniciais*, alguns personagens são (des)identificados pelas letras iniciais dos seus nomes (“C. nunca me falou de suas tardes com A., quando jogavam tênis nas quadras do outro lado da ilha.” p.43) e outros por seus atributos pessoais (“-cujo interesse fosse outro que não o de fazer a divulgação do livro da amiga herdeira dos laticínios.” p.43), dando aos nomes o poder de desfazer, quem sabe, a existência deles :“Todos os que foram importantes na minha vida desapareceram (...) Basta eu dizer o nome deles e elas desaparecem.” (p. 82). O que possivelmente leva a crer em uma representação desidentificada:

Eram rabiscos que mostravam como o indivíduo I. só podia existir na relação com o grupo. E, como sozinho ele não era ninguém e não podia ter nome próprio, ela usou justamente a inicial I. para representá-lo no guardanapo de papel. Da inicial I. no meio do papel saíam várias linhas que, ao rebater em outras iniciais que por sua vez representavam a mãe, o pai, o irmão, a irmã, o tio etc., convergiam de volta sobre I. para transformá-lo em F de filho, P. de primogênito, S. de sobrinho, de novo I. de irmão, de forma que, no centro do guardanapo de papel, onde de início ela havia escrito a inicial I. do índio sem nome próprio, agora havia um grande borrão de letras inidentificáveis umas por cima das outras.(p.119)

Dessa maneira, o próprio Bernardo sintetiza o rumo identitário de seus personagens: “É comum dizer que Henri Michaux (1899-1975) “viajava contra”. Contra a idéia de pátria, contra uma identidade confortável e ilusória, menos para se encontrar do que para se perder.” (CARVALHO, 2005, p.21). Não menos a antropóloga esboçada nas páginas

de *As iniciais*: “ ‘O fascinante é pensar nos desdobramentos que isso pode ter na constituição da identidade.’ ”. (p.118)

Toda essa engrenagem narracional e seu desdobramento sugerem tensão e sinalizam a forma. O que nos faz acreditar que há um edifício mimético construído a cada prosa. Cada narrativa é construída como encenação desse específico edifício mimético?

Esse específico edifício mimético nos faz pensar na possibilidade de Bernardo ultrapassar a idéia da própria mimesis “produtiva”, já que não esgota a sua obra nesta outra ordem mimética. Na verdade, o nosso autor particulariza a mimesis a cada narrativa em função não mais de uma representação à deriva, mas da própria deriva da representação. Embora essa particularidade só seja possível naquilo que o seu exercício mimético traga de mais produtivo. Talvez por isso a necessidade da presença/ausência de um autor-encenador, já que é ele que ordena particularmente as referências a cada narrativa, mas não em função da representação e sim da sua própria deriva.

Nesse caso, o melhor exemplo fica por conta da estrutura narracional de *Teatro*, que aponta, desde o início, uma recorrente original pedagogia de seu próprio procedimento mimético: “levou-os a tomar um caminho por onde se afastaram progressiva e irreversivelmente da verdade até um ponto em que já tinham reinventado por completo a realidade do mundo, numa espécie de pacto implícito, estirando os limites da verossimilhança e da lógica, com o possível intuito de subvertê-la...” (p.50).

Tal procedimento é, por sua vez, definido como um “teatro paranóico” pelo narrador, maneira talvez de condenar a narrativa a uma cíclica encenação autofágica. No entanto, é essa mesma encenação que sempre a conduz, paradoxalmente, ao fluxo da sua própria ruína, ou melhor, à sua condição última de obra.

4.2 ENCENAR

A força expressiva da encenação na narrativa de Bernardo Carvalho vem também dimensionada pelo uso de recursos teatrais como filtros narracionais. Há uma evidente inter-relação entre teatro e narrativa: palco, público e coxias se misturam, sem marcas precisas.

A cada narrativa, há uma matriz – uma linha de força sustentada pelo espaço, pelo narrador, pelos personagens etc – combinada a elementos construtivos da encenação. Como comenta seus próprios enunciados, ela funciona, simultaneamente, como amostragem dos mecanismos da encenação.

O sugestivo título do seu romance *Teatro* prenuncia a relação íntima que Bernardo Carvalho vai construir entre narrativa e teatro. Se entendermos que o signo teatral tem dupla função: “Enquanto signo performático, o signo teatral é seu próprio referente. Enquanto signo ficcional, ao contrário, ele significa uma personagem, uma fábula, uma época, enfim tem relação com o universo cultural do espectador, um universo imaginário que pode remeter a alguma coisa no mundo.” (FERNANDES, 1996, p.288), podemos então afirmar que os elementos narracionais de *Teatro* são orquestrados segundo à ordem dos estatutos performático e ficcional, mas com evidência de que são manipulados para desestabilizar o jogo que conduzirá o leitor para o seu aspecto mimético ou performático. É talvez no ponto de sutura entre um e outro que o narrador e o **autor-encenador** se afiguram. Tal procedimento será utilizado nos demais romances, mas talvez este traga na sua estrutura uma providencial didática para a própria elaboração da narrativa.

Se tomarmos como exemplo a ambiência do mosteiro, em *As iniciais*, vemos que a maneira como dispõe dos enunciativos teatrais – iluminação, atores, movimento cênico – não o transforma em cenário criado e depois preenchido com discursos, mas em modulação e articulação constante de elementos teatrais, assemelhando-se a um quebra-cabeça. Dessa

maneira, o mosteiro é espacializado como palco e é também subjetivizado: “As velas de M. foram apenas o início de um espetáculo (não há qualquer metáfora no termo) (...) As velas na nave da igreja serviram apenas de preparação para um estado de espírito que, ao final do jantar, teria a sua coroação sob o céu de estrelas e os convivas espalhados em pontos estratégicos do morro pedregoso em volta do mosteiro com fogos de artifícios na mão.” (p.34).

Em *Mongólia*, o tratamento cenográfico dado às habitações do país acentua evidente mobilidade cênica no seu território. É o mesmo tratamento dado aos mosteiros, mesmo não dispondo tão explicitamente dos elementos teatrais nos seus arranjos: “Não há um bairro de iurtas, como na maioria das cidades da Mongólia. As iurtas – ou gers, em mongol, - são tendas circulares, com estrutura de hastes de madeira, cobertas por uma camada de feltro no interior, outra intermediária de tecido impermeável ou plástico e por último uma lona branca. (...) Fáceis de montar, as iurtas são ideais para os nômades. Não poderia haver arquitetura mais adequada a um país sem árvores, castigado pelo vento e por oscilações extremas de temperatura.” (p.39)

Essas marcas teatrais são radicalizadas nas páginas de *O sol se põe em São Paulo*, na medida em que a narrativa se torna declaradamente palco. Os personagens são atores e os locais são montados e desmontados em razão das cenas, intensificando o procedimento das narrativas anteriores. A morfologia teatral é intensamente utilizada, assim como os acontecimentos, quase sempre, se desenrolam neste universo. Já nas suas primeiras páginas, o narrador descreve uma casa na capa de uma revista japonesa, que supõe ser em Tóquio, orientado unicamente por referências teatrais: “a foto de uma casa de dois andares com cortinas esvoaçantes no lugar das paredes externas. Uma casa com cortinas no lugar das paredes, como se fosse um palco voltado para o exterior.” (p.17).

A narrativa de Bernardo Carvalho se transforma numa matéria concreta de teatro, numa realidade independente de sua referência no mundo. Os traços mais evidentes dessa autonomia vêm através da destruição contínua de referências, do deslocamento para o não localizável, do estranhamento das múltiplas vozes narrativas, sem que rompa a clareza da enunciação que sustenta os enunciados.

Mas, os elementos constitutivos da experiência teatral auxiliam na feitura de uma narrativa que vai expandindo e multiplicando suas possibilidades de construção pela própria dissolução destas referências. Para isso, interroga, ininterruptamente, a viabilidade da própria representação teatral, desenvolvendo uma espécie de julgamento narracional em forma de jogo. O aspecto auto-reflexivo da narrativa – sustentado pela voz do **autor-encenador**, pelas vozes dos narradores, pelos comentários sobre a enunciação, pelas citações, pela intertextualidade – compõe uma linguagem auto-referente que “ostenta os processos de encenar”.

De maneira geral, a narrativa de Bernardo não sai do campo da representação: a representação se assume como representação. Dessa forma, o sistema de convencimento desmorona diante do leitor, que, por sua vez, passa a escolher seus ramais e a fazer suas combinações, até fechar possíveis módulos narracionais, em colaboração com o **autor-encenador**, quem sabe, o organizador de referências.

Mas, o **autor-encenador** funciona como um leitor insatisfeito com a construção significativa a que chegou, por isso está sempre disposto a iniciar uma outra para as mesmas referências, assumindo, desta forma, a condição de mediador da subjetividade ordenadora que interfere em todas as narrativas? Talvez seja esse o resultado que a narrativa procure, pois parece que prevê o lugar do leitor em sua estrutura construtiva, assim como abre pistas de

sentido que se contradizem, se recortam, se distanciam, mas que sempre repetem o movimento de recusa de uma significação totalizante e fechada.

Dessa maneira, ultrapassa a mimesis “produtiva” quando a desdobra na sua condição de ser mimesis “produtiva”? Fiquemos então por aqui: “as pessoas não dão nada real para o mundo” (p.32), palavras do personagem de *O dia Mastroianni*, do escritor João Paulo Cuenca.

Delírios à parte, talvez estejamos metidos em mais uma artimanha do nosso autor, na medida em que o efeito instaurado é de que expõe infinitamente a ambigüidade da representação, encenando a encenação, pois, de acordo com Jean Baudrillard, “a partir do momento em que há cena, há olhar e distância, jogo e alteridade.” (2007, p.29).

5 MATÉRIA DE QUE SÃO FEITOS

“Senhas... A palavra me parece designar com precisão um modo quase iniciático de penetrar nas coisas, sem ter que ordená-las em um catálogo.” (2007, p.7). Essas palavras de Jean Baudrillard são adequadas para iniciarmos um capítulo que tem como matéria o jogo de sombras instituído pela narrativa de Bernardo Carvalho, dentro do campo das subjetividades e suas implicações identitárias. Vamos percorrer então os lugares narrativos dos narradores/personagens, acreditando que a produção de subjetividades é peça fundamental do discurso literário nesse momento.

A dificuldade de pensar esse tema está relacionada à instabilidade e à multiplicidade de signos que o caracterizam na atualidade? Essa discussão torna-se ainda

mais complexa quando nos damos conta de que já nos afastamos muito de um tempo que “aponta para a desconstrução da crença num sujeito natural e substancial, capaz de representar, ou seja, de lançar a ponte bem alicerçada da verdade em direção ao objeto” (VILLAÇA, 1996, p.34). De qualquer forma, quando tentamos seguir o rastro dos teóricos contemporâneos que discutem o lugar do sujeito agora, nos sentimos participando da mesma corrida de Sísifo.

Essa discussão esgarça-se de tal maneira que ultrapassa subjetividades que vão além do primado da totalidade, assim como vão além dos desconcertos do paradoxo. Como avançar, então, já que “as formações políticas e as instâncias executivas [continuam] totalmente incapazes de apreender essa problemática no conjunto de suas implicações?” (GUATTARI, 1990, p.8). Fiquemos, no entanto, na rotina de pontuar aspectos relevantes a alguns estudiosos para que nos auxiliem na tarefa de reconhecer a narrativa de Bernardo Carvalho como possibilidade de expressão para *subjetividades contemporâneas*. Nesse sentido, Félix Guattari sintetiza tal questão nos seus registros sobre percursos da subjetividade:

O sujeito não é evidente: não basta pensar para ser, como o proclamava Descartes, já que inúmeras outras maneiras de existir se instauram fora da consciência, ao passo que o sujeito advém no momento em que o pensamento se obstina em apreender a si mesmo e se põe a girar como um pião enlouquecido, sem enganchar em nada dos Territórios reais da existência, os quais por sua vez derivam uns em relação aos outros, como placas tectônicas sob a superfície dos continentes. Ao invés de sujeito, talvez fosse melhor falar em *componentes de subjetivação* trabalhando, cada um, mais ou menos por conta própria. Isso conduziria necessariamente a reexaminar a relação entre indivíduo e subjetividade e, antes de mais nada, a separar nitidamente esses conceitos. Esses vetores de subjetivação não passam necessariamente pelo indivíduo, o qual, na realidade, se encontra em posição de “terminal” com respeito aos processos que implicam grupos humanos, conjuntos socioeconômicos, máquinas informacionais etc. Assim, a interioridade se instaura no cruzamento de múltiplos componentes relativamente autônomos uns em relação aos outros e, se for o caso, francamente discordantes. (p.17)

O pensador reconhece esse campo produzido por *instâncias individuais, coletivas e institucionais*, sem qualquer hierarquia entre os *diferentes registros semióticos* que participam do seu engendramento. De fato, o sujeito torna-se mais *transversalista*, já que pode responder ao mesmo tempo “a suas amarrações territorializadas idiossincráticas e a suas aberturas para sistemas de valor com implicações sociais e culturais.” (GUATTARI, 1992, p.14).

A voz dos narradores/personagens emite vozes de sujeito produtor e produto de vetores de subjetivação, dando a impressão de que uma fala não é necessariamente produzida por um só sujeito, já que ela pode compreender tanto o sujeito da enunciação como o do enunciado. É possível ainda afirmar que o sujeito se apresenta como um grande *consumidor* de subjetividades: consumidor de signos, de sistemas de representação, de sensibilidades.

