UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Programa de Filologia e Língua Portuguesa

RAFAEL BARRETO DO PRADO

**Imagens de língua na prosa literária brasileira:
as narrativas do século XXI**

São Paulo

2016

RAFAEL BARRETO DO PRADO

Imagens de língua na prosa literária brasileira: as narrativas do século XXI

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Filologia e Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Linha de pesquisa: Estudos do discurso em língua portuguesa

Orientador: Prof. Dr. Valdir Heitor Barzotto

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P896i	<p>PRADO, Rafael Barreto do Imagens de língua na prosa literária brasileira: as narrativas do século XXI / Rafael Barreto do PRADO ; orientador Valdir Heitor Barzotto. - São Paulo, 2016. 212 f.</p> <p>Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Filologia e Língua Portuguesa.</p> <p>1. Literatura Brasileira. 2. Análise do Discurso. 3. Estruturalismo. 4. Imagem de Língua. 5. Produção e Circulação de Conhecimento. I. Barzotto, Valdir Heitor, orient. II. Título.</p>
-------	---

PRADO, R. B. do. *Imagens de língua na prosa literária brasileira: as narrativas do século XXI.* Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Filologia e Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*Para Antonio de Moura Abud,
José Augusto Leite Franco,
Adelino José da Silva,
Inhá de Melo,
Joaquim da Fonseca Saraiva,
Carlina Caçapava de Melo.*

De onde vim.

Agradecimentos:

A Valdir Heitor Barzotto, pela década de parceria: orientação, caminhadas, conversas, conflitos, provocações e restaurantes populares.

A Rebeca de Cássia Daneluci, minha companheira, pelo cuidado com a gente, nesses tempos difíceis. E pelo amor sempre atuante em nossa caminhada de projeto em projeto.

Ao S.C., pela experiência de ficção e amor.

A Jefferson Agostini Mello, pelas aulas, conversas e leitura animada e animadora.

A Eduardo Sterzi, pela leitura atenta e apontamentos desde a qualificação.

A Rodrigo Kovalski e a Rogério de Almeida, pela disposição em participar da banca e estabelecer diálogos.

A Marcelo Silva Souza, pelo nosso (p)regresso e desejo de literatura.

A Marcius Lepick, pela amizade, confiança e debate.

A meu pai, Valci, minha mãe, Marina, meu irmão, Rangel, por compreenderem a minha distância.

A Elena Lombardi, Milan Puh, Arali Gomes, Carolina Evangelista, Janaína Michele, Cibele Krauser, pela amizade e parcerias de estudo.

Ao GEPPEP, pela formação (in)tenso.

À CNPq, pela bolsa de pesquisa.

Será preciso acrescentar que uma vez rompida a cumplicidade religiosa estabelecida entre o *Lógos* e o Ser; entre esse Grande Livro que era, em seu próprio ser, o Mundo e o discurso do conhecimento do mundo; entre a essência das coisas e sua leitura – uma vez rompidos esses pactos tácitos em que os homens de uma época ainda frágil se protegiam com alianças mágicas contra a precariedade da história e o temor de suas audácias – será preciso acrescentar que uma vez rompidos esses laços, será enfim possível uma nova concepção do *discurso*?
(Louis Althusser, 1968)

Linguística e literatura: esta aproximação parece-nos actualmente bastante natural. Não será natural que a ciência da linguagem (e das linguagens) se interesse por aquilo que é incontestavelmente linguagem, a saber: o texto literário? Não será natural que a literatura, técnica de certas formas de linguagem, se volte para a teoria da linguagem? Não será natural que, no momento em que a linguagem se torna uma preocupação maior das ciências humanas, da reflexão filosófica e da experiência criativa, a linguística ilumine a ciência da literatura, tal como ilumina a etnologia, a psicanálise, a sociologia das culturas? Como poderia a literatura permanecer afastada desta irradiação de que a linguística é o centro? Não deveria ter sido ela mesma a primeira a abrir-se à linguística?
(Roland Barthes, 1968)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
<u>CAPÍTULO UM: A DERROTA DO CONHECIMENTO</u>	<u>39</u>
1.1 VOZES QUE NÃO SE (H)OUVE(M)	40
1.2 B C – UMA PALAVRA OBLÍQUA	50
1.3 SALA DE ESPELHOS	58
1.4 DESLOUCAMENTOS E FLUTUAÇÃO: MOVIMENTOS DE NOSSO TEMPO	65
<u>CAPÍTULO DOIS: CO-AUTOR DE MIM</u>	<u>70</u>
2.1 “A INVIABILIDADE DA EXPERIÊNCIA HUMANA EM TODOS OS TEMPOS E LUGARES”	71
2.2 COM A ESCRITA HERDADA, NOS ESCRREVEMOS NO MUNDO	82
2.3 UM CORPO DE LITERATURA	101
<u>CAPÍTULO TRÊS: A LÍNGUA EM RESPOSTA: POSSIBILIDADES DE “NARRAR”</u>	<u>105</u>
3.1 “SE COISA ASSIM FOSSE POSSÍVEL EXISTIR, EU GOSTARIA DE CONTAR UMA HISTÓRIA”: AS DUPLICIDADES DE GUSTAVO E BENJAMIM	106
3.2 AS VERSÕES E AS HISTÓRIAS: EM CALEIDOSCÓPIO	124
3.3 AS TRAMAS DE TEODORO: TRÊS QUADROS EM RETALHOS	128
<u>CAPÍTULO QUATRO: A FANTASIA DE LÍNGUA</u>	<u>136</u>
5.1 A FANTASIA DE ALOJAR, IDENTIFICAR E RENOMEAR: AS PASSAGENS ENTRE URBANO E RURAL	137
5.2 ATRAVESSANDO A FANTASIA: O TRABALHO DA LÍNGUA E A LÍNGUA COMO TRABALHO	156
<u>CAPÍTULO CINCO: A LÍNGUA ESPELHADA</u>	<u>162</u>
5.1 PINTANDO UM ITINERÁRIO ÀS VOLTAS	164
5.2 ESPELHOS PINTADOS A SECO	173
5.3 NO MERCADO DE LÍNGUA	183
<u>NA TENTATIVA DE ENCERRAR</u>	<u>193</u>
I – PARA O MÉTODO	193
II – PARA IMAGENS DE LÍNGUA	196
<u>6 –BIBLIOGRAFIA</u>	<u>201</u>

Resumo

PRADO, R. B. do. *Imagens de língua na prosa literária brasileira: as narrativas do século XXI*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Filologia e Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Nesta pesquisa tivemos como objetivo depreender imagens de língua em textos literários da prosa brasileira produzidos no século XXI. O *corpus* é composto por livros publicados no período de 2001 a 2013 no Brasil. Seleccionamos 10 obras, sendo 5 autores; três homens e duas mulheres. Buscamos caminhar no sentido das prerrogativas da análise do discurso e combinar campos em diálogo, tendo como essencial a materialidade do texto. O trabalho realizado, portanto, não pretende se localizar *a priori* num campo isolado ou determinado da crítica literária ou da análise linguística. Para tanto, tomamos a prosa literária, a princípio, como estrutura textual, estabelecendo dessa forma nosso ponto de partida para efetivar o trabalho com o texto/palavra: realizar leituras investigativas calcadas em mecanismos predominantemente propostos pela Análise do Discurso desenvolvida por Michel Pêcheux e propostos pela vertente estruturalista de Roland Barthes. A partir da análise, respondemos ao questionamento central: quais imagens de língua podem ser depreendidas das narrativas e como tal imagem sustenta uma leitura interpretativa da própria narrativa? Essas duas perguntas nos levaram a observar i. Como a língua (escrita/fala) é retratada de forma explícita e implícita; ii. Quais aspectos linguísticos poderiam ser recorrentes nos textos (variedade linguística, diálogos, erros, sintaxe, metáforas etc); iii. Qual o papel da língua para o funcionamento das ações no enredo de cada livro. Outra ação importante para a investigação aderir à leitura da literatura como produto histórico e social, sendo assim carregada de índices das atuais condições de organização social brasileira. Realizamos a análise pautando-nos em uma construção de um “roteiro de análise”, desenvolvido a

partir das discussões teóricas anteriores e que foi sendo melhor elaborado no percurso desse trabalho. Ao final da pesquisa pudemos considerar a elaboração de cinco hipóteses de imagens de língua, levantadas tendo em vista elementos e funções em circulação no nosso tempo e cultura; assim, temos as imagens: de língua como falha, de língua como marca da história do sujeito, de língua como possibilidades de variadas respostas (versões); da língua como instauradora de realidade e, por fim, de língua espelhada (mundo interno e externo; eu e outro). Com nossa pesquisa, pretendemos contribuir no sentido de compreender que ao dizer da Literatura, dizemos da Língua. Assim, à medida que participamos do debate a respeito do que vem se constituindo como “literatura brasileira contemporânea”, participamos também do debate para descrever a língua contribuindo para uma visão de caráter emancipatório, ao desvendar alguns mecanismos ideológicos de punição ou impedimento de usos lingüísticos.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, Análise do Discurso, Estruturalismo, Imagem de Língua, Produção e Circulação do Conhecimento.

Abstract

PRADO, R. B. do. *Language images in the Brazilian literary prose: the narratives of the twenty-first century.* Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Filologia e Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

In this research we aimed for understand language images in literary texts of the Brazilian prose produced in the twenty-first century. The corpus is composed of books published in the period from 2001 to 2013 in Brazil. We selected 10 oeuvres, being 5 writers; three men and two women. We seek to move towards the prerogatives of discourse analysis and to combine fields in dialogue, having as essential the materiality of the text. The work done, therefore, doesn't intend to be located a priori in an isolated or particular field of the literary criticism or linguistic analysis. Therefore, we take the literary prose, initially, as a textual structure, thus establishing our starting point to carry out the work with the text/word: to carry out investigative readings based on mechanisms predominantly proposed by the Discourse Analysis developed by Michel Pêcheux and proposed by the structuralist aspect of Roland Barthes. As from the analysis, we answer the central question: which language images can be understand from the narratives and how does such an image support an interpretive reading of the narrative itself? These two questions led us to observe: i. How the language (written/speaking) is portrayed explicitly and implicitly; ii. What linguistic aspects can be recurrent in the texts (linguistic variety, dialogues, errors, syntax, metaphors, etc.); iii. What is the role of the language for the operation of the actions in the plot of each book. Another important action for the investigation adheres to the reading of the literature as historical and social product, being thus loaded with indices of the current conditions of Brazilian social organization. We performed the analysis based on a construction of a "roadmap of analysis", developed from the previous theoretical discussions and that was better elaborated in the course of this work. At the end of the research we could consider the elaboration of five hypotheses of language images, raised in view of elements and functions in circulation in our time and culture; so, we have the images: of language as failure, of language as a mark of the subject's history, of language as possibilities of varied answers (versions), of the language as a restorer of reality and, finally, of mirrored language (internal and external world; me and another). With our research, we intend to contribute in the sense of understanding that in the

saying of the Literature, we say of the Language. Thus, as we participate of the debate about what has been constituted as “contemporary Brazilian literature”, we also participate of the debate to describe the language contributing to a vision of emancipatory character, when reveal some ideological mechanisms of punishment or impediment of linguistic uses.

Keywords: Brazilian Literature, Discourse Analysis, Structuralism, Language Image, Production and Circulation of the Knowledge.

