

INTERFACES PÓS-MODERNAS: DESDOBRAMENTOS DO NARRADOR CONTEMPORÂNEO

Erick da Silva Bernardes¹

RESUMO:

Este artigo busca discutir a peculiar intertextualidade contemporânea na prosa de ficção, privilegiando interfaces críticas suscitadas na leitura dos contos: *Estão apenas ensaiando*, de Bernardo Carvalho, e *Saxö*, do cubano Alberto Naranjo, dialogando com o romance **Budapeste**, de Chico Buarque de Hollanda.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura contemporânea; prosa de ficção; intertextualidade.

(...) para quem toda confusão é uma razão a mais para festejar os absurdos da existência.

(Luiz Fernando Veríssimo)

Introdução

Quando falamos em literatura contemporânea, de algum modo já lhe conferimos algumas peculiaridades, que se têm mostrado recorrentes para a crítica especializada. Uma delas é a complexa rede diegética que perfaz o tecido discursivo memorialístico, estrategicamente entrecortado para compor o jogo ficcional. Acerca das tendências narrativas em voga, o artista hodierno nos traz um sujeito incerto, por meio de um narrador inseguro e que mistura elementos ficcionais com referências à realidade, evidenciado por uma voz autoconsciente de sua própria complexidade e do caos interior em que se encontra.

A partir da proposta de trazer à tona um discurso entrecortado, os dois contos e o romance (que veremos mais à frente e sobre os quais nos debruçamos) nos legam um

¹ Graduando em Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ (FFP/UERJ) e pesquisador colaborador do Programa de Bolsas de Iniciação Científica da UERJ (PIBIC/UERJ), no projeto Viagens reais e imaginadas: história, ficção e autobiografia nas obras de Bernardo Carvalho e Bruce Chatwin, coordenado pelo professor doutor Paulo César Oliveira. Membro colaborador do Grupo de Pesquisa do CNPq, *Poéticas do Contemporâneo* (UERJ/UNIABEU/UESC).

mosaico textual representado por uma ou mais vozes que se encontram e se reconhecem nos vários caminhos da história contada, dialogando com culturas, obras, autores, temáticas e reflexões aparentemente distantes, geográfica e filosoficamente, mas que orbitam no universo de perplexidades teóricas de nosso tempo, classificado genericamente de contemporaneidade (OLIVEIRA, 2013, p. 123).

A partir das semelhanças que encontramos nas obras analisadas (Estão apenas ensaiando, de Bernardo Carvalho, Saxô, de Alberto Naranjo, e **Budapeste**, de Chico Buarque), procuramos compreender o narrador contemporâneo por uma interface entre sujeitos de obras diversas, que dão voz ao texto no qual é tecida a sua trama. Misturam-se, portanto, vários elementos ficcionais com referências à realidade (ECO, 2012, p. 131). Assim, o leitor já não sabe bem onde está, as personagens põe-se a migrar de um texto para o outro, ou seja, se libertam da história que as criou, indo interferir na obra de outrem (ECO, 2012, p. 132). Nesse sentido, cria-se um tipo incomum de intertextualidade, em que uma personagem de determinada obra ficcional pode aparecer em outra obra ficcional e, assim como sinal de veracidade numa relação interfacial (ECO, 2012, p. 132).

Interfaces

As incertezas que circundam a estética ficcional atual proporcionam um fértil terreno para a teoria literária. Isto se dá pelo fato de a ficção pós-moderna assumir-se incapaz de dar respostas definitivas aos questionamentos da própria crítica, abrindo caminhos para questionamentos teórico-literários. Nesta perspectiva, Gustavo Bernardo (1999, p. 139) diz que, se a literatura não constrói uma fórmula certa sua formulação constrói não uma certeza, mas uma hipótese. Desta maneira, a prosa de ficção articula possibilidades, ou seja, proposições que nos permitem problematizar o discurso ficcional.