É possível então concluir que se instalam diversas subjetividades, algumas unívocas, outras plurívocas, ou mesmo paradoxais, nos possíveis perfis que se esboçam nos mais variados campos de estudo sobre o sujeito? A pergunta é tão obsoleta que só nos resta a constatação como resposta.

Mas, diante de tal pergunta, não podemos deixar de levar em conta que somos reféns de um alto grau de incerteza, quando o assunto é figuração de narradores/personagens na prosa de Bernardo Carvalho. Ou melhor, figurações na medida em que se multiplicam as versões desse sujeito na voz de escritores de hoje, permitindo assim que a literatura revele inúmeras possibilidades frente à rede de concepções contemporâneas que se formou em torno deste conceito. O campo de atuação do sujeito resume-se ao que podemos definir como realidade fantasmagórica, onde atuam forças que parecem desfazer o homem atual, forçando-o, de certa forma, a novas figurações. Tais figurações estão aliadas a um tempo que tende a justificar a transformação da identidade em uma *celebração móvel*.

De alguma forma, narradores/personagens da narrativa de Bernardo representam protótipos da produção de subjetividades contemporâneas, oriundos de uma cultura compulsivamente mutante. Não queremos dizer com isso que são excluídos de sua composição os vetores de subjetivação que substancializam sua interioridade psíquica. Porém, é inegável que o que se acentua nessa construção são instâncias dependentes de um contexto histórico-político-cultural. Isso significa que as atuais mudanças nas relações espaço-temporais, na produção de imagens são fundamentais para o entendimento do caminho traçado pelo sujeito dessa narrativa, já que sua figuração espelha o movimento de um universo marcado pelo artifício e pela irreferencialidade.

No entanto, não fica a produção de subjetividades aprisionada à esfera sócio-cultural, pois isto é forma de negar o caráter mutante e transformador da História – seu curso está para a ordem do devir, do vir a ser constante. Em razão disso, temos a impressão de que a figuração de narradores/personagens de Bernardo não está totalmente condicionada a essa *nova ordem*, onde tudo só tem valor à medida que é massificado e consumido, já que, em algum momento, recusam esta laminação e apresentam *lugares* que desencadeiam processos inesperados, rompendo, provisoriamente, com a inescapável carga de homogeneização que neles se instalou.

Narradores/personagens estão submetidos a subjetividades compostas por muitos vetores, pelo cruzamento de fatores psicológicos, sociais, políticos, econômicos, estéticos, que talvez sejam menos por isto da ordem da substância que da produção, na medida em que esta é mobilizada das mais diferentes formas ao longo de seus muitos territórios cartográficos.

Para o nosso autor, narrar significa, de alguma forma, aproximar-se diretamente dos dilemas pessoais, afastando-se, de forma aparente, dos temas sociais mais abrangentes: “Eu estava desempregado. Para completar, fazia um ano que a minha mulher tinha me

deixado, sem nenhuma explicação além de uma frase sem sentido (Você me usa para a sua própria felicidade”), para viver com um sujeito desprezível, mas bem-sucedido.” (SPSP, p.19). Há sempre na pele de um cidadão comum os traços de um sujeito metropolitano que circula na ordem de uma ficção estruturada sob a ótica de quem quer torná-la realidade ou simulacro dela mesma, embora seja ele mesmo o seu autor.

É a escrita o lugar mais fértil para que os narradores/personagens sejam suscetíveis a outras subjetividades, na medida em que se deparam com múltiplas possibilidades para identificarem-se, experimentando constantes descentramentos na ambígua estrutura de um texto que não garante qualquer veracidade. Desse modo, se a matéria ficcional se revela frágil, falha, envolvida em permanente suspeita, não menos se revelam narradores/personagens, que se duplicam na própria linguagem. Essa duplicidade faz parte da natureza forjada da escrita de Bernardo.

Como nômades, narradores/personagens ganham ambivalência estrutural quando não mais constituem uma simples identidade e sim assumem vários papéis através das identificações múltiplas. Há, então, uma identidade em movimento que sugere “alguma coisa oscilante entre a mesmice de si e a alteridade de si” (MAFFESOLI, 2001, p.16). Possivelmente, eles não desencadeiam uma busca para encontrar algo ou alguém, mas para confrontar-se com os sinais de sua própria existência em um mundo carregado de suspeição, onde tudo é simulação. Oscilando entre o real/ficção, verdade/mentira, original/cópia, deixam claro que não há mais possibilidade de se apontar origem nem individualidade, já que estão em permanente (des)construção:

Eu precisava de um rosto real, de alguém que tivesse alguma relação, ainda que remota, com os personagens da história e que, mesmo sem me revelar nada do que eu já não soubesse, pudesse servir como âncora que me impedisse de continuar à deriva naquele limbo, alguém que me acordasse daquele estado difuso, que me tirasse daquele poço de suposições não comprovadas. Na verdade, nada me provava que o velho fotógrafo tivera alguma relação com Buell Quain, ou mesmo que o tivesse conhecido, além

do fato de ter falado o nome dele antes de morrer – se é que realmente falou.(NN, p.158)

Narradores/personagens assumem a duplicidade como categoria estrutural, na medida em que é nesta condição que experimentam uma espécie de *enraizamento dinâmico*, a perfeita ambigüidade de um mundo duplo, também o seu paradoxo. Esse sentimento conduz ao que “faz da vida alguma coisa de perfeitamente cotidiana e ao mesmo tempo estranha. Vida vulgar e intensa. Vida de rotinas e de aventuras (...) Nada está garantido.” (CARVALHO, 2005, p.85).

Essa subjetividade polifônica é encontrada na narrativa de Bernardo Carvalho em razão de um sujeito pleno de dúvidas e incertezas. Não mais como seu agente, mas contaminado e submetido a elas, como todos os outros elementos estruturais da sua prosa. Uma narrativa que não mais representa, embora traga na sua própria estrutura condicionantes dessa subjetividade. Entre os recursos utilizados em sua forma de narrar, talvez seja a figuração dos narradores/personagens que melhor exprima a construção do sujeito, diluído diante da permanente suspeição daquilo que sempre se configurou como verdade, e que agora aparece tão fluídica e frágil quanto o seu contorno. Portanto, se o sujeito se apresenta destronado da condição de ser única sede de representação, e desestabilizado diante daquilo que reconhece como referência e realidade, aos narradores/personagens restam ser figuras mutantes, processadas em hibridismo, em duplicidade, em nomadismo, em estrangeirismo, enfim em múltiplas possibilidades.

Porém, não percamos de vista que a prosa de Bernardo se processa empurrando tudo que a cerca para o campo da encenação. Quer dizer, trata-se de pensar que essa dramatização também supõe a construção dos narradores/personagens, processada de maneira performática.

5.1 SOBRE NARRADOR

A narrativa de Bernardo Carvalho aponta para territórios impermanentes, cidades sem nenhuma ou improváveis marcas históricas, cenários provisórios, esvaziamento temporal. As perambulações dos seus narradores resultam em seguidas “atrofias experienciais”. Em primeira pessoa, não constituem nomes próprios, produzindo falas que se desdobram nos impasses de suas expressões identitárias.: “estou aposentado, e de qualquer jeito sempre fui uma peça secundária, de fundo, ainda mais naquela época.” (T, p.13)

O percurso trilhado por eles só nos faz acreditar que estamos transitando por *linhas de sombras*, quando o assunto é produção de subjetividades. As suas figurações não escapam de pilares móveis. São, na verdade, mais um elemento de uma narrativa que se desloca permanentemente em função da sua própria sobrevivência, pois é a inconstância de sua estrutura que possibilita provisória configuração de si mesma. Não há, portanto, como escapar do jogo instável que Bernardo estabelece entre todas as peças narracionais de sua prosa. Os narradores não são menos deambulatórios:

Eu tinha estudado a biografia dos escritores em busca de fatos que dessem sustentação meus aos argumentos, e me servi de um amálgama de todas essas vidas para contar a ela um pouco da minha . Eu me fazia passar pelo sujeito cujos livros de alguma forma anunciariam o meu futuro. Mas o que ela não sabia era que, como eu não tinha escrito livro nenhum, também não podia antecipar o meu destino. (SPSP, p.24)

Como mais uma dessas peças, mostram-se preocupados em estabelecer a verdade e a realidade do que é narrado como forma de acreditarem na sua própria existência, já que a narrativa é lugar onde se (des)constroem. A linguagem é então meio para se mapearem: campo fluídico para que a subjetividade mostre-se múltipla em identificações. Porém, se

resultam suspeitos, isto se origina das histórias que relatam, e da obsessiva necessidade de provar que não são ficcionais: “Se eu falar antes sobre o perigo, ninguém vai acreditar. É preciso que conte a história inteira. Ninguém vai acreditar que eles estejam atrás de um simples aposentado como eu. O meu maior medo é que digam que minto (...), quando tudo que fiz foi ouvir e escrever.” (T, p.48).

Sob eixo movente, os narradores de Bernardo configuram-se diante de forte ameaça de não gerar sentido naquilo que contam, já que neste mesmo instante estão se (des)construindo. Esse impasse leva-os a um contínuo desdobramento, mostrando-se sujeitos que se configuram na escrita. De que forma, então, garantir veracidade ao que está sendo contado? A dificuldade diante da indagação torna-se maior quando sabemos que eles organizam as suas referências partindo do princípio de que os “ simulacros já não se opõem à verdade, agora eles são a própria realidade.” (PINTO, 2004, p.105).

O caráter instável do que é narrado contamina também o olhar do leitor, que passa a duvidar do que é relatado, assim como das inúmeras simulações dos narradores: “o jogo de disfarces e representações que lhe propunha aquele desconhecido sob a falsa alegação de já ser esperado.” (I, p.68). Se há suspeita, ela agora recai sobre os narradores que podem constituir-se de subjetividades encenadas em uma narrativa que se organiza como palco. A sua identidade vacila no desconforto de (des)construir-se em meio a um universo movido basicamente pelos elementos do imaginário hiperreal.

Há nas suas figurações traços que identificam o *sujeito da escritura*, que, segundo a professora Nizia Villaça: “desreferencia-se, perde as formas privilegiadas de experienciar o mundo e, mais que narrar, discute as possibilidades da escritura hoje.”(1996, p.39). Ou melhor, suas investidas metalingüísticas são fundamentais na sua (des)construção.

No lugar de narradores frente a seus interlocutores, surgem narradores solitários que se utilizam de uma insistente profusão verbal, embora simule, no percurso do relato, um jogo permanente entre fala e escuta: “Já aqui, do meio dos mortos, nesta imensa lata de lixo, onde despejam os restos e as misérias, posso falar – e ser ouvido pelos insanos –.” (**T**, p.22). Não menos enfáticos são o seu confinamento e sua fragmentação. Convertem-se em duplos sem biografia, permitindo visualizar sua interface na condição de **autor-encenador**, sem cair no pacto autobiográfico.

Nesse sentido, a narrativa de nosso autor “abre-se às linhas de fuga de uma subjetividade mais complexa” (MACIEL, 2004), a qual Guattari define como “polifonias, contrapontos, orquestrações e ritmos.” (1992, p.31). O narrador de *O sol se põe em São Paulo* sintetiza: “Eu era a pessoa que ela procurava, um mentiroso, alguém que só podia ser o que era não sendo.” (p.24).

Para esses narradores, o ato de narrar é tão fundamental que guardam sempre a impressão de que obedecem aos preceitos do professor Antonio Candido, quando enfatiza que não há homem que sobreviva sem contato com alguma espécie de fabulação: “ a fábula do escritor, que era de certa forma um outro caso de contaminação entre a escrita e o mundo.” (**T**, p.64). Mas, nesse caso, só é possível se o relato expuser a ambigüidade da representação, através de uma encenação comandada pela modulação de sua voz e seus desdobramentos:

O que o administrador talvez não visse (...) era que, ao passar Por Criador e criatura, de certa forma M. tentava usurpar de um Criador exterior e superior o poder da criação. Rebelava-se contra a passividade a que tinha sido submetido ao nascer, recriava o mundo (...), e se os outros apenas transferiam para ele esse poder de um Criador superior, e prosseguiam passivos, satisfeitos de ser personagens do texto do outro, o problema era deles. (**I**, p.34)

Como não estão nunca em um mesmo plano, os narradores se revelam nas sucessivas visões de uma mesma situação. Lançam-se a uma “batalha de interpretações”,

implicando em verdade multifacetada. Os seus cruzamentos identitários envolvem geralmente um *outro-escritor*, que contribui com o afastamento de qualquer âncora neste campo, já que se mostra também atravessado por várias subjetividades:

Não me resta muito a fazer senão protelar mais uma vez o projeto de escritor que venho adiando desde que entrei para o Itamaraty aos vinte e cinco anos, sendo que agora, aos sessenta e nove, já não tenho nem mais a desculpa esfarrapada das obrigações do trabalho ou o pudor de me ver comparado com os verdadeiros escritores. A literatura já não tem importância. Basta começar a escrever. (M, p.11)

De maneira geral, estamos diante de um duplo que se configura narrador e protagonista, sem que se rompa em diferenças. Essa condição fronteiriça, que reserva a impressão de que “só a verdade poria tudo a perder” (NN, p161), é fundamental não somente à representação de subjetividades do narrador, mas também à da personagem, à do autor, à do leitor e, principalmente, à orientação estrutural da narrativa. Habitualmente, a imagem desejada pelo narrador recai sobre algo que o protagonista efetua, provocando assim o seu desdobramento.