INTRODUÇÃO

1. Nossas motivações para a pesquisa (ou Nosso itinerário)

À medida que nos “tornamos falantes” – aqui não no sentido estrito de uso da fala em oposição à escrita, mas em um sentido mais amplo, falante como conhecedores do uso e, por isso, participante do sistema linguístico –, nos inserimos no universo específico de uma linguagem: a língua, feita como um meio (ambiente) no qual estamos mergulhados e ao mesmo tempo tomamos como matéria prima (feitos Emílio Vega – o pintor) para construção de nós e do que nos cerca. Construimos interior e exterior, construimos o que é língua (modificamos) e o que não é, ainda que para isso usemos a mesma língua – parece não haver escape. Passamos então a trabalhar (manusear) um elemento da cultura, para, a partir dele, expressar desejos, emoções, razões, paixões por inúmeros objetos e seres, comportamentos, produções artísticas etc. Ao fazermos isso, revelam-se na forma linguística do dito e do não-dito as condições de produção dos próprios enunciados, condições prévias que permitem dizer determinadas palavras e não outras, como já afirmou Michel Foucault no texto “A ordem do discurso”, em que descreve elementos de exclusão para o discurso; também Pêcheux, em “Análise Automática do Discurso” ao apontar para os mecanismos de esquecimento e, ainda, Barthes em “Aula” ao atribuir um caráter fascista à língua, já que nos obriga a dizer de um determinado modo.

Revelam-se ainda visões de mundo, crenças, imagens, estereótipos, projeções de nós no outro, “criamos” imagens e nos apropriamos daquelas já em circulação. Conformam-se nos enunciados formulados pelos falantes, ligações paralelas, cadeias intertextuais, camadas linguísticas, atravessamentos discursivos, tudo elaborado pelo trabalho linguístico e influenciado pelo não-linguístico (relações sociais, formas de

organização social, manifestações culturais, religiosas, morais, éticas, ideológicas, relações de poder...).

Apostamos¹ aqui que, ao se vasculhar as construções textuais, encontraremos mais do que o material propriamente linguístico (unidades estruturais léxicas, sintáticas e semânticas), encontraremos índices da base social sobre a qual é permitido escrever e falar sobre algo. Assim, o estudo do material linguístico pode nos levar ao estudo de determinações históricas de significação, de relações de poder, de aspectos ideológicos, das estereotipias e, conseqüentemente, analisá-los. Ainda que separemos o linguístico e o social, para melhor explicar nossa pesquisa, a esfera linguística não existe sem a social, as estruturas linguísticas se organizam e criam efeitos de sentido na medida da organização dos contextos de produção textual. Obviamente, o processo de análise não é simples, isto é, não conseguimos observar “tudo” ali na superfície textual, há índices explícitos e muitos outros implícitos, outros ainda que nos escapam, sempre escapam por estarmos envolvidos pela língua e ideologia.

As significações das palavras num enunciado, as relações de poder e os aspectos ideológicos passíveis de ser apreendidos de textos dependem de algo anterior à própria produção textual: a circulação e a produção de ideias já dadas nas conjunturas histórico-culturais, considerando os lugares e papéis sociais autorizados ou não a propagar tais ideias e os meios pelos quais as mesmas podem ou devem circular. Por isso, quando analisamos um texto, precisamos considerar essas outras variáveis. Vale também indicar outro vetor dentro desse campo de forças, a saber: a propriedade (ou capacidade) de provocar a adesão, em diferentes graus, do ouvinte/leitor ao conjunto de ideias de um texto. Ao aderir, talvez o efeito de sentido mobilizado ali dispare uma reação no leitor. Talvez dispare outra, algumas, esperadas ou não esperadas.

¹ Influenciados por autores como: Louis Althusser (1918-1990), Ferruccio Rossi-Landi (1921-1985), Michel Foucault (1926-1984). Michel Pêcheux (1938-1983), Roland Barthes (1915-1980)..

O que nos lança nessa pesquisa é nosso interesse em continuar estudando a produção escrita, como no mestrado; agora, no entanto, a produção é declaradamente ficcional. Além disso, existe o objetivo de contribuir para a análise de certa produção cultural no Brasil, pelo menos aquela que circula na forma linguística escrita. Acreditando que, com isso, possa ser possível propor métodos, ou reforçá-los, para se ler, cada vez mais, de forma desconfiada (não ingênua) quaisquer textos, permitindo também entender melhor (no mínimo refletir sobre) as relações sociais – de trabalho, de poder, ideológicas, políticas, de dominação – que se estabelecem em nossa sociedade.

Seguimos também, com nosso trabalho, o desenrolar de projetos dos quais participamos (encerrados ou em andamento) junto com nosso orientador. O primeiro projeto, *Movimentos de Dezescreta*, estava vinculado ao grupo GEPPEP (Grupo de Estudos e Pesquisa Psicanálise e Produção Escrita), com participação nossa até 2014 e tendo como objetivo propor uma “modalidade de leitura e de escrita na qual, na produção intelectual, seu autor não se limita a obedecer, irrefletidamente, a direção interpretativa presente nos textos que tomou como objeto de estudo”². O segundo, com influência mais direta em nosso trabalho, *Imagens de língua: sujeito, deslocamento, conhecimento e tempo* tem como objetivo investigar mecanismos vinculados à formação das imagens de língua em contextos multilíngues, analisando, para isso, “discursos produzidos em quatro instâncias argumentadoras - o Estado, a Igreja, a Universidade e a Comunidade - como partes integrantes de um *continuum* que gera tais imagens”.

2. A língua *enfeitichada*

² Grupo coordenado por Claudia Rosa Riolfi e Valdir Heitor Barzotto. Cf. <http://paje.fe.usp.br/~geppep/movimentosdedezescrita.html>. E ainda: RIOLFI, C.R. e BARZOTTO, V. H. (orgs). (2014). *Dezescreta*. São Paulo: Ed. Paulistana.

Para tornar mais claro como temos procurado trabalhar com o conceito de língua, queremos apresentar neste sub-tópico de que maneira vamos lidar com essa linguagem, elencando e comentando pressupostos basilares que guiam nossa pesquisa.

A expressão “língua enfeitichada” foi por quase todo o desenvolvimento de nosso trabalho parte do título da tese e uma espécie de “X da questão” a ser encontrado. Havia (e há) nessa expressão um jogo de palavras derivado das reflexões de Bruno Latour (*Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*, 2002[1996]), das quais tomamos três termos como inspiração³: i. “faitiche” (fr.): combinação de “fait” (fr.), traduzível por feito e/ou fato e “fétiche” (fr.), fetiche (feitiço); ii. “objets-fées” (fr.), que pode ser objeto encantado, ou objeto mágico; iii. “objets-faits” (fr), que seria objeto feito, objeto-fato.

Há nessas relações todas um campo de força que envolve a língua, como sendo um fe(i)tiche: ela enfeitiça e é enfeitiçada, é fato, feita e é mágica, encantada – um deus moderno, ponto de projeção para as nossas ações. Por exemplo: dizemos “a língua muda com o tempo, se transforma”, quando na verdade quem seria o sujeito da ação é o humano: o humano se transforma com o tempo e sua produção sofre a ação-reflexo.

Ainda referente ao que depreendemos de Latour, a expressão “língua enfeitichada”, se compõe por “enfeitichar”, um verbo formado partir de “fetiche”, que seria, segundo definições espalhadas nos textos apresentados a seguir, a ação de 1. “atribuir” a propriedade ideológica do fetichismo a um objeto ou coisa ou manifestação. 2. “atribuir” poderes de divindades, ou seja, de capacidade de criação sobrenatural. 3. “atribuir” características próprias de si a um outro ser, sem reconhecer que é de si. Com isso estamos fazendo alusão a outros dois autores somados aqui.

³ As traduções e comentários constam na nota do tradutor da edição 2002.

Tomados por tais ideias, retomemos Marx e Rossi-Landi, autores cuja reflexão incide diretamente em nossa pesquisa.

Do alemão tomamos o substancial da definição de fetichismo, tal qual pretendemos trabalhar aqui; vale ler a citação direta, já que os demais autores também estabelecem diálogo com ele:

O misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas (...). Por isso, para encontrar uma analogia, temos de nos deslocar à região nebulosa do mundo da religião. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens. (...) Isso eu chamo de fetichismo que adere aos produtos do trabalho, tão logo são produzidos como mercadoria (...). (MARX, 1983[1867]: 71).

Na verdade, Marx retoma uma ideia que já havia sido formulada na antropologia e atribui agora à mercadoria, compreendendo que ela reflete aos homens características impressas por eles mesmos como sendo características próprias da mercadoria, ou seja, o homem vê características na mercadoria como sendo próprias dela, no entanto, para Marx, essas características são do próprio homem. Esse processo está também no culto às divindades e, por que não, em outras manifestações culturais, como a língua.

O italiano Rossi-Landi é o autor cujas reflexões, no livro *A linguagem como trabalho e como mercado: uma teoria da produção e da alienação linguísticas*, têm por mérito estabelecer homologia entre o trabalho não-linguístico e o linguístico, comparando a produção da mercadoria com a produção da língua. O sistema linguístico considerado oficial e hegemônico seria como uma fábrica onde o homem entra e produz

enunciados a partir de peças já moldadas, uma língua alienada de si. Contudo, pouco desenvolve as questões associadas ao fetichismo linguístico.

Por fim, Latour, em seu livro *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*, propõe um debate ao construir a contra-argumentação à crítica ao fetichismo, visto que defende serem o fetichismo e o antifetichismo resultantes de mesmos mecanismos de adoração. Para combater aos dois, cunha o termo fe(i)tiche, afirmando que é inevitável a condição de “adoração”, mas também que deve ser inevitável a destruição do ídolo. Está na destruição e reconstrução a possibilidade de autonomia e emancipação do humano. Nesse sentido, poderíamos aderir às regras ou à organização de uma língua e, em seguida, destruir como indicativo de criatividade isto é, estar o falante na condição de criador, de resistir ao recalque (Barthes)⁴, tomar a fábrica e distribuir os modos de produção (Rossi-Landi; Marx).

Sendo a língua então uma substância sobre a qual depositamos nosso trabalho, todo produto em formato linguístico é produto de trabalho. Não foge a isso a literatura (talvez, duplamente) e, como outras atividades humanas, guarda em si trabalho específico com substância geral.

Dizendo isso, queremos significar: perceber o uso de uma matéria-prima já impregnada de valores sociais sobre a qual se lançam inúmeros recursos para mais produção de sentido, cujo proveito dependerá do outro (seria uma espécie de mais-valia? Mais-sentido?). Talvez cavando o texto, encontremos o efeito literário ao lado do não literário, assentados sobre a mesma base social, histórica, cultural.

Partindo de tais considerações, pretendemos analisar quais imagens de língua podem ser apreendidas de textos literários, entendendo a literatura como parte de um sistema de produção e circulação de conhecimento. Nenhum dos autores citados

⁴ Roland Barthes insiste na ideia de resistir ao reclaque em alguns textos: “Concedamos a liberdade de traçar” (1976) *Aula* (1978) e *Preparação do romance* (1978-1980).

anteriormente, excetuando Barthes, estava trabalhando com a literatura, contudo nela, enquanto produto do homem e de sua cultura, encontramos aspectos trabalhados por eles: o livro mercadoria, a língua para se compor o texto, o livro-objeto-cultural de adoração, os discursos de poder dos prêmios literários, da crítica especializada e da academia.