Assim, ao contar a história, o narrador (re)constrói o percurso diegético, articulando hipotéticas noções sobre um ou mais acontecimentos, de maneira que é possível entender tal artifício por uma dialogia estilística, como é o caso de Bernardo Carvalho e do cubano Alberto Naranjo, que, diante do mundo globalizado, parecem se relacionar de algum modo em suas estéticas, as quais assemelham-se no traçado de uma mesma estratégia de composição fragmentária. Estes dois escritores supracitados procuram transmitir a aceleração dos acontecimentos (ECO, 2012, p. 63) com recortes de tempo e espaço da história contada, na tentativa de evidenciar uma voz narrativa caótica, mas, ao mesmo tempo, dinâmica. Por meio de uma sintaxe na qual o leitor é obrigado a acelerar a leitura, impõe-se um ritmo que beira a cinematografia. Portanto, o tempo do discurso é o resultado de uma estratégia textual que interage com a resposta dos leitores e lhes impõe um tempo de leitura (ECO, 2012, p. 63).

Obviamente, quando se fala em reapropriação discursiva, muitas vezes a intertextualidade se apresenta como as muitas faces, não só do mundo ficcional, mas inclusive da matéria narrada e, conseqüentemente, a sua estética, corroborando, então, a peculiar tendência estratégica de amalgamar realidade e ficção. Para fugir do senso comum, de que a vida imita a arte, melhor dizermos que escritores, narradores e

personagens apropriam-se da memória do outro, e desdobrando-se ãsem, entretanto, retornar ao mesmo pontoã (BERNARDO, 1999, p. 141).

Com isso, abre-se um leque de proposições para o mosaico de fragmentos memorialísticos reapropriados, de modo que, ao narrar sua história, esse sujeito toma emprestado o discurso do personagem sobre o qual se narra e por vezes (con)funde-se com ele. É o caso do romance **Budapeste**, de Chico Buarque de Hollanda, em que o narrador trata da questão do profissional das letras e sua relação com o mercado editorial. Essa voz autodiegética parece desdobrar-se em uma sucessão de vozes narrativas e misturar-se a elas, dizendo: ãEra aflitivo, era como ter um interlocutor que não parasse de tirar palavras da minha boca, era agonia. Era ter um plagiário que me antecedesse, ter um espião dentro do crânio, um vazamento na imaginação (...)ã (BUARQUE, 2003, p. 24). E, de súbito, esse narrador se percebe desdobrado e ãcercado de sete redatores, todos de camisas listradas como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse (...)ã (BUARQUE, 2003, p. 25).

O narrador-personagem José Costa é uma espécie de *ghost-writer*, profissional anônimo, ele trabalha sob encomenda, inclusive para alguns escritores famosos. Este ãescritor-fantasmaã sente-se aparentemente orgulhoso em manter-se longe da fama: ãPorque minha mão seria sempre a minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se transveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmoã (BUARQUE, 2003, p. 23). No trecho seguinte, vemos boa síntese de desprendimento em relação à mídia, em que o personagem-narrador-escritor se quer à espreita, discorrendo sobre o prazer que sente ao escrever à sombra, em algum ãentre-lugarã:

De modo que a recompensa profissional, para valer, só obtive a partir da publicação integral de meus artigos em jornais de grande circulação. Meu nome não aparecia, lógico, eu desde sempre estive destinado à sombra, mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais e mais ilustres era estimulante, era como progredir na sombra (BUARQUE, 2003, p. 16).

Inegável, portanto a verossímil relação autoconsciente entre o artista das letras e o mercado, sintoma do modo com que alguns escritores têm lidado com a questão econômica nos dias de hoje. E, também, uma inferência àquele artista ãmarginalã que tem se mantido alheio ao cânone literário.

O narrador-personagem-escritor de **Budapeste** narra além da sua ãsupostaã própria história, as venturosas ações de personagens alheias e as escreve como meio de ganhar a vida. De modo que, a narrativa ãassim construída empresta aos demais a sensação de transcendência dos limites do homem e das coisas, sugerindo um caminho para além da essência que conhecemosã (BERNARDO, 1999, p. 136), evidenciando uma complexa rede de relacionamentos com escritores que se (con)fundem com personagens de outros escritores, e ainda são citados em obras adversas das suas, bem como amalgamados à composição ficcional dos textos em voga no meio literário.