Nessa condição, há de se pensar que seu estado permanente de *aventureiro imóvel* o impulsiona a diluir-se em vozes diretamente atingidas pelos discursos que o atravessam. Para isso, o ato estruturante de desterritorialização/ reterritorialização impõe-se como experiência, conduzindo o campo da subjetividade ao caráter desordenador desses discursos.

O seu olhar detetivesco vê o mundo como “uma malha de signos”, envolvendo o leitor-investigador em fragmentos de escritas e falas enigmáticas, impossíveis de serem identificados. Dessa forma, a expressão do sujeito é conduzida pelas incertezas da composição do próprio texto, que é somente o encontro dos diversos registros da linguagem textual. Mas, o resultado desse encontro é frustrante, já que não há solução de enigmas tampouco constituição de identidade desse narrador, que acaba se deparando com o seu próprio esvaziamento: “O inferno é descobrir que você nunca foi o que pensava que era. É morrer e descobrir que o que você achava que era não é nada.” (T, p.112)

O desmonte processado na linguagem não é só organismo do seu relato, mas é também meio para que rompa com certezas absolutas, verdades, logo substituídas por inúmeros simulacros, sempre atualizados no andamento de sua produção para constituírem, de alguma forma, matéria para a produção de subjetividades.

Se tomarmos *Teatro* como ponto de partida, veremos que o deslizamento incessante de uma figuração para outra ilustra o percurso utilizado pelos narradores das prosas posteriores para expressarem os seus sujeitos: movidos incondicionalmente pela errância, processam o mesmo movimento de desterritorialização/reterritorialização em uma desordenada busca de si. Os narradores recorrem a uma mesma atuação quando se lançam à decifração de textos já saturados, desgastados, como forma, talvez, de (des)construir uma identidade que já nem mais se reconhece nos pastiches, nos clichês, muito menos no atual emaranhado de escritas.

Porém, a perplexa figura de um publicitário fracassado, em *O sol se põe em São Paulo*, traduz o impasse dessa (des)construção, na medida em que ocupa o lugar-limite de tal matéria textual, revelando-a sem leitura ou interpretação: “já não sobrava nada além do eco das palavras.” (SPSP, p.100). Afastados, dessa forma, de um sentido último, o narrador e os textos seguem (des)orientando-se mutuamente em rotas, ao mesmo tempo, de parceria e coalizão.

Esse romance ganha particularidade na nossa discussão, quando submete o narrador a uma série de relatos aparentemente paralelos e autônomos, subordinando o seu desdobramento aos impasses deles: “O romance passava ao largo da história real, sem nem de longe corresponder à sua carga dramática. O velho escritor tinha visto um mundo equivocado, pelos olhos infantis de Setsuko, que por sua vez reproduziam a visão deturpada de Michiyo.” (p.90). Ou melhor, estruturando-se na/da escrita, escrita desdobrada de *outra*

escrita, demonstra que narrar é recurso último para garantir a (des)construção de si mesmo, porém em permanente suspeita: “ Acreditou nas minhas mentiras, porque já não podia não acreditar.” (p.21).

Essa particularidade se define melhor, em relação aos romances anteriores, pelo desencadeamento de um radical auto-apagamento desse narrador, já anunciado na desintegração dos outros elementos que compõem a narrativa: “ Agora era a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perdem (...) , a casa de Setsuko já não existia. Em apenas uma semana, puseram-na abaixo. (...) O restaurante também já não existia.” (p.93).

O seu desmanche vai dando a impressão de que põe em xeque todas as suas referências identitárias, embaralhadas incondicionalmente às do ato de narrar. A condição de escritor-*outro*, presente nas narrativas anteriores, é logo negada nas primeiras páginas do romance: “Já que não era escritor, que pelo menos tentasse entender o objeto da minha fantasia.” (p.22). Finalmente, alternando-se em versões de si mesmo, desencadeia uma investida no *outro*, que é senão ele mesmo: “Fazia perguntas sobre a vida de escritor. E eu mentia. Contava a vida como eu a havia imaginado para mim.” (p. 22).

5.1.1 Autor-encenador

Em seu ensaio “Demarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador”, a professora Sílvia Regina Pinto apresenta um estudo sobre o papel do narrador na prosa contemporânea, identificando-o como “sujeito agenciador de estruturas referenciais complexas, que sinalizam para as tentativas de demarcação de territórios ficcionais feitos de areias movediças, fronteiras deslizantes e sujeitos performáticos, que, muitas vezes, não passam de simulacros.” (2003, p.82). Porém, da sua lúcida investigação, nos interessa

ênfatizar a presença de Bernardo Carvalho como um dos agentes da construção de um jogo de cena em que questiona qualquer sistema referencial que sirva de âncora para que se possam reconhecer identidades – as do próprio autor, as que demarcam o narrador, tempo, espaço, gênero, etc.

Inicialmente, Silvia Regina recorre a um breve estudo sobre as categorias do narrador, ao longo do tempo. Situa então os três narradores benjaminianos: ‘clássico’, ‘moderno’ e ‘jornalista’. Em seguida, destaca o narrador de Silviano Santiago: ‘testemunha do olhar’, para, finalmente, especificar aquele a quem designa como *performático*: “porque põe em prática uma encenação narrativa de referências e identidades perdidas, transitando muitas vezes pela simulação, pelo simulacro.” (p.89).

Sem negar esse último traço aos narradores anteriores, aponta-o como condição determinante do narrador contemporâneo, na medida em que “podemos verificar que a metaficcionalidade de muitos textos vem se constituindo, principalmente, a partir desse tipo de discussão.” (p.90). Para isso, Silvia Regina baseia-se nos conceitos de *performance* e *encenação*, vinculados aos estudos de *mimesis*, de Iser: “no caso da representação performática, sua origem é sempre distinta daquilo que é representado.” (p.90). Nesse caso, é imprescindível lembrar o que levamos em conta sobre tal conceito nos estudos de Iser, no capítulo anterior.

Essa aproximação entre simulacro e performance permite à professora pensar especificamente sobre a atuação do narrador no romance *Nove noites*: “A *performance* destes narradores encontra-se na capacidade de construir armadilhas ilusórias que jogam com o real, simulam, mas não deixam que ele seja realmente captado.” (p.94). Sem deixar, no entanto, de marcar a presença do autor que encena despistamentos ficcionais a respeito de suas intenções e que se alia aos narradores. No seu estudo, abrem-se então algumas lacunas que queremos

ocupá-las provisoriamente: a complexidade que envolve esse narrador nos leva a redimensionar o seu caráter performático, não menos quando se trata de esclarecer a que autor a professora se refere.

Se estendermos a presença do narrador performático aos demais romances de Bernardo Carvalho, nos vemos logo impelidos a expandir a discussão em torno do conceito de *performance* e não menos em torno da figura do autor, aliando-os aqui a nossas discussões sobre produção de subjetividades.

Inicialmente, acrescentemos a discussão de Judith Butler sobre *performance*, mesmo sabendo que seu estudo dirige-se a questões de gênero e modos discursivos:

Uma performance deve ser entendida como sendo atravessada pela historicidade inerente ao gesto ou à fala. Sendo assim, o desempenho performático se caracterizaria por personificar uma constelação de citações de outros discursos, de outros gestos. Daí, seu caráter de identidade instável, fugitiva.

A condição de existência da performance é a relação ambígua que mantém com esse lastro que a constitui. Considerando-se a apropriação dessa ‘herança’ como a força mesma do impulso performático, sua realização depende do jogo entre mostrar e dissimular suas fontes autorizantes, da relação afirmativa ou de negação que mantém com os sistemas convencionais. (AZEVEDO, 2004, p.60).

No entanto, a preferência de Butler pelo termo ‘performatividade’ a *performance* pode ser adotada aqui como forma de estender ainda mais a nossa questão: “Enquanto a performance presume um sujeito que atua, a ‘performatividade’ sugere um sujeito atravessado por discursos que produzem efeitos de verdade *através* desses sujeitos.”(p.62).

Nessa condição, o que nos faz aproximar desse último conceito é a possibilidade de enxergar a sua ambivalência constitutiva. Essa ambivalência constitutiva “consiste na convivência de uma consciência que se sabe um jogo do poder capaz também de criar suas

formas de resistência a ele.” (p.63). Dessa maneira, “a performatividade não é entendida como algo externo ao poder normativo da matriz heterossexual, mas coextensiva a ele, como uma possibilidade auto-engendada de resistência.”. (p.62).

Guardando aqui a especificidade das questões, a visão de Butler aponta para dois aspectos que são determinantes para nossa discussão: a não existência de um sujeito originário e a idéia de que o caráter performativo sugere uma “construção dramática e contingente de sentido.” (BUTLER, 2003, p.199). Ousamos pensar então em um narrador performático, desdobrando-se em “faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, que não podem ser pensados isoladamente.” (KLINGER, 2007, p.55). Portanto, a natureza desse narrador é engendada pelos “efectos de las expresiones performativas... no puede[n] ser controlado[s] por quien la[s] pronuncia o escribe, pues esas producciones no pertenecen a quien las pronuncia.” (BUTLER, 2002, *apud* AZEVEDO, 2004, p.63).

Tal percepção nos leva a imaginar o jogo interfacial potencialmente figurado pela ausência/presença do **autor-encenador**. Mas ser **autor-encenador** não implica ter voz confessional ou pacto autobiográfico, ou melhor, adequação à verdade dos fatos, como também não implica considerá-lo apenas uma ficção ou, quem sabe, um “efeito de linguagem”, como aponta Barthes. É antes uma subjetividade oblíqua, que se revela através de suas próprias linhas de fuga, orquestrações, mas totalmente aliado ao campo de produção de subjetividade do narrador performático. Talvez seja ele a potencial transgressão do narrador performático, sem deixar de sê-lo. Essa transgressão vem orientada pelo que está de fora, sem que saia de dentro.

Em *Teatro*, o **autor-encenador** acena, “plantado” na voz do narrador-protagonista: “quando entrei para a polícia, eles me disseram que eu só precisava ouvir e escrever. E durante anos a fio foi só o que fiz. Estava sempre presente, ouvindo e escrevendo,

e depois reproduzindo o que havia sido dito em outras reuniões. **Era a memória. Uma espécie de memória.**” (p.17).

É imprescindível a memória desse **autor-encenador**, na medida em que organiza os motivos a partir da lógica subjetiva que emana da sua consciência. Ela é o filtro das informações que a narrativa espacializa. Os fragmentos justapostos são sintomas do exercício de ordenação que a memória realiza, “equivalentes icônicos de situações intelectuais e emotivas.” (FERNANDES, 1996, p.266). A estrutura narracional do romance *Teatro* é basilar nesse caso.

Esse romance apresenta duas formas (partes), reincidentes, mas não chega a uma solução. A espacialização dos motivos no seu “palco” auxilia a inflexão auto-referente da cena narracional. O cruzamento de temporalidades, sem fonte para localizá-las, vinculado à auto-reflexividade da narrativa, principalmente gravada na voz do **autor-encenador**, define uma linguagem auto-referente: “ nada em seu passado remoto, em sua formação familiar, desse sinais do monstro que se tornaria, o que ficava como uma incongruência segundo a lógica de causa e efeito a que estavam habituados os leitores...”(p.43)

Também multiplicado em *outros*, o **autor-encenador** não deixa de incluir o duplo que pensa sobre si mesmo e principalmente sobre os próprios mecanismos de construção narracional. Seu exercício reserva lugar para a impessoalidade, praticando muitas vezes uma voz distanciada: “ No fundo todas as máscaras confirmam quem você é. Pois é você que as usa. (...) o bom ator se revela nas máscaras. Ou melhor, que o bom ator já não precisa delas, pois a incorporou.” (SPSP. p.156). Como uma espécie de mediador da subjetividade ordenadora, interfere na narrativa e se faz presente como **autor-encenador** em vários outros momentos.

A partir daí, podemos afirmar que esse performer, que está no palco narracional, é o autor, sem a proteção de nenhuma máscara ficcional?

Sabemos que quem “invade o palco [narracional] repete o impulso monológico presente nos relatos, compostos, na maioria das vezes, como monólogos interiores projetados em cena, fragmentos que podem assumir a forma de comentários da cena [narracional], dos personagens, ou mesmo projeções de um mundo paralelo, que não se apresenta em cena [narracional], mas é reflexo verbal de um universo imaginário.” (FERNANDES, 1996, p.267).

É dessa forma então que o performer está mais presente como pessoa e menos como encenador?

Tal procedimento não é também performático? “E que performance do [narrador] representará e revelará o caráter performativo do [narrador]”? (BUTLER, 2003, p.198).

O narrador performático perde o controle do enunciado e se põe a traçar esboços de partes de relatos feitos do mesmo material que os monólogos justapostos na narrativa?

A questão se amplia mais ainda quando nos damos conta de que “o ‘performer’ pode ser apenas um mero personagem escondendo-se por trás de uma máscara, agindo conscientemente para reverter as normas, ou pode ser também ‘encenado’ pela própria representação, revelando na sua performance uma cooptação inconsciente pelas normas que pretendia desmascarar.”(AZEVEDO, 2004, p.62).

Essas inúmeras perguntas também nos conduzem a um leitor que segue uma “litanias de vozes paralelas, justapostas, combinadas na repetição.” (FERNANDES, 1996, 267). Muitas vezes são amparadas pelas vozes das personagens, que não passam de meros suportes da “concretude de palavras”.