Essa língua cuja forma específica e determinada é apenas uma possibilidade de construção, é aquela também oferecida a nós pelas instituições escolares, pelos meios de comunicação, documentos oficiais como a maneira legítima e única de se falar e de se escrever – inclusive para escrever este texto, quem sabe não apareça por aqui alguma corruptela... Os nomes entoados para designar tal língua hegemônica, em nosso país, passam por português padrão, português formal, norma culta, língua oficial (e outros, procurando bem). Certa é a crença em seu lugar mágico e sua capacidade de enfeitiçar, por – supostamente – estar fantasmagoricamente presente em toda a territorialidade como língua padrão, e seu papel político, mais que linguístico, dotado do aval do Estado e da Universidade, endossado por parte da população, como instrumento de poder e de exclusão.

3. A seleção do *corpus*

Para o desenvolvimento de nossa pesquisa, optamos por sistematizar de modo mais explícito possível e concentrado neste ponto do texto (introdução) qual será o nosso sistema de referências, cuja hierarquização se submete a dois fatores: tempo e espaço. Nos interessa, portanto, a análise de “fatos” localizados no corrente séc. XXI no Brasil.

Tal recorte baseia-se na hipótese de que o início dos anos 2000 marca uma mudança significativa na história social-política de nosso país, percebida na mudança da

conformação das classes sociais, visto que dados do governo apontaram para um aumento da chamada “classe média”, fenômeno muitas vezes descrito a partir do que se chamou de “lulismo” (termo colocado em evidência por André Singer); muitos hoje, já apontam para o esgotamento da “política do lulismo”, pautado fortemente no fortalecimento do consumo, via liberação desenfreada de crédito. Procuraremos indicar ao longo da pesquisa alguns elementos desse novo cenário da referida mudança, emergindo deles e de outros, não só as condições de produção e circulação do conhecimento a partir das quais consideraremos nossos objetos (livros de literatura), mas também as condições materiais de existência e desenvolvimento de todos os brasileiros e do Brasil⁵, condições sobre as quais se erguem (regem, regam) as oferendas para nossos desejos e necessidades de mercado.

Um traço desse momento talvez possa ser apontado observando como se caracteriza a figura do narrador (e os espaços por onde circula) em grande parte dos livros literários considerados bons pela crítica atual (dentre esses livros estão alguns a serem analisados em nosso trabalho):

Título	Foco Nar.	Narrador	Espaços
<i>Nove Noites</i> (B. Carvalho)	1ª P	Jornalista, escritor.	Cidade urbana (em memória, Xingu - rural)
<i>Reprodução</i> (B. Carvalho)	1ª P (2ª P.)	Ex-funcionário da bolsa de valores e estudante de chinês.	Cidade urbana
<i>Diário da Queda</i> (M. Laub)	1ª P	Advogado, jornalista, escritor.	Cidade urbana
<i>A maçã envenenada</i> (M. Laub)	1ª P	Advogado, jornalista, escritor.	Cidade urbana
<i>Antonio</i> (B. Bracher)	1ª P (2ª P.)	Advogado, Professor universitário.	Cidade urbana e rural
<i>Não Falei</i> (B. Bracher)	1ª P	Biólogo, Professor, Linguista	Cidade urbana

⁵ “E acaso existirão os brasileiros?” (Hino Nacional. Carlos Drummond de Andrade)

Bracher)			
<i>Mar Azul</i> (P. Vidal)	1ª P	Professora (Letras)	Cidade urbana
<i>Divórcio</i> (R. Lísias)	1ª P	Escritor	Cidade urbana
<i>Os Malaquias</i> (A. Del Fuego)	3ª P	Onipresente e onisciente	Cidade rural
<i>As miniaturas</i> (A. Del Fuego)	1ª P	Taxista, frentista, oneiro	Cidade urbana
<i>O filho eterno</i> (C. Tezza)	3ª P	Onipresente e onisciente	Cidade urbana
<i>Passageiro do fim do dia</i> (R. Figueiredo)	3ª P	Onipresente e onisciente	Cidade urbana (Periferia)
<i>Barco a seco</i> (R. Figueiredo)	1ª P	Crítico de arte	Litoral (RJ)
<i>Cordilheira</i> (D. Galera)	1ª P	Escritora	Cidade urbana
<i>Budapeste</i> (C. Buarque)	1ª P	Escritor	Cidade urbana
<i>Os espiões</i> (L. F. Veríssimo)	1ª P	Editor (formado em Letras)	Cidade urbana
^o <i>Opisanie 'swiata</i> (V. Stigger)	3ª P / 1ª P	Onipresente / Cartas e bilhetes	Cidade urbana / Navio / Amazônia (em referência)

Pesquisar é, também, mirar um ponto e acertar outro(s): “É preciso, ainda, ter sempre claro que escrever e publicar implicam escolhas, sempre incertas. Pela própria natureza da língua, com a qual não se pode expressar tudo, e pela contingência na qual se escreve, há riscos” (Barzotto, 2016: 14). Durante as leituras que realizamos, para a seleção do *corpus*, fomos percebendo que invariavelmente o meio em que vivia o narrador (ou as personagens), ou onde nasceu ou, ainda, para onde queria ir, era o meio chamado “letrado”, “mundo das letras” da burguesia ou da pequena burguesia. Disso decorrem passagens frequentes de metarromance, metalinguagem, discussão obre o

⁶ Há no livro de Stigger uma conformação narrativa peculiar, quase um gesto anti-narrativo. Ou de denúncia das dificuldades de narrar. O personagem central que deve encontrar o filho no hospital (Sr. Opalka) está opaco (apagado) e confuso com a situação. A operação que se realiza é a redução: das experiências aos instantes, sempre cortados e estilhaçados, como os anúncios espalhados entre as páginas do livro.

caráter da escrita e da língua. Os narradores que fogem à regra (ou personagens protagonistas) fazem parte de um universo mágico ou são localizados na periferia, econômica e cultural. Não invariavelmente, mas com grande frequência, os narradores-personagens são escritores ou escrevem (como hábito ou profissão), são habilidosos com a língua. Esse “escrevente” de diários, de cadernos, de cartas, de textos encomendados, de livros, de ensaios de arte, é sempre alguém com destaque no enredo. Estranho: ou isso acontece por sermos ainda de terceiro mundo e um país de “analfabetos” (plenos, semi ou funcionais), e, por isso, existir muita admiração em relação a quem escapou a essa condição; ou, porque avançamos nos últimos 15 anos na formação de leitores e escreventes e agora o universo é comum a todos, todos ascenderam ao chamado mundo das letras, ou ainda, porque uma população urbanizada a partir dos anos 60-70 procura valorizar as histórias dos urbanos, da Cidade das Letras, diferenciando-se daquelas obras literárias que evidenciaram a existência de uma literatura brasileira centrada em personagens mais rurais.

Também, nos livros, foi possível constatar que a relação entre dominar a língua e possuir bens materiais, frequentemente não se separava, mostrando que a voz enunciativa ocupa um lugar de classe social e conta com seus pares leitores, para extrair do texto o máximo de referências possíveis do próprio universo literário, legitimando e garantindo reconhecimento ao escritor, ao leitor, à escrita e ao ato de escrever como um universo que cobra o *ticket* de entrada pela quantidade de livros folheados.

Para a nossa seleção dos livros a serem analisados, levamos em conta autores que “estão fazendo” a prosa literária contemporânea brasileira, autores que têm publicado neste século, ainda que já escrevessem antes. A expressão “estão fazendo” indica a ação em andamento e foi tomada de empréstimo de duas coletâneas

organizadas por Luiz Ruffato: “25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira” e “+ 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira”, ambas de 2005. Nesses livros, o autor procura reunir escritoras cujo trabalho “desponta” nos últimos 20 anos.

Outro critério utilizado é o fato de os autores selecionados por nós terem recebido considerações por certa crítica literária (basicamente do Sudeste), que, no entanto, é reconhecida nacionalmente como ocupante de um lugar de autoridade de onde “pode” falar, certa de que será ouvida; o que procuramos dizer é: se tal crítica (legitimada pelo seu saber e pela veiculação de seus juízos) escreve sobre um livro, ela cria uma força social, uma tensão entre o livro e potenciais leitores, fazendo com que esses leitores sejam impelidos a ler o livro, o que pode ou não acontecer. Por isso, pode ser representativa de uma literatura tida como ideal, uma produção a ser atingida e, por isso, a literatura a ser lida.

Assim, ao produzir textos (comentários, resenhas, interpretações, enfim, algum tipo de crítica) sobre as publicações de autores, os críticos alçam tais publicações também a um lugar de poder, a um lugar autorizado a “dizer” de modo ficcional coisas sobre o mundo. Nessas “coisas sobre o mundo” que são veiculadas pelo “poder-dizer” das obras literárias, encontramos “saberes sobre a língua”: técnicos gramaticais, técnicos semânticos, técnicos literários e epilinguísticos (gramaticais, semânticos e literários reconhecidos pela comunidade de falantes sem necessariamente serem apresentados num vocabulário técnico como metalinguagem). Aos últimos, epilinguísticos, entendemos como operações compartilhadas por todos os falantes, calculadas a partir do conhecimento próprio sobre a língua; Culioli e Normand (2005) definem como “racionalidade silenciosa”, o que temos como oposição à metalinguagem. Dizendo de outra forma, os saberes do falante sobre sua própria língua podem se

organizar num conjunto de termos metalinguísticos ou de forma epilinguística. Estamos propondo aqui acrescentar propriedades gramaticais, semânticas e literárias, ao que os autores franceses trataram apenas como conhecimentos linguísticos gerais, pois entendemos que a gramática é um método para organizar e estruturar as línguas, não exclusivo da chamada “língua oficial” ou “padrão”; assim como os significados podem ser autorizados por pequenas comunidades falantes, independente do Estado ou tal qual a literatura produzidas desde a oralidade ou em forma s outras de escrita, diferentes da autorizada pela Crítica.

Somente assim, considerando haver no texto “saberes sobre a língua”, é que se tornam possíveis a leitura e os efeitos de sentido de cada leitura em cada leitor. Escrevemos “leitura e efeitos de sentido”, dois processos efetivados concomitantemente por operações realizadas pela língua enquanto código (escrever em húngaro para quem lê nesse idioma) e realizadas pela língua enquanto sistema de significações (as combinações de palavras inteligíveis a cada leitor de um determinado código, de uma determinada cultura e num determinado momento histórico). À medida que as operações código/significação são realizadas, os “saberes sobre a língua” veiculados ali nessa camada dupla, código/significação, reverberam no leitor, ou seja, encontra-se com suas experiências de vida e, nesse encontro, melhor dizendo, nesse embate, às vezes confrontam saberes vivenciados, às vezes corroboram, outras, fomentam novos. Não há leitura que não produza alguma reação.

Nossa análise não exige que os textos abordem de modo direto a língua como tema, ainda que tenhamos indicado a presença, a partir dos narradores, do universo da escrita. Trataremos da matéria narrada, na medida em que faremos uma leitura possível dela de modo que se alinhe com o modo de narrar e com isso contribua para deprendermos uma hipótese de imagem de língua. Nesse sentido, a escolha das obras

pode se basear em nosso interesse de leitura; feita, antes, a seleção de autores relevantes, baseada nos critérios já assinalados.