Ao escrever para e em nome de outros, José Costa se vê em meio a uma complexa sucessão de acontecimentos e se reconhece nas figuras sobre as quais escreve, pondo-se em diálogo com a amante com quem morou em certa viagem à Hungria. Assim, ele diz: “É eu: as melhores palavras que sei emanaram de ti, devem a ti seu vigor e sua beleza” (BUARQUE, 2003, p. 127). Nesse sentido, impossível negar a evidência de uma confissão na ficção, de apropriação discursiva pela palavra do outro. Costa arremata: “será somente o teu verbo, dedicar-te-ei meus dias e minhas noites” (BUARQUE, 2003, p. 128).

Enfim, essa voz autodiegética reconstrói, a partir da memória alheia, a sua própria história, que já se sabe fragmentada, como se fosse a memória a perder água, como uma piscina se esvazia aos poucos, como se esquece o dia de ontem e se retêm as lembranças mais profundas (BUARQUE, 2003, p. 128), e as lembranças mais profundas são a língua estrangeira e a linguagem que a personagem aprende e apreende em Budapeste, porque é lá que José Costa se torna poeta, diferentemente dos textos em prosa que este narrador-personagem compunha até então. E, já que falamos do fazer literário de Chico Buarque, impossível não nos apropriarmos das palavras do seu amigo Caetano Veloso, e ver (no romance) língua e linguagem troçarem a língua do outro (húngaro), da amante estrangeira com quem José Costa se relacionou, e que teve papel preponderante na expansão do mundo da linguagem que fizera do narrador-personagem-escritor compositor de poemas na língua que não era a sua.

De modo similar, ao tratar do discurso autobiográfico de Graciliano Ramos, Wander Melo Miranda diz que o narrador autodiegético de **Memórias do cárcere** intertextualiza seus componentes memorialísticos e tece seu discurso com os fios da memória. Ocorre que, através da tessitura de vozes revividas, no reencontro emocionado com o Outro, esse narrador se percebe capaz não só de eternizar o passado, mas de confrontá-lo com o presente e inocular a própria mobilidade deste no narrado, reinventando com imagens arbitrárias da memória da imaginação a trajetória comum da vida percorrida (MIRANDA, 1987, p. 46). Reconstrói-se, assim, o percurso diegético daquele que parece antecipar a consciência de que o texto literário segue uma cadeia narrativa que se reconhece interfacial.

Por esse viés, vemos no passado um lugar de reflexão, em que Miranda distende o via teoria os vários fios de novelo memorialístico, compreendendo a repetição (memória) como demanda da diferença. Nas palavras deste teórico:

(...) a restauração da memória não se prende a métodos apriorísticos de perquirição, dependentes de um horizonte de referência meramente documental da experiência vivida e que visem, em consequência, a satisfazer expectativa previsível de configuração textual. Lembrar é [...] esquecer-se enquanto sujeito-objeto da lembrança, esgueirar-se para os cantos, colocar-se de certa forma à margem do texto - ser escrito por ele, ao invés de escrevê-lo -, para que a linguagem em processo intermitente de produção possa cumprir seu papel efetivo de instrumento socializador da memória (MIRANDA, 1987, p. 46).