De maneira geral, o narrador e o **autor-encenador** sistematizam concepções que dão um caráter ao projeto de encenação. Se o narrador se põe a orientar a “disposição cênica de um conjunto” em função da narrativa, o **autor-encenador** presta-se a trabalhar para que a “[narrativa] e a representação se dissolvam numa mediação recíproca.” (1996, p.272). Porém, não são posições definitivas.

Será que a narrativa vem movida performativamente pela relação simétrica entre narrador e **autor-encenador**? Só sabemos que o “teatro paranóico” é resultado da força dessa pergunta, que tem como matéria o que sistematiza como narrativa: a desconstrução do texto, de narradores e personagens, realizada através de mecanismos de deslocamento e estranhamento de sentido.

Códigos híbridos orientam os seus movimentos: textos, personagens, territórios, são postos em tensão cênica narracional. Nesse sentido, o romance *As iniciais* estrutura-se como um “trabalho teatral” para discutir sobre a maneira de fazer narrativa e sobre o que a narrativa pode ser: “Confundi narrador com autor. Um erro primário.” (p.23). Esse erro primário pode ser a sobrevida do **autor-encenador**.

A fala recorrente do narrador Manoel Perna, em *Nove noites*: “*Isto é para quando você vier.*” (p.24) é também marca do **autor-encenador**, na medida em que busca, desta forma, dificultar a passagem para o mundo ficcional, e leva a narrativa a revelar o que possui de mais concreto e artificial, ou seja, a sua própria representação. Nosso argumento ainda se vale da interpretação da professora Silvia Regina em relação a essa repetida fala: “estas entidades narradoras (...) convocam repetidas vezes o leitor implícito a usar “sua própria chave” para que a história possa ficar completa, por que reconhecem que sozinhos são incapazes de arcar com a responsabilidade de elaborar uma narrativa que faça sentido.” (2003, p.87). Essa convocação recorrente parece tom distanciado de quem necessita sinalizar a sua

presença. Nesse caso, “plantada” na voz do narrador: “ Só você pode entender o que quero dizer, pois tem a chave que me falta. Só você tem a outra parte da história.” (p.122).

O que traz para cena é o que corresponde a situações vividas por um *encenador de si mesmo*? Desde que esse encenador encene o **autor-encenador**. Talvez o que o preocupe seja estruturar “um sistema de remessas” que possibilite manter alguns traços de sua presença nas narrativas, como no caso do autor M., em *As iniciais*, que se desdobra em personagem do narrador-protagonista para se exhibir nesta condição:

O que fascinava nos livros de M. era justamente a idéia de autobiografia, a importância que ele atribuía à sua própria vida (...). O quanto seus romances tinham de autobiográficos, também os diários tinham de ficção. As velas eram quase uma caricatura disso. Mas só podia alcançar alguma credibilidade no seu projeto se não tivesse vergonha de acendê-las ou, resumindo, de encenar a sua própria vida. (p.27).

Quase sempre o **autor-encenador** se apresenta como aquele que movimenta as informações, investigando e submetendo os acontecimentos de seu tempo à instabilidade. A narrativa se realiza às custas da instabilidade da encenação dessa instabilidade e da instabilidade da própria encenação: “O que a velha dona do restaurante me contava, em geral impassível, era um espetáculo encenado só para mim. (SPSP, p.61).

Desencadeando um ciclo autofágico, desconstrói a narrativa da qual faz parte, mas sempre deixa ver algumas das suas obsessões: a discussão sobre a representação realista na literatura é um exemplo: “como se houvesse uma relação direta e imediata entre a realidade e o relato, como se isso fosse possível, por mais realista que se propusesse o texto, por mais que o objetivo fosse se ater à simples reprodução.” (I, p.20). Essa obsessão, essa repetição quase ritualística, traduz uma reencenação contínua do metaficcional que jamais descarta.

Como um radar capta todo tipo de informação que lhe interessa e leva-a para a narrativa, “depois de cozê-los no forno íntimo de seu universo de imagens.”(p.198). Subverte e manipula a razão, adiciona citações, ritos, mitos, assim como exhibe visões, frases, fragmentos, com intuito de confundir o leitor. No entanto, não rompe a condição ambivalente que mantém com o narrador, remetendo ao que Silviano Santiago denomina de “narrador dobradiça”: “cada versão é tanto uma construção quanto um desmembramento.” (KLINGER, 2007, p.56).

Sem transpor os limites invisíveis que o separam do narrador, mas constituindo voz onipresente e condutora da narrativa, desmonta a si mesmo. A forma como usa o teatro para manipular o jogo narracional aponta para o seu próprio jogo teatral: desemocionaliza pelo exercício da metalinguagem, que “alveja o ilusionismo aristotélico”:

...a partir talvez de uma pequena distorção ou de um pequeno exagero, levou-os a tomar um caminho por onde se afastaram progressiva e irreversivelmente da verdade até um ponto em que já tinham reinventado por completo a realidade do mundo, numa espécie de pacto implícito, estirando os limites da verossimilhança e da lógica, com o possível intuito de subvertê-la ...” (T, p.50)

Sem deixar jamais de se atingir.

5.2 SOBRE PERSONAGENS

No seu ensaio “A personagem no romance”, Antonio Candido faz a seguinte indagação: “No processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?”. A resposta está diretamente relacionada à personagem como um ente *reproduzido* ou um ente *inventado*: “Os casos variam muito, e as duas

alternativas nunca existem em estado de pureza.” (CANDIDO, 1976, p.66). Essa indagação envolve os estudos de E. M. Forster sobre construção de personagens nos romances. Fixemos então esse quadro para nos afastarmos dele, já que Bernardo Carvalho (des)constrói personagens que estão bem distantes dessas categorias. As palavras do narrador-protagonista, descrevendo um tipo de teatro japonês, em *O sol se põe em São Paulo*, são bem apropriadas:

Quando, depois de a raposa sair de cena, o caçador pegava o bastão que ela deixara cair e passava a falar como ela, isso significava que os dois eram o mesmo personagem, ou que a raposa tinha morrido e encarnado no caçador, ou ainda que era o bastão que fazia os personagens ser o que eram? Quando o caçador se transformava em raposa, qual dos dois era o verdadeiro, o caçador ou a raposa? Eu podia inventar a minha própria peça. (p.124)

5.2.1 Centrais?

Se fôssemos considerar a presença de personagens centrais na narrativa de Bernardo Carvalho, ficaríamos sempre sujeitos aos seus narradores-protagonistas, afigurados como indivíduos que estão sempre às voltas com a condição ou o desejo de ser escritor. Aposentado, jornalista, escritor, publicitário, todos são prisioneiros de um cotidiano tedioso; minimamente identificados através de suas escolhas profissionais; isolados e afetados de forma a construir relatos que se estruturam movidos por forças delirantes, lançando-os vertiginosamente ao labiríntico desdobramento de seus duplos: “ Em parte, devo a M. o meu encontro com C. e hoje me parece que, assim como ele de certa forma me dera C de presente, tirou-o de mim ao morrer, substituindo-o por uma outra herança: para fazer de mim, como ele, escritor.” (I, p.19).

De alguma forma, eles são figuras eleitas, tocadas pelo traço da diferença em uma sociedade que usurpa do sujeito a condição de organizador de suas representações. Multiplicam-se nos seus relatos, escapando talvez de um sistema de forças cotidianas opressoras por frestas que lhes permitem desmoronar a própria identidade, sabotando o seu perfil totalizante. O seu jogo implica um permanente deslocamento de subjetividades que, no mesmo instante em que se desconstroem na irreferencialidade, passam a construir-se em simulacros: “Quis me tomar por escritor, o que não sou. (...), nesta cidade que não pode ser o que é, uma história de homens e mulheres tentando se fazer passar por outros para cumprir a promessa do que são...” (SPSP, p.163).

Em permanente movimento de desterritorialização, rendem-se ao simulacro, em que a prova do real é feita pelo imaginário, em que a irrealdade restringe-se à alucinante semelhança do real a si próprio: “ Desde que pusera os pés em Pequim, a cidade lhe parecera opressiva e irreal, outra capital do poder, como Brasília e Washington, que era justamente do que ele vinha tentando escapar. Sofria de irrealdade. Era mais um pesadelo.” (M, p.16).

Responsáveis por uma construção identitária em abismo, ou por sua desconstrução, não se desviam em nenhum momento da rota indicada pelo narrador-protagonista do romance *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996): “Todo mundo enlouquece para poder viver (...) achei que tinha vencido a consciência, mas ela foi me buscar no fim do mundo e se disseminou dentro da minha loucura, me fez despertar na mão do inimigo.”(CARVALHO, 1996, p.56). Ancorados nesse princípio, impõem-se como fraudes de sua própria identidade, desencadeando armadilhas subjetivas que se impõem como marcas de sua presença. O rodízio assumido entre narradores e personagens nas páginas de *As iniciais* exemplifica a nossa constatação: “Todos queriam ser transformados em iniciais. E depois todos tentavam reconhecer nas iniciais os vestígios de alguém que realmente existisse, traços de si mesmos. Como se só pudessem ser reais no texto, se estivessem no texto.” (p.26)

Para isso, o movimento de desterritorializar/reterritorializar constitui um mesmo ato estruturante, na medida em que implica um *outro*, mesmo provisório, como demonstram as palavras do narrador-protagonista, em *Nove noites*: “Tenho cá para mim que no fundo nada pode surpreender quem se permite ouvir nos outros a própria voz. Ele me falava de você sem me dizer o seu nome.” (p.122). Todavia, esse constante deslocamento em *outros* traduz uma possível tentativa de recodificar aquilo que não tem mais sentido, o que quase sempre resulta em subjetividades erráticas. Essa errância ganha forma no caráter detetivesco desses narradores-protagonistas, acentuando o seu desenraizamento através de uma sistemática procura ou decifração de coisas, pessoas, lugares:

...peguei a caixinha de madeira que tinha guardado no bolso da calça e saí para examiná-la, com uma vela na mão (...). Na tampa, que era de madeira escura, tinham sido entalhadas, às pressas, provavelmente com canivete ou uma faca de ponta, porque o resultado, ao contrário do acabamento do resto da caixinha, era bastante tosco, quatro iniciais: VMDS. Passei o dedo sobre o relevo das letras. Examinei-a longamente à luz de vela. Tentava arrancar das iniciais algum significado. Queria entender o que diziam. (I, p.44)

De modo geral, o narrador-protagonista investe em uma incessante busca, guardando a impressão de que está sempre pronto para se deslocar para outros lugares, como que dotado de um desenfreado nomadismo. Em *As iniciais*, como nos demais, ele não desencadeia uma obsessiva busca para encontrar algo ou alguém, mas sim para confrontar-se com os sinais de sua própria existência em um mundo onde tudo é simulação. Desmanchando-se em movimentos identitários, que sugerem “alguma coisa oscilante entre a mesmice de si e a alteridade de si” (MAFFESOLI, 2001, p.16), depara-se com a falta de contorno de uma identidade condenada ao signo da errância:

Aquele que ninguém sabia quem era, o mais sozinho de todos. E enquanto me aproximava lembrei do que havia dito a antropóloga sobre os índios I.

que não tinha nome a não ser na boca dos outros, e (...) que, privado de um nome próprio, (...) de que tinha abdicado sem que ninguém soubesse além de mim, também só existia no que contavam dele – e que era sempre diferente. Aquele rosto tão diferente, que tinha mudado com o nome, agora que se chamava de outra forma. (p.128)

Mas, como nada é garantido, esse narrador-protagonista agarra-se à caixinha de madeira com quatro iniciais entalhadas na tampa, talvez como provisória fonte de invenção de si mesmo: “Pus a mão no bolso e apertei a caixinha com as iniciais que, onde quer que eu esteja e aonde quer que eu vá, por toda parte e para sempre no meu bolso, ainda hoje trago comigo” (p.130).

Como nômades, de maneira geral, ganham ambivalência estrutural. Apoiados na duplicidade, exemplificada aqui na figuração do corpo híbrido nas páginas de *Teatro*, emitem sinais “da moldagem de corpos e subjetividades”: Ana C. se afigura na interseção de forças desterritorializantes/reterritorializantes, dentro do território da sexualidade. Na primeira parte do romance, aparece como mulher, ex-namorada do narrador-protagonista, e, na segunda, é homossexual, ator de filmes pornô. As identificações provisórias permitem a Daniel, narrador-protagonista, desdobrar-se em Ana C. e vice-versa: Daniel identifica Ana C. como narradora da primeira parte do romance, transformando-se desta forma em personagem do texto dela:

Não teria me espantado se ali tivessem me dito que tudo que me contou Ana C. nunca tivesse acontecido – que o policial, “o homem mais velho”, nunca tivesse existido, fosse pura invenção como todas as outras - , assim como não me espantaria se viessem me dizer agora que sua morte é a última de todas as mentiras e que, internado num hospício com seu verdadeiro nome que ninguém conhece, de volta a seu país de origem, e a sua língua, Ana C. se dedique a escrever as histórias mais espafúrdias, em que aparece como personagem, na pele de uma mulher, e cujo o narrador é um policial aposentado, mas isso eles não querem admitir, a começar pela psiquiatra, embora tenha sido exatamente o que lhe revelei com uma lógica a meu ver impecável. (p.129)

Nesse caso, o que temos então é o personagem no lugar do autor e este, no lugar do personagem. O que temos aí então é um processo de redefinição de papéis no jogo identitário do próprio princípio da narrativa? Bernardo Carvalho responde: “Faz o personagem reinventar o autor, num movimento circular. O autor passa a ser criação ficcional, de autoria do personagem, que por sua vez é obra do autor.” (2005, p.176). Porém, sem cair na armadilha de tentar explicar um pelo outro.