Seguem os livros a serem investigados em nossa pesquisa:

Títulos	Ano	Autores
Nove Noites	2002	Bernardo Carvalho
Reprodução	2013	
Diário da Queda	2011	Michel Laub
A maçã envenenada	2013	
Não falei	2004	Beatriz Bracher
Antonio	2007	
Os Malaquias	2010	Andrea Del Fuego
As miniaturas	2013	
Barco a seco	2001	Rubens Figueiredo
Passageiro do fim do dia	2010	

Todos os livros selecionados são de autores reconhecidos pela crítica “exigente”, ou seja, universitária e concentrada no Sudeste; são resenhados nos jornais de grande circulação, atendem em grande medida ao “senso comum acadêmico”. Dentre os críticos destacamos alguns aqui e algumas passagens exemplares, com as quais procuraremos debater no decorrer do trabalho e nos servem como referência para compreender o lugar de poder-dizer.

O adjetivo “exigente” aparece no texto de Leyla Perrone-Moysés (2012), “A literatura exigente”. Nele encontramos uma defesa de um grupo de escritores⁷ cujas obras “não dão moleza ao leitor”, dada a sua, suposta, descontinuidade em relação ao que se produziu e desajuste ao que se produz hoje predominantemente. Ela elenca os

⁷ Alguns desses escritores são: Nuno Ramos, Julianio Garcia Pessanha, Evando Nascimento, Alberto Martins, André Queiróz, Julián Fuks e Carlos de Brito e Mello.

traços que uniriam tais autores da “literatura exigente”: 1. Desconfiança (no eu, no narrador, na literatura...); 2. Resíduos (olha-se para os minúsculo, os cacos); 3. Meias palavras (através da sintaxe convencional diz-se o mínimo, porque muito já teria sido dito); e 4. O pai ausente (geração órfã de ideologia, de modelos literários, da proteção do Estado...). Cabe ainda esmiuçar essas “categorizações” e desconfiar de quem lê algo tão exigente. Dentre as características, destaca-se o fato de a crítica alegar uma geração “órfã de ideologia”, talvez falte aí identificar melhor qual é a ideologia que se tornou “pai e mãe”, porque uma figura paterna/materna sempre há.

Nos livros examinados em nossa pesquisa, encontraremos semelhanças com as descrições feitas por Perrone-Moysés, tais como, por exemplo, a “desconfiança”: no narrador de *Barco a seco* e de *Nove noites*; “os resíduos de herança”: em *Diário da queda* e *A maçã envenenada*; “o conflito com a figura paterna”: em *Antonio*; as “meias palavras”, mas numa sintaxe de comunicação pressuposta de um mundo em que falar é mais quantitativo que qualitativo: em *Reprodução*.

O termo que utilizamos anteriormente, crítica “exigente”, não aparece explicitamente, contudo sua dedução pode ser conferida ao observarmos algumas passagens da autora: “são livros que não dão moleza ao leitor, exigem leitura atenta releitura, reflexão e uma bagagem razoável de cultura”; “esses escritores exigentes”; “literatura exigente”; combinados “exigem” um leitor “tão inteligente e refinado quanto os escritores”. Nesse sistema de produtor-obra-receptor todos exigentes, faltaria para fechar o circuito uma crítica literária exigente. Fica então auto-proclamada, sem precisar dizer.

Na mesma direção de se pensar um predicativo para a literatura e para o leitor, Silviano Santiago, em 2002, tentava traçar um “leitor ideal” para uma “Literatura ideal brasileira”; “ideal” que poderia desembocar em “exigente”. Para isso, inicia seu texto

falando sobre as limitações da circulação da produção literária num país com tantos analfabetos e com “poucos que sabem ou querem ler”. Contudo, afirma o crítico, que é essa “condição miserável” a matéria de muitos livros, assim, caberia aos escritores denunciar as condições brasileiras ao passo que procuram falar da condição humana:

Como consequência daquela dupla e antípoda tônica ideológica surge um vazio temático na nossa literatura que, a meu ver, acaba sendo preenchido pela grande quantidade de livros de literaturas estrangeiras que são traduzidos e consumidos no Brasil (SANTIAGO, 2002: 15).

Santiago está procurando dar contornos a uma literatura brasileira que possa ser lida de modo universal, isto é, por um leitor qualquer cuja identificação independa do regional. O crítico espera a concretude do deslocamento local-universal, mas acaba por enxergar um vazio.

É nesse ponto que o nó não desata, dado que Santiago entende haver aí um impasse: Como romper as fronteiras nacionais e deleitar o leitor estrangeiro? Para nós um falso impasse, já que medir a condição de leitor a partir daquele que é de fora, tendo como principal critério o grau de alfabetização é desconsiderar as relações inerentes entre política, cultura e língua agentes no Brasil. Decrete-se então a falência das próprias condições para a produção da “literatura ideal”. Fica a impressão de se relegar ao segundo plano os aspectos estéticos e ressaltar as definições literárias pelas temáticas. Cabe acrescentar ainda que, anteriormente, apontaram-se aquelas características da literatura que permitem incluir uma vasta gama de manifestações, predominantemente temáticas, em literatura, criando-se um movimento de amplitude. Agora, com Santiago, observamos esse afunilamento para a temática de “vasto interesse”. Parece faltar (e querer que falte) uma paternidade aí. Onde poderia se justificar uma espécie variada de composições como literárias.

Outro crítico que tem se manifestado acerca da literatura contemporânea, ainda que afirme fazer isso “sem compromisso”, é Alcir Pécora. Em um texto de 2011, afirma

que “o campo literário se encontra hoje numa situação de crise observável pela relativa perda da capacidade cultural da literatura de se mostrar relevante”, todavia não é de qualquer literatura que ele fala: “escrever literatura, para mim, entretanto, é um gesto simbólico que traz uma exigência: a de ser de qualidade”. Para isso, o crítico reivindica a disputa, “a demonstração de força” frente os vivos e mortos. Nos parece que Pécora reclama um olhar mais para dentro do texto, uma reflexão sobre a técnica ao passo que narra, discutir a forma e as categorias do narrar, a autonomia da ficção e ainda contar uma história relevante culturalmente. É importante ressaltar que, nesse texto, ele não indica otimismo quanto à produção atual, diferente da crítica citada anteriormente. Nesse mesmo ano, participando de um programa promovido pela revista Serrote (Instituto Moreira Sales), Pécora define melhor a “literatura relevante” ao apontar para uma relevância para o debate das questões atuais, debate conjuntural a partir do “campo literário”, diz ele “Não há um autor que paute o debate. As ideias têm outras origens”. Ainda que reivindique o “campo literário” e a expressão preza mais por um enquadre estético, Pécora não deixa escapar a importância de “questões”/“ideias”/“debate”, ou seja, definir o literário pelo tema.

Por fim, o ensaio de Sussekind (2013) se inicia marcando uma conjuntura brasileira (muito provavelmente ecoando a Primavera Árabe), a fim de indicar antes da análise da produção como estariam postas as forças políticas:

Antes mesmo das jornadas de junho, e das manifestações ainda em curso no país, um conjunto significativo de textos parece ter posto em primeiro plano uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos. (idem: p.1)

Ao destacar as “manifestações”, a autora procura não só falar sobre o evento histórico, mas também mobilizá-las como representação de sua metáfora de

“experiências corais”, fazendo-nos inferir condições anteriores para que as manifestações pudessem acontecer. Sussekind tenta ainda construir seu próprio texto com a diversidade de vozes, ainda que pouco capture do evento como fato político e muito se componha pela metáfora, quer lançar na sua reflexão vozes outras além do campo literário (sociológicas, políticas, antropológicas), como se procurasse organizar ali mesmo na textualidade sua manifestação de vozes corais pela literatura. Na trilha desse movimento de rua, ainda por ser lido, a autora destaca duas “literaturas”, uma de “multiplicidade de vozes e registros”⁸ e outra “apoiada em visão “finissecular”, mais apta aos modelos classificatórios do campo literário.

O que a crítica procura defender, frente a outro texto (Leyla Perrone, “A literatura exigente”, 2012) é uma tentativa, mesmo criticando a força estabilizadora do campo, de compor um procedimento de leitura mais claro e condizente com a produção atual; sinaliza “um esforço de figuração de dimensão coletiva” que no campo literário “tem intensificado processos de redefinição movidos a formas diversas de prática coral”. A literatura estaria, assim, cumprindo a função de criar espaços para a manifestação de diversos setores da sociedade, na medida em que se representam ali as “coralidades” (os coros, as vozes). Contudo, é preciso ver qual lugar ocupam as vozes dentro da relação de forças. Em que medida, ainda que novas vozes participem, o campo de força consegue ser redirecionado? Como as novas vozes questionam a topografia atual? Ou não questionam e apenas encontram uma fresta para participar e legitimar os lugares do mercado e do consumo já estabilizados?

⁸ Para Sussekind, seriam representantes destes autores: Marília Garcia (Rio de Janeiro, 1979), Veronica Stigger (Porto Alegre, 1973), Beatriz Bracher (São Paulo, 1961), Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira (Mococa-SP, 1966), Lourenço Mutarelli (São Paulo, 18 de abril de 1964), Nuno Ramos (São Paulo, 1960), Bernardo Carvalho (Rio de Janeiro, 1960), André Sant’Anna (Belo Horizonte, 1964), Carlito Azevedo (Rio de Janeiro, 1961).

O coro de vozes formador de uma peça “não identificável” conforma um período histórico ainda embaçado e nebuloso, solicitando ao leitor não olhar através de esquemas estéticos pré-moldados ou técnicas de escrita criativa empenhadas em livros redutíveis a exercícios de conclusão de curso. Ao trazer essas vozes crítica, algumas das possíveis, procuramos mostrar o movimento e o empenho na busca por compreender como a literatura tem sido lida, a busca por compor um discurso que possa, ao mesmo tempo, dizer da obra de arte, da sua matéria prima e do Brasil.

Além disso, há nesse mínimo conjunto de textos, imagens de literatura: exigente, ideal, relevante, multivocal; desembocando na outra ponta em leitores cuja formação possa efetivar uma articulação a ponto de realizar também leituras exigentes, ideais, relevantes, multiaudíveis.

4. Como lemos os textos

Podemos dizer que as imagens de língua a serem apreendidas por nós nos textos literários em prosa analisados, já circulam socialmente. Queremos ver quais aparecem e como são trabalhadas neles.

Precisamos retomar algo dito no tópico anterior, a saber: a existência das operações código/significação, lembrando serem processos concomitantes, o primeiro em relação à língua enquanto código (possibilidade de ler/falar em um determinado idioma) e o segundo em relação à língua e as possibilidades de significação (como cada leitor poderá interpretar as combinações lexicais e quais são sustentadas pelo texto).

As duas operações podem acontecer em todo texto, também no literário, tratado aqui como qualquer objeto textual; contudo, tomado de forma particular tendo em vista suas características peculiares, não sendo dessa forma, como chamar de “literário”? Queremos dizer com isso que esse ponto atua na medida em que se faz necessário

privilegiar a forma frente à temática, o modo como a palavra é trabalhada pela combinação, disposição, modo de narrar, escolhas lexicais, mecanismos de plurissignificação etc. Suas peculiaridades permitem também dizer sobre o mundo, não como documento ou reflexo, mas talvez como representação – aristotélica – e como reconhecimento – sartreano. Ou seja, imitação da realidade de tal forma que nos reconheçamos na primeira (Arte) para nos movermos na segunda (realidade).