Assim, há duas linhas de memórias a serem evocadas: a primeira, que não atuar como eco, arquivo, duplo do eu (...) impõe ao sujeito que lembra a consciência (falsa)

da sua plenitude, e que se vê condenado a reapropriar-se ou a refazer o tecido da sua história sempre com os mesmos fios de um único e instável traçado o qual, por não conter os fios que o Outro tece, é irremediavelmente alienante (MIRANDA, 1987, pp. 45-46); e a outra, que tece com as ideias e imagens do presente a experiência do passado. Esse último fio condutor do qual a memória se apropria é operador da diferença, pois através dele, o narrador descobre-se, desconstrói-se e desterritorializa-se, em trajetória caótica que, por sinal, transforma acontecimentos e sentimentos pretéritos (...), numa urdidura sempre renovada, refeita, recriada, que não se encerra na busca do *eu* perdido por uma subjetividade onipotente, nem resulta na preservação da couraça do hábito e da rotina (MIRANDA, 1987, p. 46). Portanto, é com essa última linha que a crítica literária tem se preocupado, e que nós, através da análise comparativa, de modo paradoxal, problematizamos para melhor compreensão.

(Re)apropriações

Apesar dessas duas maneiras de contar um fato, existem aqueles que brincam com as tendências de apropriação memorialística e emaranham as duas linhas na trama ficcional. Um deles é Bernardo Carvalho que, ao compor o seu conto *Estão apenas ensaiando*, joga não apenas com a ficcionalidade, mas, sobretudo, com o artista e a arte de escrever, sendo capaz de criar um narrador onipresente que se reproduz, ou melhor, se duplica em um outro que parece mais próximo da cena de um certo ensaio teatral.

Parece mais apropriado a Carvalho evidenciar o duplo do narrador já no início do conto, no qual inaugura a narrativa com o pequeno período que dá título à prosa: *Estão apenas ensaiando*. Em seguida, homologamente, ao mesmo tempo em que dois atores avançam pelo palco, saindo das coxias à esquerda para o centro da cena, um homem entra na sala escura, continua a narrativa em um tom sombrio, como fez em seu romance *Nove noites* (2010), no qual nos traz um narrador pesquisador-jornalista (que) sabe quão pantanoso é o terreno textual dos discursos híbridos em que está pisando (BERNARDES, 2013, p. 48), corroborando a sua recorrente estratégia de entrelaçar em suas obras, de modo obscuro, elementos do mundo vivido misturados à ficção.

Segundo Lilian Honda (2012, p. 35), é essa a chave para o narratório se reportar aos contos fantásticos (do tipo dos de Edgar Allan Poe), nos quais as histórias se desenrolam num instável equilíbrio entre um mundo real e um mundo imaginário, é criar o jogo do narrador emerso (porque afastado), visto pelo seu duplo, que faz parte do espaço, mas não participa do ensaio da cena.

A mistura entre representação teatral e representação textual, como a dos personagens no conto, permite a simbiose de sentidos que se mostra recorrente na pós-modernidade, indicando os dois extremos do esforço intelectual humano: a necessidade e a impossibilidade (BERNARDO, 1999, p. 140). Carvalho brinca com essa concepção quando conta um conto e, mais do que isso, conta algo sobre a arte (HONDA, 2012, p. 35), mas sempre nos sugerindo opções de olhares diferentes, porque no texto em que se ensaia a peça teatral, sugere-nos (via o duplo do narrador) possibilidades outras de refazer e representar diferente, com olhares outros de espaços mutáveis, como a própria

literatura, considerada ão como conjunto assumido de ficções, (que) pode ser reconhecida como ficção ela mesma (BERNARDO, 1999, p. 140).

Ao comparar a figura mitológica Uroboro (que se assemelha ao número oito deitado, símbolo da eternidade) com um aspecto do fazer literário, Gustavo Bernardo (1999, p. 140) diz que ão nosso argumento começa a se tornar circular ão quando a literatura começa a falar da própria literatura e, sobretudo, questionar a si e a sua própria estética (como fazem Carvalho, com o ensaio de teatro; Naranjo, com o espetáculo musical saxofônico; e Buarque, sobre o ofício da escritura):

Nessa hora (...) ó o conceito de literatura começa a reconhecer a literatura em si como conceito ela mesma ó, o que não ocorre nem por acaso nem por conta de algum defeito. Esta circularidade, este eterno retorno do argumento, faz com que o pensamento progrida não para -frente, mas sim em espiral, na direção de um centro ao qual se chega cada vez mais perto, ainda que numa possa chegar -lá (BERNARDO, 1999, p. 140).