5.2.2 Secundários?

Na galeria dos personagens secundários, podemos reconhecer que normalmente habitam os relatos quase sempre submetidos à voz dos narradores-protagonistas. Surgem como vozes embutidas na voz deles, como personagens “só vozes”, sem qualquer autonomia, “como os personagens que não se revoltam contra o autor” (I, p.46). Ou melhor, sua presença está na sua ausência. De maneira geral, cumprem rapidamente os seus papéis e desaparecem, sem, no entanto, deixar rastros. As palavras do narrador-protagonista de *As iniciais* sintetizam: “De repente, eram todos figurantes de um vídeo...” (p.26). Mas, são complementadas com as do narrador-protagonista de *O sol se põe em São Paulo*: “E aquele era um personagem que não se fazia ver.” (p.137).

Nesse romance, há um jogo incessante entre narrador e personagem, provocado por um infinito rodízio dessas categorias. Mesmo visível, o personagem não traz marcas que possam contribuir com seu reconhecimento futuro. Na maioria das vezes, mostra-se alguns passos atrás do narrador, sem guardar contornos precisos. A sua figuração está diretamente subordinada às (des)construções que envolvem a dissolução do sujeito, o seu apagamento. “

Todos queriam ser transformados em iniciais. E depois todos tentavam reconhecer nas iniciais os vestígios de alguém que realmente existisse, traços de si mesmos.” (p.26).

O diplomata e o fotógrafo, em *Mongólia*, assim como o antropólogo Buell Quain, em *Nove noites*, cercados de força documental, são personagens marcados também pela ausência de voz, pelo apagamento do corpo, pela subtração de existência, mesmo que ao longo dos relatos sejam descritos pelo narrador ou apareçam em fotografias. São delineados em desfazimento, na medida em que podem ser pretextos para o narrador vasculhar o que está na ordem da auto-representação como construção de subjetividade: “ Ele não deixou rastros. É como se não tivesse passado por ali. Nunca mais se ouviu falar dele. Deixou o diário.” (M, p.62).

De maneira geral, fazem parte de uma vasta galeria em que nada identifica mais um personagem do que o outro: são intercambiáveis, como em qualquer outro jogo ficcional de Bernardo Carvalho:

Fiz algumas viagens, alguns contatos, e aos poucos fui montando um quebra-cabeça e criando uma imagem de quem eu procurava. Muita gente me ajudou. Nada dependeu de mim, mas uma combinação de acasos e esforços que teve início no dia em que li, para o meu espanto, o artigo da antropóloga no jornal e, ao pronunciar aquele nome em voz alta, ouvi-o pela primeira vez na minha própria voz. (NN, p.14)

Podemos então pensar sobre a estratégia de criação de nosso autor. A construção dos personagens secundários não passa por características físicas ou psicológicas descritas por um narrador, mas sim pela voz deste, que, dotado de uma espécie de perda de memória, lhes reserva uma imagem sempre fora de foco, até sumirem seus rostos. Dessa maneira, não dá aparentemente nenhuma importância a eles, tampouco suas identidades, o que interessa é que cumpram o caminho cultural, social, existencial, movidos muito mais em função de uma espécie de amnésia desse narrador.

A transitoriedade desses inúmeros personagens sinaliza a saturação que os tornará meros índices de opacidade, e, quem sabe, reunidos, podem perder a possibilidade da diferença. Entre eles se notam como fantasmas, impossibilitados de se reconhecerem: “Sob os meus olhos, os personagens conviviam como se estivessem em planos separados, uns não viam os outros, uns não ouviam os outros.” (SPSP, p.123). Sua fina camada identitária impede que atuem como representação do sujeito, dando a impressão de que a identidade submerge no mesmo vazio de sentido deste sujeito: “ Setsuko havia falado de se sentir amputada desde que saíra do Japão, como uma perna ou um braço que não pertencesse a corpo nenhum. No palco, os personagens também pareciam amputados uns dos outros. Pareciam existir em dimensões paralelas.” (SPSP, p.124).

Há um conjunto de personagens anônimos, encenados mais como tipos do que como pessoas, embora não apareçam estruturados como tais. Esse exercício quase sempre conduz o leitor a um estágio inicial de um processo identitário que remete à pergunta : “qual era mesmo o seu rosto?”. Mas, é rosto que não se vê, é quase acreditar que o “outro é ninguém, ser sem nenhuma identidade”. Dessa forma, em uma situação em que se pede diálogo, o que há é “o confronto entre dois monólogos que tentam coabitar” (CARVALHO, 2005, p.189).

Uma espécie de desorientação criada pelo excesso desses personagens altera o próprio processo identitário da narrativa, já que lhe confere tensão como forma de desafiá-la a novos meios de produção de subjetividades. Pelo excesso, intensifica-se a significação, muitas vezes como forma de ampliar a (des)construção identitária do narrador-protagonista, alterando “o jogo de disfarces e representações que lhe propunha aquele desconhecido sob a falsa alegação de já ser esperado.” (I, p.68).

Esses personagens são jogados em cena como fragmentos, sem contexto de origem, transformadas basicamente em referências que alimentam os relatos como reflexos de subjetividades. Mas a força de sua figuração é o deslocamento, a subtração. Desse modo, seguindo os passos do filósofo Jean-Luc Nancy, Bernardo Carvalho leva às últimas conseqüências o princípio de representação deste pensador: “representar na arte é tornar intensa a presença de uma ausência, enquanto ausência.”. Ou seja, a ausência alusiva dos personagens é senão o desbanque de qualquer ilusão do reconhecimento de alguma realidade, logo traduzido na voz de um dos seus narradores-protagonistas: “Fui atrás dos mortos.” (SPSP, p.118).

6 NÃO SOU MACHADO DE ASSIS

O que será matéria de um capítulo que já nega no seu título a forte tradição brasileira de pautar o valor literário dos seus escritores a partir do selo de um dos maiores autores nacionais?

Inegavelmente, Machado de Assis, não menos Guimarães Rosa, aparece em todas as bibliotecas dos escritores que conseguem ou não ganhar algumas linhas na mídia hoje, mesmo que seja pela ausência. Sabemos que literatura se faz muitas vezes sob a guarda de espectros de amores e malquerenças literárias. Mas nas revistas e livros especializados, assim como em suplementos literários de grandes jornais, em blogs e sites, é quase impossível não o(s) encontrar, de forma acintosa ou fingida, na fala da imensa lista de nossos escritores.

Querendo ou não, Machado, assim como Guimarães Rosa, acabou desenvolvendo uma espécie de medo místico entre esses escritores, mesmo sabendo que alguns conseguem devolvê-lo ao altar e, sem grandes traumas, continuam escrevendo. De qualquer forma, não

desejamos apontar aqui a transgressão ou a continuidade ao estilo do mestre(s), tampouco desejamos catalogar tal fenômeno, porém especular sobre o perfil do escritor que anda produzindo nesses tempos, em especial o de Bernardo Carvalho.

Não temos ainda claro o eixo articulador do capítulo, se é que vai existir algum, tampouco a preocupação de saber se tal esforço vai resultar em simples miscelânea. Temos, no entanto, certeza de que será escrito “mais ou menos ao léu das circunstâncias e do nosso prazer”, compartilhando com as palavras de Mário de Andrade frente às suas resenhas críticas. Em meio a tantas indefinições, sabemos apenas que o título do capítulo foi influenciado pelo depoimento de nosso autor:

Quem escrevesse hoje no Brasil à maneira de Machado de Assis, Guimarães Rosa ou Clarice Lispector certamente não estaria fazendo literatura. Da mesma forma, e para dar um exemplo banalizado e recorrente, de nada adianta arremedar o modo da literatura *beat* para fazer o que fizeram os escritores e poetas *beat* nos Estados Unidos dos anos 50/60. Para fazer algo análogo ao que eles fizeram (...), seria preciso antes de tudo levá-los em conta e, em consequência, escrever de um jeito diferente do deles, um jeito ainda desconhecido. (CARVALHO, 2005, p.155)

Mas, o crítico literário Paulo Polzonoff considera que “escrever de um jeito diferente do deles” também não garante nada. Em sua resenha sobre o romance *Bangalô*, de Marcelo Mirisola, afirma: “Na literatura brasileira, quem quer ter estilo e não tem capacidade para superar estes dois gênios verdadeiros (referindo-se a Machado de Assis e a Guimarães Rosa) simplesmente não tem o direito de ser algo tão pequeno quanto Marcelo Mirisola”²⁸. Tal observação antecipa um olhar cada vez mais apurado sobre a carreira solo de cada texto produzido, exigindo que se considere apenas as regras que ele mesmo se impõe para ser lido, sem deixar de considerar ainda o esgarçamento das fronteiras do que pode ser ou não literário.

²⁸ “Mirisola é pós – o cancro é outro. A literatura brasileira é podre.”. Resenha de Paulo Polzonoff. Disponível em : www.polzonoff.com.br

Nessa discussão, há fôlego ainda para o anacronismo do crítico literário Wilson Martins, que reage ironicamente diante da reescritura de contos de Machado por alguns atuais ficcionistas:

Sendo por natureza auto-contraditória, a imitação será tanto menos interessante quanto mais bem sucedida como imitação. Jamais poderá comparar-se com o original, menos ainda superá-lo ou substituí-lo, exercício fútil destinado a desaparecer no momento em que aparece. Já se disse que o grande escritor é aquele que ninguém pode imitar – mas, por ironia, é o que mais suscita imitações, como no caso brasileiro, Guimarães Rosa e Machado de Assis. Ainda há pouco, alguns ficcionistas reuniram-se para reescrever (!) um dos contos clássicos deste último, tudo destinado ao museu de teratologia literária.²⁹

Não vamos nos ater a essa complexa discussão, mas apenas nos interrogar sobre qual dos pesos o crítico Wilson Martins carrega nas costas: o do autor ou o da obra? É difícil sair desse impasse, já que a intimidade que parece ter com os autores citados legitima sua crítica, assim como a sua condição de leitor supostamente habitual do cânone livra-o do destino que condenou os ficcionistas-imitadores de Machado. Talvez o crítico não se dê conta de que “o que menos importa é menos o objeto final do que a problemática e as questões levantadas pela criação.” (CARVALHO, 2005, p.154).

Mesmo numa produção tão específica como a desses ficcionistas, por que há ainda uma inviolabilidade daquilo que só a crítica, na verdade, estigmatiza? Talvez a voz deste crítico seja solitária atualmente, mas o que nos interessa é que ainda continua fazendo parte do seu universo, mesmo que este tenha sofrido acentuadas modificações.

6.1 PAISAGEM PORTÁTIL³²

²⁹ “Ser ou não ser”. Resenha de Wilson Martins, publicada no suplemento literário *Idéias & Livros*, *Jornal do Brasil*, 01/12/2007, p.6.

Basta constatar as inúmeras marcas que a internet trouxe para a vida literária brasileira. Mesmo que o tema pareça ultrapassado, incontestavelmente esse caminho sugere um debate movido por uma maior proximidade entre autor, leitor, crítico/resenhista. Esse último aparece cada vez mais migrando dos suplementos literários para as telas, especificamente para os blogs, sites. Rompem-se assim barreiras incalculáveis a partir de uma complexa rede que se estabelece em breves acessos.

Entre esses acessos, recentemente nos deparamos com autores, leitores e críticos/resenhistas reunidos para darem início a inusitada “Copa de Literatura Brasileira”:

A Copa de Literatura Brasileira foi um mata-mata literário disputado por 16 romances nacionais. Do primeiro. “jogo” das oitavas-de-finais ao confronto decisivo, foram quinze partidas disputadas em três meses, cada uma a cargo de um resenhista.

Como os campeonatos esportivos, a Copa de Literatura teve a participação de torcedores exaltados. A abertura para comentários dos leitores possibilitou um debate contínuo dos resultados. A qualidade da discussão, nesse caso, talvez importe menos do que a revelação de que a literatura brasileira contemporânea é capaz de motivar altercações apaixonadas: entre argumentos fundamentados, comentários de quem admitia sequer ter lido o livro discutido e baixarias ocasionais, a Copa abrigou conversas num tom de exaltação corriqueira na internet, mas incomum na esfera pública literária.³⁰

Sem filtro, a internet, além de aproximar os discursos de todos os setores envolvidos na produção de livros, traz ainda para o centro da tela a discussão sobre a possível qualidade ou não do que é produzido em larga escala nesse meio. Não apenas os escritores estão sujeitos a essa análise, mas também o desempenho dos críticos, que, de acordo com o escritor André Sant’anna, pode ser, em muitos casos, extremamente irresponsáveis em sua avaliação, sem deixar, no entanto, de reconhecer a importância do veículo. Ele ainda acrescenta: “mas também é importante os jornais e as revistas não perderem a voz, pois são críticas que a gente sabe de onde vêm, quem está falando, e porquê.”³¹

³⁰ “Internet, botequim literário”. Artigo de Miguel Conde, publicado no suplemento literário Prosa e Verso, *O Globo*, 08/12/2007, p.1-2.

³¹ Idem, *Ibidem*.

Já o escritor Alberto Mussa considera que essa maior intimidade entre autor e leitor afasta a preponderância da chancela dos especialistas em literatura sobre a produção ficcional e, ao mesmo tempo, oferece espaço para reflexão, a partir da crítica do seu leitor com ou sem formação literária.