O que se diz e o que se vê estão delineados nos textos literários por meio do manejo de aparatos técnicos artísticos (seleção lexical, organização sintática, figuras de linguagem, polissemia etc.), como outro texto se apoiaria em manejo linguístico de técnicas também específicas (evidentemente há procedimentos comuns). Um breve exemplo está no arranjo do título do livro *Diário da queda*. É comum encontrar o termo “diário” sendo ligado pela preposição ao seu autor ou a um lugar (*Diário de Anne Frank*, *Diário de São Paulo*) estabelecendo uma posse ou origem. Se assim lermos o título de Laub, a “queda” pode ser entendida como origem para um diário ou quem o possui. Contudo, o narrador não escreve tal tipo de texto. Nos parece haver uma tentativa de interligação entre fatos e a escrita que se decorre abrindo caminhos de leitura (diferente de *Os Malaquias*, cujo arranjo parece mais sintetizar o enredo e menos provocar múltiplos sentidos).

Das especificidades que nos interessam, a plurissignificação e a conotação são elementos prevalentes em relação a outras produções, o que implica uma análise que considere a relevância de tais especificidades. Queremos com isso caminhar na direção para qual apontou, em publicação de 1968, Roland Barthes:

É que o semiótico tem de respeitar uma dupla exigência teórica: por um lado, postula que existem formas gerais comuns a todos os sistemas de sentido e que, por conseguinte, tudo o que é estabelecido pela linguística tem de se encontrar, *mutatis mutandis*, a um outro nível, o da obra por exemplo, visto que ela própria é o produto de um

certo processo de sentido; mas, por outro lado, ele sabe que um conjunto de frases (um discurso) não é um simples somatório, e que por conseguinte há algo de novo, de original, embora indefectivelmente semiológico, que se efectua a partir do momento em que se passa da frase ao discurso”. (BARTHES, 1968: 13).

Essa dupla exigência é, para nós, multiplicada em planos de análise ou planos de visão, através dos quais observamos nosso objeto: 1. Geral linguístico e específico literário; 2. Código e significação; 3. Denotativo e conotativo; 4. Materialidade do texto e materialidade discursiva.

Trataremos mais adiante de algumas definições para “discurso”, por ora vale dizer que em nossa pesquisa o significado não é “conjunto de frases”, como anotado na passagem citada. Assim como não há, para nós, a suposta “passagem” da frase para o discurso. Existe sim a diferenciação feita por Barthes no que se refere à “localização” do texto (ou em unidade menor, da frase): se uma frase A está num texto jornalístico e a mesma pode ser lida num texto literário espera-se um efeito “novo”, ou seja, seu significado será (deveria/poderá ser) outro, na medida em que circula em discursos diferentes e localizado em objetos culturais de valores simbólicos distintos. É possível dizer que o novo rearranjo dispara um efeito de sentido diferente, dadas as novas condições de produção e de circulação.

Quando analisamos as obras literárias tivemos em mente (tentamos) o fato de apreender um efeito de sentido causado por um texto inscrito num “discurso literário”, mas que se vale de estruturas e mecanismos não exclusivamente literários. Com essa condição colocada, o “leitor de literatura” talvez precise estar com a chave metafórica sempre acionada – a ele se perguntaria “trouxeste a chave?”. Mas, e se a chave não se acionar ou se o leitor não a trouxer? Não restaria nada do texto? Resta. Tal qual outro qualquer. Há a camada estruturante/código (como falamos) e uma camada (complexa)

literária (significação). A imagem de língua pode ser depreendida de uma ou de outra, ou ainda da combinação.

Um esquema de Barthes (1975[1964]) pode esclarecer o que visamos apontar como ponto de partida, a fim de melhor indicar nossa proposta de “leitura em camadas” (mais adiante nos deteremos nessa expressão). Para falar de conotação e denotação, o autor francês, inspirado em reflexões de Louis Hjelmslev, estabelece um esquema para representar a conotação.

Barthes inicia a representação de um sistema de significação: E R C, onde: E – Plano da expressão; C – Plano do conteúdo e R – relação entre os dois planos. Para a conotação teríamos outro sistema, extensivo ao primeiro, no qual o “plano da expressão é, ele próprio, constituído por um sistema de significação” (*ibidem*: 95). Logo: E = E R C, donde se tem (E R C) R C. “Os casos correntes de conotação serão evidentemente constituídos por sistemas complexos (...) (é o caso da Literatura, por exemplo)” (*ibidem*: 95).

As consequências da formulação desse sistema são o ponto que mais nos interessa. Segue o autor:

Seja qual for o modo pelo qual a conotação “vista” a mensagem denotada, ela não a esgota: sempre sobra “denotado” (sem o quê o discurso não seria possível) e os conotadores afinal são sempre signos descontínuos, “erráticos”, naturalizados pela mensagem denotada que os veicula. Quanto ao significado de conotação, tem um caráter ao mesmo tempo geral, global e difuso: é, se se quiser, um fragmento de ideologia: o conjunto das mensagens em português remete, por exemplo, ao significado “Português”; uma obra pode remeter ao significado “Literatura”; estes significados comunicam-se estreitamente com a cultura, o saber, a História; é por eles que, por assim dizer, o mundo penetra o sistema; a ideologia seria, em suma, a forma (no sentido hjelmsleviano) dos significados de conotação, enquanto a retórica seria a forma dos conotadores. (*ibidem*: 97).

Talvez, levando em conta a reflexão de ser “a conotação um fragmento ideológico” possamos investir em uma exigente literatura que busque tensionar a ideologia do poder, não pela denotação (às vezes panfletária), mas pela conotação que exija do leitor um processo de conexão e de trabalho para a produção de sentidos, leitor este formado à medida que realiza a leitura sobre o texto.

Temos procurado apontar para a possibilidade colocada na citação anterior de encontrar no conotado o resíduo denotado, em nossos termos, encontrar no literário o não- literário. Pinçar onde não se fala abertamente da língua, índices de imagens de língua e índices do modo de se trabalhar a palavra. No entanto, diferente desse trecho de Barthes, para nós importa o jeito como a conotação “vista” a mensagem denotada, pois esse modo determina aquilo que sobrou, ou aquilo que não se esgotou do denotado, além de ser o modo em si, resultado já de um manejo linguístico.

Trocando em miúdos, tomamos o texto literário, consideramos sua composição por elementos não-literários e analisamos como esse não-literário está sendo trabalhado no universo ficcional, por exemplo, a imagem de língua (denotativo) no universo literário (conotativo). Podemos imaginar o denotado/não-literário na base e o conotado/literário sobreposto, a leitura dessa sobreposição dispara efeitos de sentido e/ou de significação que podem ser percebidos ou não pelo leitor. Nosso ponto de chegada, nesta etapa, é determinar possibilidades para tais efeitos, mesmo sabendo que eles podem não se efetivar; aliás, a análise considerará também a sua não efetivação. Notem que está em jogo uma leitura denotativa – o efeito falha –, uma conotativa – se realiza – e uma na implicação de ambas – sobre qual resíduo de denotação a conotação se ancora.

No livro *Aula*, Barthes (2004[1978]) faz referências efetivas à análise da Literatura, dentre elas toma os termos “literatura”, “escritura” e “texto”:

Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visto portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto. (BARTHES, 2004: 17).

Mas será que as palavras não estariam sempre sendo teatralizadas? Se insistirmos na metáfora do teatro, o que queremos dizer é: um ator para representar seu personagem numa cena, caminha, olha, levanta os braços, tais gestos são os gestos mesmo e mais algo, a serviço ambos de uma performance, é o corpo (ator) a serviço de outro (personagem), é o gesto para significar outro corpo. São significantes a serviço de significados outros para além do “instrumento da mensagem”, condicionados por uma série combinatória (espaço cênico, plateia, música etc.). Isso nos parece seguir na mesma linha da fórmula acerca da conotação e da denotação, mencionadas anteriormente, mas agora dita assim:

e, complementando:

Utilizamos a palavra “gesto” para manter a metáfora teatral, porém poderia estar ali um texto ou qualquer palavra ou expressão a ser analisada.

5. Afinal: texto, discurso e imagem

Neste tópico pretendemos apontar uma direção para o entendimento de termos que empregaremos em nossa pesquisa. Evidentemente, haverá outras definições, por isso queremos “apontar uma direção”. Nosso objetivo nesta pesquisa não é definir ou debater tais termos e as concepções existentes. Vamos nos guiar por alguns autores e queremos tornar explícitos, o tanto possível, nossos embasamentos.

O termo “texto” será empregado como equivalente ao enunciado, à superfície material linguística (sonora ou escrita). No nosso caso, os livros analisados, os textos de crítica literária, as entrevistas dos autores e a própria escrita da nossa pesquisa são os textos.

Já o termo “discurso” requer um tanto a mais de explicação. Quando nos referimos a ele, pensamos em “conjunto” (por exemplo, o discurso literário: conjunto de textos literários), em “relação de forças” (disputa pela possibilidade de ocupar o lugar de onde “se pode dizer” o “dizer do poder”) dentro de um campo e, por fim, em forma (seleção vocabular, circulação e produção). Para se produzir um texto capaz de circular dentro desse campo seria preciso atender e se submeter às condições de produção, que podem ser entendidas como: i) um conjunto de regras do sistema, atreladas às formações imaginárias; ii) condições materiais e institucionais de produção e circulação; iii) valor social do suporte (p.ex.: o quanto o objeto livro é valorizado); iv) código linguístico compartilhado (PÊCHEUX, 1993[1969], 1993[1975]).

Efetivar a análise do discurso é, pois, para nós, depreender da leitura de um texto as suas condições de produção; apontando na superfície textual, marcas referentes às forças que permitiram a produção daquele texto e de seus significados. Depreender como esses significados e suas pressuposições e subentendidos participam do campo de força político, qual visão de mundo “oferecem” ao leitor.

É necessário ainda mencionar como se esboça uma descrição de discurso para Foucault (2008[1969]) na sua *Arqueologia do saber*: lugar onde poderíamos ver “se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas” (ibidem: 55); para isso o discurso precisa ser tratado como:

(...) práticas que constituem sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse *mais* que os tornam irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse "mais" que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. (ibidem: 55)

O que Foucault nomeia (sem nomear) de “mais” é, para nós, o “efeito de sentido”, ou seja, não é a palavra e nem a coisa, usando os termos do filósofo, não é o significante e nem o significado, é o que resulta ao se completar o “sistema de fala”. Descrivê-lo é buscar, nas palavras de Althusser (1979[1968]), “o que ficou invisível no visível”. Em todo texto encontramos efeitos de sentidos, são constitutivos, uma vez que não existe texto fora do discurso.

Voltando à descrição de “imagem”, entendemos que ela se constitui tendo como escopo as “formações imaginárias”. Podemos, então, indicar o significado com qual trabalharemos aqui para FI. As imagens contidas são produzidas e reproduzidas como resultado de processos históricos envolvendo determinado objeto ou fenômeno, sempre vinculado às formações ideológicas. Em nossa pesquisa, a questão volta-se para a língua, isto é, “imagens de língua”; tais imagens estão em circulação, foram produzidas

historicamente determinadas pela ideologia, são as “formações imaginárias” cujo conjunto é uma espécie de “depósito de representações” sociais, culturais, históricas etc., depositadas ali por terem em algum momento ocupado/frequentado o discurso do poder-dizer. Por que não trocar, então, a palavra “imagem” por “concepção”? Por alguns motivos, primeiro por entender que concepção subjaz à teoria (sistema de reflexões) de língua, num sentido mesmo filosófico e com pretensão universalista. As imagens não precisam da chancela científico-filosófica, podem ser também, mas não obrigatoriamente. Sustentam-se pela prática discursiva, pela ideologia, pelo uso, por estereótipos, às vezes pela ciência porque reivindica seu apoio. Por exemplo, a imagem de uma língua homogênea que cobriria todo o território brasileiro busca invocar o caráter nacionalista para sua ancoragem.