Assim, o fragmento acima nos permite inferir que a intertextualidade, ou ão retorno como argumento ão, não volta ao mesmo ponto, pois, ao retornar ao discurso reapropriado, não o faz de igual modo. Por isso, compreendemos que não só os personagens se põem em diálogo, mas também as diversas vozes narrativas em dialogia com o centro instável representado pelo artista.

O outro escritor que joga com os desdobramentos da duplicidade narrativa é Alberto Naranjo, no conto cujo sugestivo nome é ão Saxã. Naranjo nos permite utilizar a metáfora musical para compreender seu fazer literário. Entre um ão negro (que) caminha com calma entre os campos de algodão ão e um ão beduíno que puxa o celular no meio do deserto, a muitos quilômetros dali ão, como se fosse uma partitura (seguindo o sentido primordial da palavra que significa: composta por partes), acompanhamos a ão dissonância ão de alguém que faz soar um ão sino de aviso ão em meio a Londres, consoantemente a ão um policial russo, com terno de marca, pistola pendurada debaixo do braço ão, que se despede da família. São notas que se sobrepõem em acordes aparentemente desordenados, quando uma das personagens (a senhora que toca o sino) dá o ão bom ão tom da letra, evidenciando ao leitor um texto que segue a linha da estética do inacabado.

Ao pensar, ão sem imaginar que no Caribe um adolescente com colete ão chega à ão casa da sua namorada ão, a marcadora do ão compasso ão (ou tocadora do sino), continua a desdobrar a sequência de ações consoantes que caracterizam o conto de Naranjo, conseqüentemente a composição continua a história com o ão presidiário que vai no caminhão pela rua de outro país (e) esfrega as mãos ão, enquanto o ão pequeno indígena ão, que mais parece alienígena, fazendo ão com tato ão (ou intercâmbio cultural), ão a muitos metros acima (...) cospe folha de coca mascada, arruma o seu gorro colorido e se junta ao grupo que o estava esperando ão (NARANJO, 2013, p. 35).

A cadeia de pequenas cenas cotidianas pelo mundo afora continua em uníssono. Outros personagens vêm à baila, até que ão um coral de vozes na igreja de Nosso Senhor Cristo Rei grita Aleluia, Aleluia ão, como em catarse coletiva, e uma voz ão tão próxima de

Deusö, maestro da òGrande Orquestraö, modifica a ordem, desorganiza as notas em arranjo diferenciado: o caos vem à tona, tudo parece dezoar, até que se finda o som, mas continua o sentido (pois o silêncio também tem significado), mas os gritos de òaleluia, aleluiaö continuam em impertinência. E o soprador da vida musical, ò saxofonista emocionado ao máximo, com lágrimas nos olhos, inclina a cabeça (...) Obrigado, muito obrigado, antes de ir para o camarimö (NARANJO, 2013, p. 42), nos permitindo então, através da composição artística, compreender a harmonia pelo caótico, tudo contado por um narrador distante o suficiente para abarcar um olhar sobre o mundo globalizado, que apresenta o seu duplo como ator principal (o saxofonista), no espetáculo da arte contemporânea.

Ao comentar Walter Benjamin e o afastamento necessário a todo narrador, Lilian Honda (2012, p. 36) diz que essa voz narrativa, apesar de muitas vezes onipresente, não está realmente entre nós. Segundo ela, ao contar uma história, aquele que conta deve manter-se distante daquilo que narra. Por outro lado, sabemos que um òconto sempre conta duas históriasö: há o òprimeiro planoö, que apenas sugere a existência de um segundo acontecimento, e o segundo plano, que tece hipóteses que òprendemö a atenção do leitor, através de um narrador não tão distante que explora a curiosidade do narratário até o fim. Assim, em òSaxö, vemos o narrador onipresente duplicar-se na figura do saxofonista, mas, diferentemente do texto de Carvalho, o duplo do narrador do conto do escritor cubano não é tão explícito assim, porque da sua revelação depende o desfecho da narrativa, deixando para o último instante a descoberta no conto de Naranjo, de um fim que também é um recomeço.