Diante disso, é bom lembrar que a já aclamada pluralidade da produção literária contemporânea desestabiliza qualquer tipo de visão totalizante, já que a clareira é ocupada pelo “diálogo da diferença”. Talvez seja esse um dos sinais luminosos para que a crítica reveja seu papel e “afine seus instrumentos” para que consiga, quem sabe, preservar seus domínios.

Mas é bom lembrar que essas “partidas literárias” não têm compromisso com a elevação ou não dos padrões de crítica e escritas, mas sim com o possível alargamento das opiniões sobre o sistema literário. Segundo o jornalista Miguel Conde, “a discussão era estimulada tanto pelo formato do torneio - livros que avançavam de fase eram resenhados por mais de uma pessoa, o que resultava em leituras diferentes – quanto pelos questionamentos dirigidos aos resenhistas. O efeito disso foi a exposição do quanto há de pessoal e parcial, em qualquer juízo crítico.”³²

Tal situação permite, porém, que se configure um diálogo autônomo e mais permanente entre esses autores, na medida em que se tornam leitores uns dos outros, provocando, com isto, “uma troca de idéias que a geração anterior de autores nacionais pouco praticava.”, além de redimensionar o perfil do autor : “O novo escritor sempre falou com o velho crítico ou o velho escritor. Hoje, o escritor já fala de imediato com sua geração. Isso produz uma troca muito importante.”³³, sintetiza a professora Heloisa Buarque de Hollanda.

Temos, então, um novo perfil de escritor, que “já pode escrever sem o peso do cânone, dos saturados modelos de transgressão propostos por alguns de nossos monstros

³² “Internet, botequim literário”. Artigo de Miguel Conde, publicado no suplemento literário Prosa e Verso, O Globo, 08/12/2007, p.1-2.

³³ Idem, Ibidem.

sagrados da ficção.”³⁴ . Os mais novos não estão mais sentenciados à reclusão na gaveta, já que podem ser acessados em blogs e sites. Mais alerta aos jogos do mercado, estendem a sua fidelidade ao leitor leigo.

Esse exemplo se perde entre muitas formas de expressão ou de atuação literária que a rede digital tem permitido nesses anos do século XXI.

Já não mais como novidades a multiplicação do número autores, a diversidade de formas de divulgação, a aproximação dos leitores das produções ficcionais, exposição das motivações para a formação ou não de um juízo crítico, pragmatismo editorial, voracidade mercadológica, fazem parte de um retrato multifacetado de uma tímida vida literária. Isso se comprova com a proliferação de manifestações autônomas que se firmam sem que se tenha o menor compromisso com a formação de uma vida literária totalizadora, constituindo verdadeiras células, sem, no entanto, sugerirem qualquer articulação entre si para definir um todo. Independentemente, podem nascer e morrer nelas mesmas, como se configurassem temporariamente pequenas e particulares vidas literárias.

Festas, feiras, jornadas e bienais de literatura convivem com manifestos literários. Aquelas aparecem como cenas montadas e desmontadas em todo Brasil, assim como estes guardam o sentido de uma expressiva força estético-política, sem que, no entanto, haja gancho entre elas. Nesse panorama, os autores podem atuar sozinhos ou de forma coletiva, assim como podem migrar de um grupo para o outro. Tudo isso contradiz a idéia de que o tempo de hoje não é mais o da literatura?

Polêmicas bocejantes à parte, a cada momento, notamos que um sem número de escritores participa de maneira bem diversa dessas experiências. Alguns, sem qualquer impedimento, transitam por elas, acentuando o seu caráter eventual e mercadológico. Outros

³⁴ “O diálogo da diferença”. Artigo de Flávio Carneiro, publicado no suplemento literário *Idéias & Livros*, *Jornal do Brasil*, 14/10/2006, p.5.

se mostram incondicionalmente aliados ao valor estético-político das suas proposições. E mais outros flutuam.

Não podemos aqui deixar de fora a atual discussão sobre incentivos à criação literária que pesam a mão da iniciativa privada e as reclamações surgidas a partir de então. Nesse caso, o exemplo fica por conta de uma autoria que se configura múltipla diante dos inúmeros projetos estéticos atuais, mas que não resiste à união em torno de uma espécie de trabalho coletivo que lhes garante casa e comida da melhor qualidade: 16 escritores partem para o mundo levando nas costas dez mil reais e o compromisso dessa aventura valer uma história de amor para ser transformada em livro e filme. Dá-se aí o milagre do mercado e a incontornável relação do escritor com esta temerária perversão, na voz de alguns. É necessário, portanto, levar em conta o engajamento de alguns autores em projetos multimídias, já que tais experiências não deixam de provocar ruídos nas suas ficções. Assim como não é possível se distanciar dos conflitos instaurados pela idéia de a literatura caminhar, em muitos casos, subordinada às leis do mercado.

Sem esquecer de registrar ainda um curioso movimento brotando na interfronteira Brasil-Paraguai. Intitulado “Portunhol Selvagem”, esse movimento literário tem como marca o uso da linguagem oral da fronteira desses dois países. O encontro dos escritores paraguaios, argentinos e brasileiros foi na embaixada do Brasil daquela região. O escritor Douglas Diegues, seu principal divulgador, define:

El portunhol tiene forma definida. El potunhol selvagem non tiene forma. (El portunhol es um mix bilingüe). El portunhol selvagem es um mix plurilíngüe. (El portunhol cabe em qualquer modura. El portunhol selvagem non cabe em moldura alguma. (El portunhol es bisexual). El portunhol selvagem es polissexual. (El portunhol es el Kurupira castrado por Anchieta y quando baila la cumbia sempre se parece a um Gaucho com Concha). El portunhol selvagem es um batallón de Kurupís com sus míticos pennes de 7,9 ou 11 metros, dependiendo, y quando baila la cumbia fascina yiyis de todas las épocas y non se parece a nada parecido. (El portunhol es meio papai-mamãe). El portunhol es mais ou menos kama-sutra. (El portunhol es urbano y post-modernus). El portunhol selvagem es rupestre e post-porno-modernus. (El portunhol es binacional). El portunhol selvagem es

transnacional. (El portunhol es determinado). El portunhol selvagem es indeterminado. (El portunhol tem color). El portunhol selvagem non tem color. (El portunhol es um esperanto-luso-hispano-sudaka). El portunhol selvagem es una lengua poética de vanguardia primitiva que inventei para fazer mia literatura, um deslimite verbo-creador indomábel, uma antropofágica liberdade de linguagem aberta ao mundo y puede incorporar el portunhol, el guarani, el guarañol, las 16 lenguas (ou mais) de las 16 culturas ancestrales vivas em território paraguayensis e palabras dela árabe, chinês, latim, alemán, spanglish, francês, coreano etc. (El portunhol pode ser dulce). El portunhol selvagem talvez seja mais trilce. Resumindo sem conclusiones precipitadas: el portunhol selvagem es free. (“Dom Douglas Diegues decreta:³⁵

O manifesto centra-se no recurso lingüístico interfronteira, trazendo para literatura a expressão do não localizável, do não demarcável, eximindo o próprio movimento do compromisso com qualquer expressão cultural definida, mas, ao mesmo tempo, deixando ver as marcas culturais de uma região que se funda no território da própria invenção literária. O “Portunhol Selvagem” é manifestação que brota do interesse pela literatura sem passaporte, desidentificando a língua como meio de afastá-la de seu primordial papel. Mas, ao mesmo tempo, dando-lhe função de agregar tudo que escapa, tudo que já existe ou está para ser inventado. Mesmo com acentuado tom político, o movimento dá ênfase à estética. Não deixa com isso de atualizar as peripécias antropofágicas oswaldianas.

Talvez seja o diálogo com Oswald de Andrade que aproxime esse manifesto do da Semana de Arte Moderna da Periferia, movimento literário da periferia paulista, já que este traz como marca definitiva a voz local, sem perder, no entanto, diálogo constante com outras regiões e países.

A Semana de 2007 define-se pela produção da primeira geração de escritores da periferia. Há, portanto, não um ou dois autores originários das margens, mas um movimento literário nascido nessa região. Seus escritores são marcadamente influenciados por uma

³⁵ “El portunholselvagem es free”. Artigo de Álvaro da Costa Silva, publicado no suplemento literário idéias & Livros, *Jornal do Brasil*, 08/12/2007, p.4.

produção cultural acadêmica, mas mantém a diferença no momento em que começam a escrever sua versão da História.

Oitenta e cinco anos depois do movimento modernista, Sérgio Vaz, poeta da periferia paulista, quer devorar tudo o que envolveu a Semana de 22, a “elite que viaja para Miami” e tudo mais para “vomitar” sobre o “centro onde o destino do país é forjado – e onde também se determina o que é arte.”³⁶ Idealizador do movimento, Sérgio é líder da Cooperifa, Cooperativa Cultural da Periferia:

Antes eram os intelectuais que escreviam sobre a periferia. Hoje, alguns dizem que não sabemos escrever. Estamos chegando agora pra aprender, depois de 500 anos. A arte sempre foi o pão do privilégio. Agora é servida no café-da-manhã da periferia. Com menos manteiga, talvez, mas arte. Nossa literatura tem menos esses, menos crases, mas é literatura. Agora que escrevemos sobre nós, o que os intelectuais vão fazer? Que comam brioques!³⁷

O caráter particular do movimento antropofágico de Oswald é ser representado pela devoração do Bispo Sardinha por índios canibais, como forma de digerir a cultura européia. O foco muda radicalmente na Semana de 2007, já que a antropofagia aí é menos representada pela estética do que pela política e pelo comportamento:

Manifesto da Antropofagia Periférica

A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros. A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. Agogôs e tamboris acompanhados de violinos, só depois da aula.

Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção. Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha. A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar.

³⁶ “Os novos antropófagos”. Artigo de Eliane Brum, publicado na Revista Época, Rio de Janeiro, 17/07/2007, p.116.

³⁷ Idem, Ibidem.

Do teatro que não vem do “ter ou não ter...”. Do cinema real que transmite ilusão.
Das Artes Plásticas, que, de concreto, querem substituir os barracos de madeira.
Da Dança que desafoga no lago dos cisnes.
Da música que não embala os adormecidos.
Da Literatura das ruas despertando nas calçadas.
A periferia unida, no centro de todas as coisas.
Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala.
Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.
É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não pactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que, armado da verdade, por si só exercita a revolução.
Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona.
Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros, espaços para o acesso à produção cultural.
Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado.
Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles? “Me ame pra nós.”
Contra os carrascos e as vítimas do sistema.
Contra os covardes e eruditos de aquário.
Contra o artista serviçal escravo da vaidade.
Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada.
A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.
Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.
É TUDO NOSSO! (Sérgio Vaz)³⁸

Nesse manifesto, há talvez um exercício muito mais autofágico, na medida em que se planeja na auto-referência, se materializa da própria ruína, se processa para ler o local, com intuito de inventar sua própria narrativa. Sua expressão coletiva aponta para a tarefa de entender as causas e não apenas os efeitos das desigualdades sociais, fundamentada no precário uso da linguagem. Enquanto que o exercício antropofágico já é dado sistemático para se ler o mundo: o projeto de expansão e exportação oswaldiano pregava a deglutição das artes estrangeiras, reprocessando-as para transformá-las em expressões nacionais, paradoxalmente originais. Naquele manifesto, o que nos parece é que os ventos sopram mais a favor da contingência do que da genealogia.

³⁸ “Os novos antropófagos”. Artigo de Eliane Brum, publicado na Revista Época, Rio de Janeiro, 17/07/2007.

Finalmente, podemos, quem sabe, afirmar que essas faces da paisagem literária atual se exibem através da força de uma auto-imagem cada vez mais condicionada ao papel ocupado, definitiva ou transitoriamente, na nossa cena literária.

6.2 AUTO-RETRATO ESCRITO

“Porque o escritor não sabia atirar o chapéu para o ar, erguer freneticamente os braços e dar vivas na rua acusavam-no de indiferente à nossa realidade social. Até hoje a exuberância tropical de muitos críticos insiste nesse ponto de vista errôneo.” (BROCA, 2005, p.252). Essas palavras de Brito Broca, em *A vida literária no Brasil*, em defesa do escritor Machado de Assis, fizeram-nos pensar sobre a condição do escritor contemporâneo brasileiro diante da sua própria autoria e a construção de seu perfil dentro da vida social. Não estamos com isso isentando o forte grau de ficcionalidade que envolve incondicionalmente o nosso propósito.

A performance arredia e pouco efusiva de Machado de Assis valeu-lhe caricaturas de um homem alheio aos problemas sociais de sua época, assim como uma avalanche de críticas recheadas de acusações a respeito de uma ficção literária indiferente aos problemas da realidade brasileira daquele tempo. Nessas imediações, assentam-se os traços do autor.

Deparamo-nos ainda com o perfil de Clarice Lispector naquilo que reserva de tensão entre vida e obra:

Ela detestava entrevistas (...). Entristecia-se quando queriam conhecer a mulher e não a autora. Teimava em construir vida própria, quiçá, independente, “fazer um bloco separado da literatura.” Temia expor-se demais nas crônicas mas, era inevitável, traía-se. Com tanta reserva à vida pessoal, Clarice Lispector deixou poucas opções aos interessados em desvendar a persona Clarice por detrás de cada narrador. Restava resignar-se com as entrelinhas dos romances, as crônicas que volta e meia ostentavam trechos coincidentes com suas ficções – e as cartas.³⁹

³⁹ “O que fazer para o almoço?”. Artigo publicado no suplemento literário *Idéias & Livros, Jornal do Brasil*, 17/11/2007, p.1.