Para realizar nossa tarefa, nos valeremos do termo “leitura em camadas”, inspirados pela proposta contida no livro *Ler o Capital*, volume I (1979[1968]), de Louis Althusser, Jacques Rancière e Pierre Macherey. No texto que abre o livro, “De *O Capital* à Filosofia de Marx”, Althusser aponta para as possibilidades de leitura do livro fundamental de Marx, ler como economista, como historiador ou como o grupo desses autores fez, como filósofos. Essa leitura coloca como questão “o objeto específico de um discurso específico, e a relação específica desse discurso com seu objeto” (ALTHUSSER, 1979[1968]: 13). Tal questionamento nos interessa na medida em que se desenvolve sua demonstração, para qual o autor toma um trecho de *O Capital* e procura apontar um “protocolo de leitura” realizado por Marx. Esse protocolo, teorizado por Althusser, consiste de uma dupla leitura: na primeira se realiza um “balanço”, comparações ao se aproximar duas “posições” ou mais; na segunda, é como se um texto se voltasse para ele mesmo e, à “revelia”, os “equivocos” ficassem em relevo (ibidem: 20-2). Althusser nomeia tal leitura de “sintomal”.

Nossa intenção é, de certa maneira, reconfigurar esse “procedimento de leitura”, à medida que somamos a ele as considerações colocadas em nosso texto, fazendo aplicar-se também aos textos de prosa ficcional entendendo-os dentro do espectro de manifestações discursivas. No decorrer das análises, esperamos elucidar os procedimentos de forma mais clara e com exemplos. Pretendemos estabelecer uma imagem de língua presente em um livro literário e, posteriormente, propor uma leitura da narrativa atravessada pela dita imagem, a fim de delinear como se fundamenta a narrativa pela imagem.

CAPÍTULO UM: A DERROTA DO CONHECIMENTO

Você nunca vai descobrir o que leva um suicida a se matar. Esse é o princípio do suicídio. O que me interessou na história é que ela é insolúvel. Era uma pesquisa detetivesca para a qual eu já sabia que não haveria resposta. Chegou um ponto em que eu empaquei e não tinha mais para onde ir e a ficção aflorou. Procuro com os meus livros celebrar a subjetividade, a imaginação e não estar confinado ao funcionalismo da realidade. No livro, a realidade é para o leitor como uma armadilha ou um jogo. Uma espécie de simulacro da realidade. (Bernardo Carvalho, Agosto de 2008, Deutsche Welle).

Neste primeiro capítulo, abordaremos dois livros do escritor Bernardo Carvalho (1960): *Nove noites* (2002) e *Reprodução* (2013). Nossa análise, como anunciado na introdução, procura seguir caminhos onde se conjuguem a análise linguística e a análise literária. Os procedimentos iniciais para tanto estão inspirados na produção de Roland Barthes, por isso, consideramos necessário apontar aqui uma análise realizada por esse autor cujas estratégias nos servem de escopo para dar o primeiro passo em nosso trabalho analítico. Nossa escolha é o estudo *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac* (1992[1970]).

Em *S/Z...*, o autor seleciona 561 segmentos do texto literário (pode ser uma palavra ou uma frase ou várias frases) e mostra como é possível encontrar nessas passagens índices de cinco códigos organizadores da narrativa:

O acaso (mas, será o acaso?) determina que as três primeiras lexias (ou seja, o título e a primeira frase da novela) já nos indicam os cinco grandes códigos a que vão agora se reunir todos os significados do texto: espontaneamente até o fim, com apenas estes cinco códigos todas as lexias encontram seu lugar. (*ibidem*: 52).

Os cinco códigos são: 1.ACT – ação/comportamento; 2. HER – hermenêutico/enigma; 3.SEM – semas/campo semântico; 4.SIM –

simbólico/multivalência; 5. REF – referente/códigos culturais ou tipos de saberes. Convocamos tal análise por entender que existe a possibilidade de um procedimento semelhante para examinar as obras a serem lidas neste capítulo e nos demais.

Em sua análise Barthes seleciona um trecho e aponta os códigos acima, faz isso à exaustão; abaixo, em destaque o trecho da novela e em seguida seu texto:

(574) *O retrato em que viu Zambinella aos vinte anos, instantes depois de havê-lo visto centenário, serviu, mais tarde, de modelo para o Endimão de Girodet; a senhora talvez tenha reconhecido o modelo no Adonis. *REF. Cronologia (Zambinella tem vinte anos em 1758; se é realmente centenário na época da recepção dos Lany, a festa acontece em 1838, oito anos após a descrição de Balzac, cf. nº 55). **HER. Enigma 4 (quem é o velho?): revelação parcial (a revelação feita desvenda a identidade civil do velho; é a Zambinella (...). *****SIM. Réplica dos corpos. (BARTHES, 1992[1970]: 225).*

Pretendemos imprimir em aqui em nosso texto um fim diferente do texto de Barthes, pois lá, o central é o levantamento de passagens, o enquadramento através dos códigos e a demonstração de que tais códigos designam estruturas presentes em todo o texto; queremos ver como eles podem nos ajudar na interpretação do literário e não só na formação de conjuntos, entendendo haver um sistema operativo organizador para a narrativa.

1.1 Vozes que não se (h)ouve(m)

Neste primeiro tópico partiremos do resumo dos dois livros anunciados no título, indicando já qual leitura realizamos e as direções a serem seguidas.

Em síntese, *Nove noites* conta a busca do narrador pela explicação do suicídio de um antropólogo estadunidense que estava no Brasil no final dos anos de 1930. O narrador faz viagens, pesquisa arquivos, entrevista pessoas vinculadas ao antropólogo, tem acesso a cartas, tudo objetivando montar um quebra-cabeça e vislumbrar a totalidade da história da passagem de Buell Quain pelo território brasileiro, tendo como

ponto de chegada as motivações para o suicídio. Essas ações investigativas nascem de uma demanda pessoal disparada, a princípio, pela leitura de um artigo jornalístico, mas posteriormente se ligando a recordações às quais o leitor só terá acesso depois de boa parte da leitura, quando o narrador nos leva às suas lembranças de infância e à sua relação com o pai.

O enredo, simplificado acima, é “oferecido”⁹ ao leitor em uma trama labiríntica, na qual somos levados por um percurso que se desenha por meio de uma espécie de mosaico de tipos textuais e alternância de vozes narrativas. Quanto aos tipos, poderíamos identificar: i. relato de pesquisa e investigação do narrador-jornalista, seria a narrativa condutora do livro; ii. relato de passagens da infância do mesmo narrador; iii. carta-relato de cunho marcadamente subjetivo, de Manoel Perna, amigo de Buell Quain; iv. cartas de Quain; e v. fotografias. Se formos um pouco mais rigorosos com o livro e com a análise proposta a seguir, podemos incluir ainda mais dois itens: vi. os agradecimentos – supostamente do autor – e vii. os créditos das fotografias.

Podemos observar, já nessa macroestruturação, um primeiro trabalho com a palavra ao conectar essas diversas formas de narrar, alinhadas – ou alinhavadas – de modo a tecer a estória do romance. É necessário fazer uma diferenciação entre elas: todas se colocam de forma ordenada ao desejo do narrador, exceto o relato de Manoel Perna, que inicia o livro e parece estar sub-posto (a narrativa central estaria sobre posta) ou paralelo, ainda que em outro tempo cronológico, ao que nos conta o narrador-jornalista. Somente o leitor pode ler a carta de Perna, já que ela não chegou a seu destinatário. Assim, enquanto lemos a carta dele, vamos fazendo uma leitura paralela que irá revelar o contexto da missiva. Cabe ainda dizer aqui, para ser retomado depois,

⁹ O verbo oferecer é menos uma oferta e mais uma imposição.

como se iniciam os trechos desses dois narradores, apresentando um enunciado, já de entrada, enigmático:

Perna:

*Isto é para **quando** você vier. (Nove noites, p.7)*

Narrador-jornalista:

***Ninguém** nunca me **perguntou**. E por isso também **nunca** precisei **responder**. (Nove noites, p.13).*

O trecho apresenta termos sobre os quais paira indeterminação e ausência, inclusive ausência de complementos sintáticos: “isto”, “quando”, “você”, “ninguém”, “nunca”, “responder”, “perguntou”. São elementos que “exigem” esclarecimento, referencialidade, parece, assim, já impulsionar a leitura na direção de descobrir (preferimos o verbo ao substantivo descoberta, para indicar a necessidade de ação, de movimento) junto com o narrador um enigma.

Além da organização comentada, podemos dizer que há ainda outros três mecanismos de estruturação em *Nove Noites*: um em relação ao enredo e dois em relação à forma. Quanto ao primeiro, o impulso que faz o narrador-jornalista se mover é o desejo de saber, ou a angústia do não-saber. Quanto à forma, observamos camadas narrativas e índices não ficcionais; as camadas são formadas por três vozes narrativas, o narrador-jornalista cuja matéria narrada é a busca pelas explicações; o narrador-jornalista narrando sua infância e a narrativa de Manoel Perna; os índices passam por nomes, notícias, lugares, datas, fotografias.

Fazendo isso, o autor tensiona os limites entre ficção e realidade, já que coloca na escrita referências encontradas no mundo do leitor e com as quais o leitor poderia se encontrar, isto é, elementos figurando como ficção e como não-ficção. Obviamente, a fonte da obra de arte está no que chamamos de realidade, na qual se insere a pessoa cujo

trabalho é escrever (o escritor), contudo o livro busca maximizar a relação entre a “fonte” e o que se “retira” de lá, na medida em que transforma esses elementos em essenciais para a narrativa, e não como plano de fundo. Para conseguir o tensionamento, entendemos ser a sobreposição das camadas um método, mostrando homologia com o mundo fora do livro, onde não há narrativas “puras” e nem voz única, onde os fluxos de “fala” ou “discursivos” se entrelaçam, se opõe, parecem se completar ou se confrontar. Quando cita alguns dados e pessoas encontráveis materialmente, como, por exemplo, o artigo de jornal¹⁰, o autor pode arrastar o leitor para uma busca, também individual, de explicações e relações, a fim de encontrar uma suposta verdade fora do livro, contribuindo, pois, para o sentido do material narrado. Ou seja, o leitor pode tomar para si a tarefa de solucionar o mistério do suicídio de Quain, deixando escapar os efeitos de sentido do literário e as reflexões para além da temática narrada.

Ao indicarmos uma relação entre as construções temáticas do enredo e as formas de narrativas, procuramos trabalhar próximos à análise de Yara Frateschi Vieira, que assinala uma estruturação complexa por ver no romance um “plano dos fatos” – suporte narrativo do texto – e um plano da “constituição do discurso ficcional, disperso e refratado através de filtros múltiplos”; ambos trabalhados para o mesmo fim: “a busca de um sentido” como “fio condutor da efabulação e da própria escrita” (VIEIRA, 2004: 195-6).