Conclusão

Diante da proposta de evidenciar o olhar do narrador pós-moderno, em fragmentos de textos diversificados, ampliamos nossos questionamentos e, ao invés de encontrar respostas para o discurso contemporâneo, o problematizamos ainda mais, a fim de discuti-los, pois essa é uma das preocupações da teoria literária. Quais são os critérios de reconhecimento do que é apropriação da memória (de si mesmo e do outro) e do que é referência textual? Como compartilhar ideias sem apropriar-se de modo impróprio do discurso de outrem? Talvez atualmente, época de discursos híbridos e de intercâmbios culturais, apoiados aos meios instantâneos de comunicação, essas questões sejam impossíveis de serem respondidas. Quem sabe não se tem configurado nos nossos dias uma espécie de aporia pós-moderna? Quer seja em uma possível intertextualidade entre òEstão apenas ensaiandoö e òSaxö, ou na reapropriação da memória em **Budapeste?**

Enfim, hibridismo, diluição dos campos, memória fragmentada, amálgama intersemiótica, tudo isso faz parte do complexo fazer literário atual, e para nós, estudiosos do assunto, têm-se mostrado terreno fecundo para o diálogo multicultural, como aquele que nos permitiu òtocarö em assuntos fonográficos com escritores ligados ao ramo musical, como Naranjo e Buarque. Por outro lado, problematizamos o discurso da dúvida, pelo relato autobiográfico do romance e as várias ações entrecortadas naquele que é caracterizado tradicionalmente como o gênero mais conciso e por isso (falsamente) pautado em uma só ação, o conto. Assim, foi nosso intuito desconstruir

para evidenciar as múltiplas facetas intertextuais, que se tem mostrado peculiar e recorrente para a literatura contemporânea e as quais analisamos.

Postmodern interfaces: the narrator's contemporary developments

Abstract: *This article seeks to discuss the peculiar intertextuality in contemporary prose fiction, favoring interfaces criticism raised in reading of tales: "Estão apenas ensaiando," by Bernardo Carvalho, and "Sax," of the Cuban Alberto Naranjo, dialoguing with **Budapeste**, a novel by Chico Buarque de Hollanda.*

Keywords: *Contemporary literature; prose fiction; intertextuality.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDES, Erick. Metáforas de viagens: caminhos discursivos. *In* (Org.). OLIVEIRA, Paulo César de. **Anais do IV Seminário de Estudos literários**. São Gonçalo, RJ: Faculdade de Formação de Professores da UERJ, 2013, pp. 46-53.

BERNARDO, Gustavo. O conceito de literatura. *In*: JOBIM, José Luis (Org.). **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 1999, pp. 135-169.

BUARQUE, Chico. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHO, Bernardo. Estão apenas ensaiando. <http://mscamp.wordpress.com>. Acesso em 15/05/2013.

_____. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HONDA, Lilian. Nas dobras do texto: o duplo do narrador nos contos "Estão apenas ensaiando" de Bernardo Carvalho, e "O secretário" de Luíz Miguel Nava. **Cisma**, 2º semestre 2012, São Paulo, USP, pp. 34-40.

MIRANDA, Wander Melo. **Contra a corrente**: a questão autobiográfica em Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP, 1987, pp. 43-60.

NARANJO, Alberto Guerra. **Com tato cubano**. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013, pp. 34-43.

OLIVEIRA, César Paulo. Viagens literárias, viagens metodológicas: Percursos, percalços. *In*: Shirley Carreira; Edson Estarneck (Orgs.). **Anais da VIII Semana de Letras**: saberes e fazeres da (e na) contemporaneidade: Língua, Literatura e Ensino. Nilópolis, RJ: UNIABEU, 2013, pp. 107-127.

Recebido em 14/05/2014.

Aceito em 15/06/2014.