Com isso, não há nenhuma novidade em pontuar o permanente confronto entre o projeto estético do autor e a sua vida pessoal. Mas, não há como negar a relevância dessa questão nesse momento, já que conceitos de autoria e de autor vêm tomando novas configurações. A abrangência desse tema sugere um recorte que se movimenta sob influência das sucessivas discussões que envolvem as narrativas contemporâneas: a precariedade da fronteira entre realidade e ficção, a acentuada auto-referencialidade, o jogo permanente entre verdadeiro e falso, a forte tinta sobre as construções identitárias, além da armadilha quase permanente montada para o leitor (des)avisado: o alto grau de metaficcionalidade pode vir acompanhado de uma grossa camada autobiográfica. A obra e a fisionomia do autor comprimem-se quase que em uma única moldura. No entanto, logo nos damos conta de que essa discussão não é tão atual assim.

É bem curioso pensar que o retrato da ficção brasileira desses últimos tempos vem, quase sempre, traçado pelas mãos de seus próprios autores, que ora se expressam em entrevistas, ora travam discussões entre si em encontros literários ou através da mídia.

A figura do autor renasce então. Fascinando ou não, a sua aparição pública é marcada pela força estética do discurso da publicidade, pelo diálogo com a mídia, esvaziando qualquer azedume do público contra a massificação oriunda dessas linguagens ou preocupação com o seu compromisso ideológico.

É inimaginável para esse autor viver à sombra. Está condenado a banhar-se nas águas das festas literárias, a transitar em feiras e bienais, a frequentar inúmeros encontros promovidos pelas editoras para divulgar o seu livro. Não tem mais, portanto, o esperado constrangimento de alcançar o grande público, muito menos ocupar espaço no mercado editorial.

Sem a menor pretensão de dar acabamento ao desenho desse autor, tampouco esgotar complexa questão, o nosso estudo fica restrito à construção do que chamaremos aqui

de **auto-retrato escrito** de Bernardo Carvalho. Como autor contemporâneo, responde por questões estéticas que aparecem não só salientadas na sua obra, como também nas suas resenhas críticas e entrevistas. Mas, é, sem dúvida, a sua produção ficcional que desequilibra a discussão, pois é caminho arenoso para construção de seu perfil.

Esse autor fora da obra é o autor da obra? São as armas de sua própria ficção que trata de lançar mão para construir a sua imagem?

Essas perguntas não trazem qualquer novidade dentro do panorama da literatura brasileira, mas não há como não as fazer se estamos caindo na tentação de pensar sobre a figuração do autor como uma espécie de **auto-retrato escrito**. Tal conceito está ligado ao olhar que se tem do auto-retrato contemporâneo, que vai além do simples auto-retrato (velar a identidade de quem o fez), já que pode retratar ao mesmo tempo autor e obra.

Para isso, partimos então da definição de retrato fotográfico para mostrá-la ingênua e insuficiente diante do nosso propósito: “documento portador de informações detalhadas sobre a fisionomia, a idade, o *status* social e a personalidade de um sujeito” (FABRIS, 2004, p.176). O retrato nem sempre coincide com um corpo concreto e, muito, menos, com o rosto. É essa idéia que se conjuga com o princípio de **auto-retrato escrito**, na medida em que este não se esboça da indagação do eu, mas sim “da existência de uma mediação capaz de gerar uma assinatura.” (2004, p.177).

Longe de formarem unidade, autor e obra se multiplicam de forma a revelar uma identidade que não se deixa apreender de uma só vez, “uma identidade que se assume como alteridade e que opta pela fragmentação, por ter consciência de participar de um processo no qual realidade e ficção coexistem lado a lado.” (2004, 164).

Nesse caso, podemos afirmar que a fragmentação identitária faz parte de um conjunto cuja “articulação plástica” resulta em um auto-retrato formado por autor e obra, que são complementares em termos de composição. A nitidez de um corresponde a opacidade do

outro ou vice-versa. Eles ocupam, de alguma forma, a superfície da composição, transformando-a em espaço da negação e, com isto, provocando “uma nova interrogação sobre a noção de identidade perseguida pelo auto-retrato.” (2004, 167).

Talvez essa afirmação só seja possível por estarmos diante de um jogo de identidade autor/obra processado sob o signo da dúvida, da incerteza, mesmo que haja manifestação afirmativa de autoria. Autor e obra dividem a mesma tensão: “o outro faz parte do eu que se coloca diante do espelho e que, por esse gesto, descobre ser impossível uma visão direta da própria identidade (exterior).” (2004, p.168).

Desfocada ou nítida, a configuração da própria auto-imagem implica em complexidade, pois a expõe simultaneamente sob o signo da ficção e da realidade. Tomado em si mesmo, o rosto que pouco se define é o lugar para o qual convergem “a própria visão de si e a visão que deseja oferecer aos outros.” (2004, p.172).

O **auto-retrato escrito** significa em si mesmo a dúvida sobre uma assinatura e seu texto, manifestada por Bernardo Carvalho em seu desconforto de ser visto como persona, atuando como crítico literário no centro de uma tímida vida literária; na sua ironia diante da condição da escrita e do escritor atualmente: “para quem se preocupa mais em ser escritor do que em escrever...” (CARVALHO, 2005, p.88); na voz do narrador de *O sol se põe em São Paulo*: “‘na verdade nunca escrevi nada.’” (SPSP, p. 12). Mas, é, sem dúvida, a expansão da auto-imagem que se instala como atração literária. E como desvio dela mesma vai experimentando algumas possíveis (des)construções nos territórios verbais.

Há nesse exercício uma sutil tensão entre identidade pessoal e escrita? Mas essa identidade traz a marca de uma ausência, mesmo que se note a presença ostensiva de sua impressão digital. O que não nos obriga a retirar a pergunta é a possibilidade de respondê-la provisoriamente através da epígrafe de *O sol se põe em São Paulo*: “ [...]estranhos

discursos, que parecem feitos por um personagem distinto daquele que os diz e dirigir-se a outro, distinto daquele que os escuta.”(VALÉRY apud CARVALHO, 2007).

O **auto-retrato escrito** é interface entre obra e autor? Uma vez dentro dele, ficamos com o que é promovido por ele: em jogo de sedução, “a aparência de um ambiente imersivo.”.

7 FIOS SOLTOS

O romance é o que se faz dele, e as possibilidades são infinitas. Um bom romance não precisa ter necessariamente, como querem Franzen e outros neoconservadores, uma boa história com personagens bem construídos e verossímeis. Pode ser também um livro sem história, em que os personagens são pretextos para o desenho de uma visão de mundo. Cada caso é um caso. (CARVALHO, 2005, p.25).

A citação nos revela que cada narrativa de Bernardo Carvalho é senão um universo permanentemente posto à prova. Molda-se a cada projeto. Nosso autor a constrói com os passos de quem encena uma narrativa já encenada. Mas sua intenção é criá-la de modo que fira os princípios da cópia e do original, para que resulte não em obra, mas em ausência dela. É aí que se instaura o vazio, a lacuna para que exprima o que não é da ordem da clareza, muito menos do nomeável, “o que está escrito não é bem nem mal escrito, nem importante nem vão, nem memorável nem digno de esquecimento: é o movimento perfeito pelo qual o que dentro não era nada veio para a realidade monumental de fora como algo necessariamente verdadeiro, como uma tradução necessariamente fiel, já que aquele que ela traduz só existe por ela e nela.” (BLANCHOT, 1997, p.295).

Bernardo problematiza o próprio princípio de representação, aliando-se aos labirínticos caminhos de identidades que se fragmentam ao longo de relatos que atravessam inúmeras subjetividades. A matéria intra-inter-extra-textual instrui um jogo que se movimenta na ordem do simulacro. O que se nomeia é imediatamente contaminado pela idéia de que texto e representação se dissolvem numa mediação recíproca, resultando em estranhamento,

em golpe definitivo no seu próprio edifício mimético. No entanto, esse procedimento permite ainda “um resquício de reconhecimento sinistro.” (CARVALHO, 2005, p.87).

A precisão dos movimentos dessa narrativa está paradoxalmente subordinada à capacidade de nosso autor extrair o “rigor do delírio e o delírio do rigor” (MACIEL, 2004, p.145), criando o efeito de um distanciamento, de uma racionalização, de um didatismo imprescindível à explicitação dos seus próprios recursos narracionais.

Viciado em metaficcionalidade, seu texto se processa autofagicamente, em benefício de uma linguagem auto-referente que, essencialmente, trabalha contra o seu sentido fabulesco e metafórico. Mas, esse exercício, que começa como uma saudável doença de alerta, acaba por se tornar seu vírus letal.

A encenação de um palco vazio é a forma subversiva de Bernardo trocar uma narrativa temporal pela espacialidade. Dessa forma, sobrepõe pedaços da história, assim como joga seus personagens em cena como fragmentos, sem contexto de origem, para que se tornem referências provisórias, como reflexos de subjetividades opacas.

De alguma forma, o nosso autor contraria o imaginário de sua época? Sabemos apenas que ele associa imagens e idéias para nos revelar novas possibilidades de leitura desse imaginário. O que não implica superar leituras para substituí-las por outras, em função de novas verdades. O seu interesse é submeter toda matéria narracional a uma prova de instabilidade, provocada pela instabilidade da própria narrativa. Como uma espécie de “obra em progresso” nunca pára de se mover, envolvendo-se num espaço literário para além de seu acabamento ou inacabamento.

Mas, a manutenção de sua estrutura é assegurada pela constituição ambivalente de seu narrador performático que assegura a presença/ausência de um **autor-encenador**, responsável pelo engendramento de constituintes narracionais, conduzidos, ao mesmo tempo, para o irreversível e para a circularidade da própria estrutura.

Mas, é a presença/ausência do **autor-encenador** que nos detém diante de um obsessivo jogo que evoca não o real e/ou a ficcional, mas o que há de tensão nestas ordens, impulsionando o leitor a ter participação ativa no permanente desafio de quem monta e desmonta paisagens não localizáveis, de quem murmura em voz auto-reflexiva, de quem possui a força expressiva da linguagem da negação.

A narrativa de Bernardo e o seu inextricável elo com possíveis rumos identitários resvalam na construção de seu perfil como autor e nas possíveis implicações de autoria? A indagação se esbarra na conveniência de traçar sua silhueta a partir do que definimos como **auto-retrato escrito**. Soa ingênuo qualquer exatidão para definir seus traços, pois já sabemos que “o retrato nem sempre coincide com um corpo concreto, e, muito menos, com um rosto.” (FABRIS, 2004, p.2004). Muito menos seu auto-retrato escrito.

Porém, não percamos aqui o ponto de vista de um hábil construtor de textos movediços, daqueles que “não cedem ao fecho de uma lápide”: “Tão incrível quanto o romance, no entanto, é a história por trás dele, pois não parecem ser poucas as coincidências entre a ficção e a vida do autor, embora pouco se saiba sobre ele.” (CARVALHO, 2005, p.34). Continuemos então nos indagando: Qual é o rosto que ele oferece ao tapa? Quem vem revelar “num murmúrio o que veio anunciar sobre o mundo do lado de fora.”⁴⁰?

É o próprio Bernardo que não nos faz esquecer de que o seu sistema de convencimento desmorona diante do leitor, já que a representação se assume como representação. A partir daí, suspeitemos então do próprio simulacro. Suspeitemos ainda da sua enfática supressão de tudo em proveito da escrita. Para isso, o nosso autor nos reserva propositalmente o degrau de um lugar que sempre falta e a crença de que o não representável pode ser evocado apenas pela força da ausência.

Fiquemos com Bernardo:

⁴⁰ Citação retirada do conto “Estão apenas ensaiando”, de Bernardo Carvalho.

Prognose

Quando certa manhã Franz K. acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama com a idéia de uma história esdrúxula em que um bando de escritores de algum canto exótico do mundo, digamos o Brasil, quebrava a cabeça, inutilmente, para reescrever a primeira frase de uma história ainda mais esdrúxula e improvável, de um homem que acordava metamorfoseado num inseto monstruoso, por eles considerada um clássico da literatura mundial (embora K. dela nunca tivesse ouvido falar), e depois de rir muito do absurdo daquela idéia resolveu ele próprio, num exercício, só de brincadeira, tentar imaginar a frase que tentavam reescrever, inutilmente, os escritores do seu sonho. (CAVALHO, 2005, p.224).

Acrescentemos ainda um trecho da resenha “O livro inexistente”, de nosso autor:

Esta é a resenha de um livro inexistente. Há poucos dias [21.4.1999], a “Ilustrada publicou um artigo com o título: “Editoras Recebem Machado, Não Reconhecem e Recusam”. O jornal mandou para umas tantas editoras uma obra menos conhecida daquele que é considerado - até por quem nunca leu uma linha de livro nenhum de autor nenhum, mas vê televisão e lê jornais e revistas – o maior escritor brasileiro, só que assinada com um pseudônimo. Uma armadilha cujo objetivo era provar, com a provável recusa de um clássico pelas editoras, que elas não estão mais interessadas em literatura de verdade. [...]