Contudo, queremos no nosso texto direcionar a análise para o trabalho com a palavra, mais próximo dos aspectos discursivos e linguísticos, sem abandonar o

¹⁰ A leitura é possível através da internet em uma busca nos arquivos de um jornal paulista. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1205200103.htm>. É o texto *Paixão etnológica: Cartas do guru da etnologia brasileira*, de Mariza Corrêa. A passagem citada no livro de Bernardo Carvalho, encontra-se no primeiro parágrafo do artigo: “Alguns anos atrás, um colega, cujo filho ia fazer pesquisa de campo entre os índios do Brasil, me perguntou: “Não é perigoso?”. Respondi, automaticamente, “não, nunca ninguém morreu no campo, no Brasil”. Mas não era bem verdade, pensei depois, lembrando, entre os poucos casos que conheço, os de Buell Quain, que se suicidou entre os índios krahôs, em 1939, e o de Curt Nimuendajú, que morreu durante uma visita aos índios ticunas, em 1945, em circunstâncias até hoje debatidas pelos etnólogos.

literário. Esse trabalho, no que se refere ao que abordamos até o momento, vai estruturando a narrativa com vozes entrelaçadas e não dispostas em linearidade, (re)corta dois planos no mesmo sentido, disparando duas ações concomitantes; ao passo que o narrador (uma das vozes narrativas) vai em busca de um sentido, o leitor o acompanha. Ou seja, à medida que o narrador procura organizar uma dada realidade povoada por lembranças e fontes de pesquisa, o romance exige do leitor um esforço no mesmo sentido de organização, talvez duplo: participar da tentativa do narrador e a própria tentativa de organizar a leitura para dar um sentido ao livro. Em miúdos, cabe ao leitor a tarefa dupla de desvendamento: a primeira em relação ao suicídio, tarefa para a qual segue acompanhado do narrador; a segunda se refere a desvendar o próprio livro, mas para esta segue sozinho. Para partir nessa busca, é preciso acreditar na possibilidade de contemplação, na possibilidade de desvendar um enigma. Vemos isso em ambos: narrador e leitor.

Adiantamos: a contemplação não acontecerá, não se desvenda o motivo do suicídio; no fim o que resta aos dois é o romance. O equívoco, a falta e a incompletude permanecerão. Como afirma Vieira (2004: 198), “o que acompanhamos é o roteiro da derrota do conhecimento”; diríamos, modalizando a afirmação genérica da autora, a derrota do conhecimento racionalista, de causa-efeito; outros existem: indígena, popular, literário etc. A derrota é de tudo aquilo que esteja contido numa “Ciência Positivista”¹¹, cujos resultados pretendem ser totalizantes. Não que as outras formas de conhecimento listadas acima não possam ser derrotadas, mas talvez permitam novas relações¹², como a que se segue no trecho de Manoel Perna:

¹¹ Talvez um dos produtos de tal pensamento seja a credence num “homem enciclopédico”, um “google-man” – para os dias de hoje – cultivado durante o Iluminismo e deslizado para a nossa contemporaneidade. Este homem aparecerá em breve aqui em nosso texto, como personagem central do romance *Reprodução*.

¹² Um exemplo no caso das comunidades indígenas é pensar em como elas existem sem a necessidade da polícia.

*O que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que **imaginei**. Assim também, deixo-o **imaginar** o que nunca poderei lhe contar ou escrever (Nove noites, p.134).*

Importa menos aqui a precisão e mais a imaginação, importa a contribuição do leitor da carta para construir o que se conta e o que poderá ser contado. O processo sugerido na citação acima, se dá, como dissemos, internamente e externamente, dentro do enredo e fora para o leitor. Nesse caso do relato de Perna, a incompletude é radicalizada, dado que, talvez por conta de sua morte, a carta não chega ao destinatário, o sistema não se fecha, a lacuna é de informação e deixa o circuito-aberto no enredo.

Encontramos algumas semelhanças com outro livro a ser analisado neste capítulo, *Reprodução* (2013). A narrativa se passa, praticamente toda, dentro de uma delegacia num aeroporto, durante um interrogatório. O episódio é simples: um estudante de chinês está na fila de embarque e encontra uma professora de chinês com quem tomou aulas; mas que, não a encontrava há dois anos, desde o dia em que ela abandonou a escola de idiomas “na lição 22 do livro 4 do curso intermediário”. Ele se aproxima, a cumprimenta, mas a conversa mal se inicia e um agente da polícia a leva para fora dali. Em seguida, outro agente leva o estudante de chinês para uma sala de interrogatório e, então, da p.14 à p.167 se desenrolam dois “diálogos”, a fim de solucionar o que está acontecendo com a professora. Ou, solucionar um grande mal-entendido.

Como no livro anterior, Carvalho constrói a narrativa entrelaçando vozes. Aqui, em *Reprodução*, contudo, a diversidade é maior, sendo possível identificar: i. a voz do estudante de chinês, nos dois diálogos com o delegado; ii. a voz de uma suposta delegada, em um diálogo com o mesmo delegado; iii. um narrador em 3ª pessoa que inicia e encerra o livro, além de criar intervalos no diálogo da delegada para manter o leitor informado de como estava o estudante de chinês que aguardava numa sala ao

lado, chamaremos esse narrador de “envolvido”; iv. entendemos haver ainda um pequeno trecho que poderia ser atribuído a outro narrador, ainda que esteja também em 3ª pessoa, cujas impressões são mais contidas e tendem a “solucionar” os nós da história, parecendo cumprir um papel mais didático, chamaremos de “explicativo”.

Vejamos em dois trechos, a seguir, o que queremos dizer quanto ao narrador:

A) Narrador “envolvido” em 3ª pessoa:

*O que se passa no aeroporto é **mesmo estranhíssimo**. (Reprodução, p, 11).*

Aqui o qualificador “estranhíssimo” já seria suficiente para marcar um juízo do narrador, além dele, o termo “mesmo” funcionando como intensificador ressalta o grau de pessoalidade da passagem. A impressão do narrador sobre o episódio já monta uma atmosfera pela qual o leitor já poderia ser tomado.

*(...) se este, apesar de **infestado** de pedófilos, de lobos em pele de ovelha (...) e **dominado** por justiceiros assassinos prontos a acudir com diligência ao primeiro clamor virtuoso das massas, não fosse também, **graças a Deus**, um mundo de crentes. (Reprodução, p.167).*

Nesse outro trecho, os particípios “infestado” e “dominado” funcionam como qualificadores para “mundo” e denotam uma valoração negativa. A expressão interjetiva “graças a Deus” marca o alívio do narrador, inserindo mais uma vez sua pessoalidade, talvez mais, sua solidariedade e sua localização nesse mesmo mundo. É preciso dizer que a passagem acima é o final do romance e observamos sua construção em períodos longos, diferente dos diálogos e das inversões sintáticas, imprimem um ritmo vertiginoso e uma forte carga emotiva.

B) Narrador “explicativo” em 3ª pessoa:

É impossível saber o que se passa na cabeça dos outros (...). (Reprodução, p.160).

*Os mal-entendidos **são** legião entre pessoas que falam a mesma língua (...). (Reprodução, p.161).*

***Quer dizer**, o voo é para Xangai com escala em Madri (...). (Reprodução, p.161).*

O que ele imaginou é, na verdade, o que ele conta à delegada por telefone (...). (Reprodução, p. 162).

Nas passagens acima, notamos a frequente ocorrência do verbo “ser” sendo utilizado para definições/afirmativas e de expressões retificadora, “quer dizer” e assertiva “na verdade”. Evidentemente, poderá se dizer que não é outro narrador, no entanto, é inegável haver aqui, no mínimo, uma modalização que imprimiria ao foco narrativo uma considerável variação de postura. É preciso dizer que não reivindicamos uma voz objetiva, apontamos sim para um menor grau de subjetividade e um distanciamento em relação aos fatos narrados.

Tais procedimentos são, a nosso ver, uma maneira de construir as simultaneidades de nosso tempo, como em *Nove Noites*, porém impressas em um suposto mesmo narrador.

Voltando à estruturação geral, temos então em *Reprodução* dois diálogos desenvolvidos em três capítulos, no primeiro o diálogo é entre o estudante e o delegado; no segundo, entre a delegada e o delegado; no terceiro, retorna a cena do primeiro. É necessário dizer que diálogo mesmo, no sentido de termos as duas falas alternadas, só existe em 14 falas no final do segundo capítulo, 7 da delegada e 7 do delegado; no mais só temos acesso a um personagem falando. Ao leitor cabe ir supondo o que o outro diz e esperar uma confirmação da personagem detentora do turno.

Os diálogos, ou tentativas, são predominantemente desastrosos, há pouco entendimento e muitos mal-entendidos. A entrada em cena da delegada – se é que ela existe, pois temos acesso às suas falas mediado por aquilo que o estudante de chinês ouve ao colar o ouvido na divisória das salas – causa mais imbróglio à narrativa, por conta da manutenção do mesmo tipo de diálogo, da inserção de elementos novos e por manter um “igual” (delegado) ainda calado.

Esse cenário parece nos colocar novamente na direção do “roteiro da derrota do conhecimento”, na medida em que lemos as afirmações do estudante de chinês referenciadas, o tempo todo, por colunistas, articulistas, jornalistas e redes sociais, trazendo à tona inúmeras declarações preconceituosas (homofóbicas, racistas, machistas, xenofóbicas etc.). São dizeres aos quais temos convivido cada vez com maior frequência, potencializados pela velocidade e alcance da internet. A “derrota do conhecimento” segue dois caminhos, em um tocamos o sentimento de espanto presente em *Dialética do esclarecimento*, por parecer incoerente o avanço do “esclarecimento civilizatório” não ter nos livrado da barbárie; noutro, tocamos a efemeridade da língua (ou outra maneira de predicar), talvez o “oco da palavra”, no sentido de esvaziar seu valor-de-uso e soltá-la para circular feito mercadoria apresentando um valor-de-troca.

Vale destacar outro procedimento que marca a semelhança entre os dois livros: o aparecimento de um episódio em que a informação é imprecisa. Já falamos aqui da sugestão de Manoel Perna para “imaginar o que falta”, no próximo tópico falaremos do episódio do hospital – para nós, central em *Nove Noites* – e, em *Reprodução*, quando a professora de chinês é levada, diz algo para o estudante, mas ele não entende, pois a moça havia falado em chinês. O delegado o leva, então, para um interrogatório que pouco funciona, seja pelo “diálogo de surdos”, seja pela impossibilidade de responder à questão principal: “o que ela disse?”.

Uma alternativa à imprecisão ou à aquilo que falta é a imaginação, no entanto a imaginação tem papel em alguns espaços de nossa vida social, em outros há a necessidade de se investir maior grau de objetividade, do empírico, ou pelo menos tem sido assim. À derrota do conhecimento, à qual temos nos referido, poderíamos propor a imaginação, mas até que ponto determinadas esferas sociais aceitariam? Bernardo Carvalho afirma em sua coletânea de artigos e resenhas e crônicas, *O mundo fora dos*

eixos (2005), “em suma, a literatura é a linguagem que resiste à linguagem usual, da simples comunicação. Resta saber até quando” (CARVALHO, 2005:196).