Não é porque recusam Machado de Assis hoje (ou por não saber atribuir um texto menos conhecido, sob pseudônimo, a seu verdadeiro autor) que as editoras estão vendidas ao mercado, mas porque podem estar recusando “o Machado de Assis de hoje”, que nada tem a ver com Machado de Assis. (2005, p.185)

Há nos seus romances um discurso paralelo que nos revela o obsoleto não em função de um tempo ou da força esmagadora do caráter instantâneo de nosso momento, mas do que implica a sistemática de uma “obra em progresso”. A obsolescência migra, portanto, para o que ele supõe ser “cada caso é um caso”, remetendo tal idéia para a ambigüidade e complexidade do processo criativo, da produção sem origem. Com isso, nos livra do compromisso de nadar nas águas paradas da tendência ou da vertente de nossa atual literatura.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, J. A. Guilhon. *Instituição e poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

ALMEIDA, Ana Ligia Matos de. *A poética da eiusdem farinae: apontamentos sobre a prosa de Rubens Figueiredo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. (dissertação de mestrado)

ALMEIDA, Marco Antonio de. *Narrativa policial e modernidade: imaginário urbano, sociabilidade e formas culturais*. São Paulo: USP, 1995. (dissertação de mestrado)

ANTÔNIO, João. *Malagueta, perus e bacanaço*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

ARRIGUCCI, Davi Jr.. *Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente*. In— *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.77-109.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993. Tradução: Eudoro de Souza.

AUERBACH, Erich. *A cicatriz de Ulisses*. In – *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.

AZEVEDO, Luciene. *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*. Rio de Janeiro: UERJ, 2004. (tese de doutorado).

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAPTISTA, Abel Barros. *Coligação de avulsos*. Lisboa: Cotovia, 2003.

BARCELLOS, Paula. Entrevista concedida por Vera Lucia Follain de Figueiredo. Disponível em: <www.traçonline.com.br> . Acesso em: 23/03/2003.

BARRAL, Gislene. Fronteiras. In— *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 18, 2002.

BARROS, Maria Verônica Aragão. *O narrador pós-moderno em Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. (tese de doutorado).

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1997.

_____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. V.1.

BASTOS, Alcmeno. *A história foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca impossível*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

_____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

_____. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BEAL, Sophia. *Nove noites e a frágil estrutura da identidade* (entrevista). Revista Brasil/Brazil, nº 32, Porto Alegre, 2004, p.97.

BECKETT, Samuel. *Como é*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. *O inominável*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BERNARDO, Gustavo (orgs.). *Literatura e ceticismo*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. *A dívida de Flusser*. São Paulo: Globo, 2002.

BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Tópicos de teoria: para a investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2005.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BRUM, Eliane. Os novos antropófagos. In- Revista Época, 17/07/2007, p.116.

BRUNO, Mário. *Lacan e Deleuze: o trágico em duas faces do além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUENO, Alexei; ERMAKOFF, George (orgs.). *Duelos no serpentário: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2005.

BUTLER, Judith. *Problemas de gêneros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CAIAFA, Janice. *Nosso século XXI: notas sobre arte, técnica e poderes*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

CALLADO, Antonio. *Reflexos do baile*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

CONDE, Miguel. Internet, botequim literário. In- Prosa e Verso, O Globo, 08/12/2007, p.1-2.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1978

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976.

_____. A nova narrativa. In— *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. P.199-215.

_____. O recado dos livros. In— *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.216-221.

_____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARRER, Aline. *Rio de Assis: imagens machadianas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.

CARNEIRO, Flávio. *Entre o cristal e a chama*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001.

_____. O melhor da ficção nacional. In— *Idéias & Livros, Jornal do Brasil*, 12/5/2001. p.8

_____. *No país do presente: ficção brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. O diálogo da diferença. In – *Idéias & Livros, Jornal do Brasil*, 14/10/2006, p.4-5.

CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Onze*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *O medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O mundo fora dos eixos: crônicas, resenhas e ficções*. São Paulo: Publifolha, 2005.

_____. Corpo ausente. In- Ilustrada, *Folha de São Paulo*, 9/12/2003, p.E8.

_____. Entrevista. Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 17/05/2004.

CARVALHO, Rosa Maria Dizeró. *A rota da desordem: uma leitura de Confissões de Ralfo e Simulacros*, de Sérgio Sant'Anna. Rio de Janeiro: UFRJ, 1981. (dissertação de mestrado)

CASTELLO, José. Entrevista concedida por Bernardo Carvalho. Paraná: Revista Rascunho/Paiol Literário, agosto/2007.

CAVALCANTI, Isabel. *Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel de Beckett*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias contemporâneas*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

COSTA, Cristiane. Literatura sem concessões. In— Idéias, *Jornal do Brasil*, 5/10/2002, p.3.

_____. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil, 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Entrevista com Bernardo Carvalho. Disponível em : www.penadealuguel.com.br

CUENCA, João Paulo. *O dia Mastroianni*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania. *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In— *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. V.1

_____. ; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. ; FOUCAULT, Michel. *Três tempos sobre a história da loucura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (orgs.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Entre a mentira e a ironia*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FARINACCIO, Pascoal; DALCASTAGNÈ, Regina. Representação. In— *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 20, 2002.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria e alegria*. São Paulo: Ateliê, 2007.

FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FERRAZ, Heitor. Preciso de um pouco de sarcasmo. *Cult.* maio/1998, p.7-11.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *Platão: as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

FIGUEIREDO, Rubens. *O mistério da samambaia bailarina*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

_____. *A festa do milênio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. *Essa maldita farinha*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Barco a seco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Contos de Pedro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. O assassino é o leitor. In— *Matraga 4/5*, 1988, p.20-26.

FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

FOKKEMA, Douwe W. *Modernismo e pós-modernismo*. Lisboa: Vega, [s.d.].

FONSECA, Rubem. *A confraria dos espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Romance Negro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FORD, Aníbal. Culturas orais. Culturas eletrônicas. Culturas narrativas In—*Navegações: comunicação, cultura e crise*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. p.41-57.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000. P. 153-165.

_____. *A história da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

———. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. P.63-99.

———. *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos; III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

———. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise (Ditos e Escritos I)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

———. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GALVÃO, Carlos Tadeu de Andrade. *Identi(c)dades fragmentadas: o corpo e a cidade na ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 2001. (dissertação de mestrado)

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As falas e os silêncios (literatura e imediações: 1964-1988)*. In— *Brasil: o trânsito da memória*. Sosnowski, Saúl e Schwartz, Jorge (orgs). São Paulo: EDUSP, 1994. P.185-195.

———. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Senac-São Paulo, 2005.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *70/80 cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

GIANETTI, Cecília. Entrevista com Bernardo Carvalho. In- *Jornal do Brasil*, junho/2004.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____; MARGATO, Isabel. *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *As três ecologias*. São Paulo: Papirus, 1990.

_____. ; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Horizonte, 2007.

HATOUM, Milton. É preciso dar tempo ao texto. In- Prosa e Verso, *O Globo*, 16/04/2005, p.1.

HELENA, Lucia. Literatura e simulacro no romance brasileiro de 1970 e 1980. In- *Perspectivas* 3. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988, p.237-247.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira In - *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

_____. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. (org.). *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. São Paulo: Imaginário, 1995.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.

KAPLAN, Sheila. Além da imaginação. In— *O Globo*, 23/7/1990, p. 5.

KELMER, Reinaldo. *A cidade, imagem e reflexo: uma leitura de Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: UERJ, 2001. (dissertação de mestrado)

KHÉDE, Sonia Salomão. *Vias e desvios da representação: a narrativa brasileira contemporânea—pós-64*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987. (tese de doutorado)

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 2002.

_____. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê, 2007.

KUSANO, Darci. *Yukio Mishima: o homem de teatro e de cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: EDUSP, 2002. p.285-302.

_____. (org.), *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e terra, 2003.

LIMA, Rogério, FERNANDES, Ronaldo Costa (orgs.). *O imaginário da cidade*. Brasília: UNB, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Lisboa: Relógio D'água, 1983.

LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. *Os fios da memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Caligrafias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Um beijo de colombina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003

_____. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. Narrate or describe?. In— *Writer & Critic*. New York: Universal Library, 1974.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MACHADO, Cassiano Elek. A literatura brasileira dividida por quatro. In—Folha Ilustrada, *Folha de São Paulo*, 26/7/2003, p. E1-E3.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: T. Queiroz, 2000.

MARTINS, Wilson. Ser ou não ser. In- Idéias & Livros, *Jornal do Brasil*, 01/12/2007, p.6.

MELO, Patrícia. *Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Elogio da mentira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Acqua toffana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MIRANDA, Wander Mello. O espírito e as gavetas vazias. In— Idéias & Livros, *Jornal do Brasil*, 8/11/1990. P.8-9.

MIRISOLA, Marcelo. *Joana a contragosto*. Riode Janeiro: Record, 2005.

_____. *Fátima fez os pés para mostrar na choperia*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

_____. *Notas de arrebatção*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *O azul do filho morto*. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *Bangalô*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2003.

MORICONI, Ítalo (org.) *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MOSCOVICH, Cíntia. *O reino das cebolas*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. *Arquitetura do arco-íris*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Anotações durante o incêndio*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Por que sou gorda, mamãe?*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MOURA, Flávio. Entrevista com Bernardo Carvalho. *Revista Trópico*, São Paulo, 19/02/2003.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. *Armadilhas ficcionais: modos de armar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

OLIVEIRA, Felipe Pena de. *A volta dos que não foram*: um projeto utópico contemporâneo. Rio de Janeiro: PUC, 1997. (dissertação de mestrado).

OLIVEIRA, Nelson de (org.) *Geração 90*: os transgressores. São Paulo: Boitempo, 2003.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas*: a realidade imaginária contemporânea. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio*: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra*. São Paulo: Mercado das Letras, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo*: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. A ficção paranóica. In – Mais!, Folha de São Paulo, 15/07/2003, p.5-7.

PINTO, Silvia Regina. *Tramas e mentiras*: jogos da verossimilhança. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

PIRES, Paulo Roberto. As seqüelas do baile de quem dançou na História. In— Idéias & Livros, *Jornal do Brasil*, 27/4/2002, p.4-5.

POLZONOFF, Paulo. “Mirisola é pus. O cancro é outro. A literatura é podre.” Disponível em: www.polzonoff.com.br.

PRADO, José Luiz Aidar; SOVIK, Liv (orgs.). *Lugar global e lugar nenhum*. São Paulo: Hacker, 2001.

OS PENSADORES. *Os pré-socráticos: vida e obra*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

QUEIROZ, Vera. Sujeito, subjetividade e gênero. In— *Crítica literária e estratégias de gênero*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997. P.103-142.

RAMA, Angel. Dez problemas para o romancista latino-americano. In— *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001. P..47-110.

RANGEL, Vivian. O que fazer para o almoço?. In- *Idéias & Livros, Jornal do Brasil*, 17/11/2007.

REIS, Ney; FIUZA, Guilherme. Muito mais que um detetive. In— *Idéias, Jornal do Brasil*, 6/10/90. p. 8-9.

RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. Entrevista com Bernardo Carvalho. *Revista Z Cultural/PACC-UFRJ*, Rio de Janeiro, abril/2007.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROCHA, Paulo Mendes da. *Maquetes de papel*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROCHA, Silvia Pimenta Velloso. *Os abismos da suspeita*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

RODRIGUES, Sérgio. Um tiro na literatura brasileira. In— *Idéias, Jornal do Brasil*, 20/4/2002. p.1

ROSSET, Clément. *O real e o seu duplo*. Porto Alegre: L&PM, 1988.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RUFFATO, Luiz. *As máscaras singulares*. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. *(os sobreviventes)*. São Paulo: Boitempo, 2000.

_____. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. *Mamma, son tanto felice*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Vista parcial da noite*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. Breves passeios literários. In-Prosa e Verso, *O Globo*, 28/01/2006, p.5.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 38.

_____. *Uma história de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. *De cócoras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. As ilusões perdidas da poesia. In— Idéias & Livros, *Jornal do Brasil*, 15/12/2001, p.6.

_____. Literatura anfíbia. In – Mais!, Folha de São Paulo, 30/06/2002, p.4-8.

SAID, Edward W. . *Representações do intelectual*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Orientalismo: o oriente como convenção do ocidente*. São Paulo: Companhia, 1990.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTOS, Beny Ribeiro dos. *Os conceitos de ficção e verdade em Platão, Nietzsche e Bernardo Carvalho*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006 (tese de doutorado).

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte, e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

_____. *Tempo passado: cultura, memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHLAFMAN, Léo. A maturidade dos novos. In— Idéias, *Jornal do Brasil*, 16/12/2000, p.1

SCHOLHAMMER, Karl Erik; OLINTO, Heidrun Krieger (orgs). À procura de um novo realismo – teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In – *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-RIO; São Paulo: Loyola, 2002.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SILVA, Álvaro da Costa. El portunhol selvagem es free. In- Idéias & Livros, *Jornal do Brasil*, 08/12/2007, p.4.

SILVA, Cristina Mainardi. *Palcos e bastidores: mapeando a ficção de Bernardo Carvalho*. Rio de Janeiro: UERJ, 2001. (dissertação de mestrado).

SOUZA, Ana Helena. *A tradução como um outro original*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

SOUZA, Ronaldo de Melo. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. Figurações do narrador. In— *O Brasil não é longe daqui: o narrador e a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P. 156-276.

_____. Escalas e ventrílocos. In.— Mais!, *Folha de São Paulo*, 23/7/2000. p.1-5

_____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2000.

VIDAL, Ariovaldo. *Roteiro para um narrador: leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ateliê, 2000.

VILAIN, Philippe. De como o romance resistiu a todo tipo de guerrilha teórica. In- *Idéias & Livros, Jornal do Brasil*, 17/11/2007, p.6.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo Cosac Naify, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)