Entendemos que a “linguagem usual, da simples comunicação” é a parte central de um mundo cujos comportamentos precisam atender a perguntas-e-respostas, a estímulos-e-reações, organizados de tal forma a manter a produção de mercadorias.

(...) necessidades da organização do trabalho, da mecanização e da estandardização que impõem uma comunicação sem equívocos (...), comunicação que é, ao mesmo tempo, através da divisão social-técnica do trabalho, uma não-comunicação que separa trabalhadores da organização da produção e os submete à ‘retórica’ do comando; encontramos essa divisão nas relações de produção capitalistas, e sob sua forma jurídica, que deve tirar os equívocos nos contratos, trocas comerciais etc. (...), e, simultaneamente, manter o equívoco fundamental do “contrato de trabalho”(...). (PÊCHEUX, 2009 [1975]: 25).

Quando Pêcheux cita o “contrato de trabalho” como equívoco, logo nos vem à mente a “leitura sintomal”, como se tal contrato fosse o sintoma e através desse acesso que se abre e revela o que se esconde, identificamos a produção da mais-valia. É também sintoma que revela o caráter ideológico, visto que um contrato pressupõe acordo, no entanto o acordo é mais imposição e menos concordância.

O autor aponta também para outro índice ideológico, localizado no par comunicação/não-comunicação, sendo que a primeira na verdade funciona para que exista a segunda e os trabalhadores sejam apartados da comunicação (entre eles) com o processo geral. Como observaremos no funcionamento do Edifício Midoro Filho, em *As miniaturas*. Nessa mesma direção, proporíamos outro par vitória/derrota do conhecimento. A adoração à uma concepção de ciência nos revelaria uma derrota, derrota da própria espécie humana. Esses pares se alojam dentro da própria lógica capitalista, assim, ainda que se realize somente a “comunicação” (a linguagem usual), parte dela é selecionada para os subordinados e outra parte para os subordinantes; o equívoco deve ser evitado, mas não quando se trata da condição do trabalhador. Para

que tudo, teoricamente, funcione, e o tudo aqui é a organização social como a conhecemos hoje, pautada em produção, reprodução e circulação de mercadorias, de informações mercadológicas, em conglomerados empresariais, em contrabando de “segredos empresariais” e espionagens – noite e dia; enfim, para o funcionamento das engrenagens, as peças devem fazer encaixes perfeitos, entre si e no sistema.

Todavia existiria, para Pêcheux, um desencaixe programático, constitutivo das engrenagens em espaços restritos. Seriam desencaixes calculados¹³. O que queremos é apontar para o desencaixe sem cálculo, fenda por onde a imaginação entraria e corroeria a linha de produção. E é aqui o ponto que nos interessa, onde não há encaixe, onde há falha e fracasso. Onde a linha de produção para e a reprodução cessa. A noite escurece os olhos nos ensinando a imaginar o que não vemos.

1.2 B/C – uma palavra oblíqua

Teorizar sobre a comunicação/não-comunicação nos leva a refletir sobre sistemas de comunicação ou sistemas de ato de fala, sobre os quais se produziu uma série de modelos com objetivo de explicar o funcionamento da fala na interação social. As representações esquemáticas passaram por mudanças orientadas por concepções diferentes a respeito dessa faculdade tão particular dos seres humanos, e também orientadas por/para finalidades diferentes.

No tópico que segue, vamos retomar alguns desses modelos e relacioná-los com as narrativas de Bernardo Carvalho por entender que uma das questões de seus livros é a natureza da linguagem e a função de suas construções. Há um reforço de caráter narrativo para nosso empenho nessa temática: o fato de haver dois episódios de “ato de fala” essenciais para desencadear as ações das personagens. Ambos os livros

¹³ Imaginar por exemplo que o desemprego é um problema solucionável para o capitalismo, quando na verdade é parte integrante do sistema, tendo como uma das funções controlar os salários.

apresentam situações cujos objetivos, ao longo de toda narrativa, são de transmitir/obter informações precisas e, supostamente, cabais para se ter acesso à verdade, ou a uma suposta verdade “transparente”. É o desejo da delegada, personagem cuja voz constitui todo o segundo capítulo de *Reprodução*:

Se me pedissem para inventar uma língua, eu criava uma onde tudo estivesse dito e não sobrasse nenhum espaço pra imaginação nem pra mal-entendido. Ninguém ia precisar explicar nada. Bastava ler. (...) Se eu quisesse ser irônica, bastava dizer ironia depois da frase (...). (Reprodução, 114).

Essa afirmação é da delegada, durante o segundo “diálogo onde só um fala” cujo aceso se dá pela escuta do estudante de chinês. Tal “língua ideal” acaso existisse impediria as próprias tramas de Bernardo Carvalho, impulsionadas por “mal-entendidos”, na verdade inerentes à língua e, por isso, constitutivos.

A certeza quanto à informação recebida ser equivalente à transmitida inicialmente, só seria possível acaso tivéssemos um sistema de comunicação que garantisse simetria irrestrita entre produtor e receptor. Para isso, talvez fosse necessário um circuito e uma língua tal qual representadas pelo esquema a seguir:

Figura 1 "Diagrama esquemático do sistema de comunicação geral", 1948 (SHANNON, 1948: 381)

Esquema publicado no texto "A Mathematical Theory of Communication", no *Bell System Technical Journal* na edição de 1948. O autor o descreve como formado por cinco partes essenciais:

- i. *Information source* (fonte de informação), produtora de uma mensagem, como uma sequência de letras em um telégrafo, ou como as ondas sonoras.
- ii. *Transmitter* (transmissor/codificador), que opera na mensagem para transmitir um sinal adequado. Em telefonia, por exemplo, tal “operação consiste apenas em mudar de pressão sonora (ondas sonoras) para corrente elétrica proporcional” (SHANNON, 1948: 381).
- iii. *Channel* (canal), o meio para transmissão do sinal.
- iv. *Receiver* (receptor/decodificador), responsável pela operação inversa do *transmitter*, tomando o mesmo exemplo da telefonia, transformaria, agora, a corrente elétrica em “pressão sonora”.
- v. *Destination* (destinatário), por fim, a pessoa ou coisa a que(m) se intenciona enviar a mensagem.

Ainda no texto de Shannon, são considerados eventuais problemas para comunicação, como o ruído (*noise*), e, a fim de solucioná-los, estabelece fórmulas matemáticas capazes de calcular os desvios para uma possível correção dentro de um número limitado de mensagens (“probabilidades de combinação”).

Colocando em prática o esquema matemático e as soluções para os ruídos, estaria garantido o funcionamento do que anteriormente, citando o próprio Bernardo Carvalho, chamamos de “linguagem usual”. Contudo, não é o que ocorre nas narrativas, nem cotidianas e nem literárias.

1.2.1. O enigma de Bill Cohen e o enigma de Liuli

Na novela de Balzac, cujo foco narrativa se estrutura em primeira pessoa, não sabemos, até que avancemos na narrativa, do que se trata o termo “sarrasine”; segundo Barthes, tal termo instaura um enigma, e outros aparecerão durante a novela, vinculados

a este primeiro. Nos dois livros de Bernardo Carvalho encontramos um procedimento análogo: um enigma que de certa maneira demanda as ações das personagens.

Contudo, a analogia é genérica. O que Balzac consegue é plasmar no termo “sarrasine” o próprio enigma da personagem Sarrasine: um enigma esconde outro. O que é “sarrasine”? Um substantivo próprio. Quem é Sarrasine? Um artista que se apaixona por Zambinella (por isso o título do estudo de Barthes ser “S|Z”), cuja sexualidade é também um enigma. E tudo começa com a curiosidade de saber quem é o personagem, já bem velho e debilitado, que circula sempre ajudado/acompanhado, durante uma festa em uma mansão.

Podemos identificar em *Nove Noites* e em *Reprodução* dois enigmas, a partir dos quais seria possível propor uma organização para a narrativa. São eles o motivo do suicídio do antropólogo e o desaparecimento da professora de chinês levada por um agente da polícia. A esses dois enigmas se ligam duas cenas em que se produz um “ruído voluntário”, alimentando os nós das tramas e fazendo com a narrativa possa se desenrolar. A produção de tal efeito é uma maneira de ver a técnica de escrita do autor interagir com compreensão do leitor, num jogo – teatral como as palavras – necessário para que ficção possa existir.

Vejamos as passagens:

A) de *Nove Noites*

A certa altura do desenrolar da história, próximo já do fim do livro, mas temporalmente localizado antes do interesse por Buell Quain – pp.144-6 – o narrador se encontra em um hospital por conta da internação de seu pai. No quarto, um outro paciente, aparentemente com delírios, desperta a curiosidade do narrador, que procura manter alguma conversa e ajudar o homem, de mais de 80 anos, imobilizado no leito:

*Ele não se mexia, mas chegou a **balbuciar** algum som, como se quisesse dizer que estava bem, ou pelo menos **foi assim que eu o entendi ou quis entender** no início:*

“Well...”. Quando fechei a cortina, no entanto, **ouvi um nome** às minhas costas. Ele me chamou por **outro nome**. Abri as cortinas e perguntei de novo se precisava de alguma coisa. E ele **repetiu o nome**. Me chamava “Bill”, ou **pelo menos foi isso que entendi**. (...) “Quem diria? Bill Cohen! Até que enfim!”. (Nove noites: 145-6).

Nessa passagem, é o “balbuciar”, a imprecisão, a falta de clareza (de luz – do dia?) que marca a memória do narrador, despertada pela semelhança sonora entre Buell Quain e Bill Cohen e pela semelhança de “well” e “Buell”, faltando aí apenas o “B”. Ainda no trecho há um jogo de certeza e incerteza, quando o narrador põe em relevo o grau maior de subjetividade do dado “foi assim que eu entendi ou quis entender” e depois quando objetiva “repetiu o nome”, já que a repetição pressupõe dizer pelo menos duas vezes a mesma palavra. Afinal, não se sabe se houve repetição ou não, se o nome é esse ou não. Além disso, momentos antes o narrador afirmara fazer duas noites que não dormia, fato passível de interferir na apreensão de informações.

O trecho todo é um jogo de hipóteses interpretativas com imprecisões e precisões. Os verbos “entender”, “ouvir” e “repetir” são, na passagem, marcas de certeza; já as combinações “quis entender”, “pelo menos” e o verbo “balbuciar” marcam a incerteza. Há ainda outro ponto indicado pela posição do corpo do narrador, ora de “costas”, ora de “frente” e, nessa variação, “outro nome”. Quais implicações podemos tirar dessa cena para a narrativa? Uma direção para a resposta está no que diz Barthes (2008[1981]):

Poder-se-ia dizer de uma outra maneira que a arte não conhece o ruído (no sentido informacional da palavra) é um sistema puro, não há, não há jamais unidade perdida, por mais longo, por mais descuidado, por mais tênue que seja o fio que a liga a um dos níveis da história. (ibidem: 29).

Mas o “ruído” está posto na narrativa; e podemos ler de duas formas, pelo menos: na sua função para a narrativa, em sentido conotado, como uma espécie de símbolo que revela ao narrador uma pista, ou na sua função discursiva, em sentido

denotado, como resultado da representação da arte para a vida, como um equívoco constituinte da própria língua, ou seja, ao observar o texto literário há aí um resíduo denotativo, como dissemos. Ambos, conotação e denotação, jogam com a falha com o ruído, translada para o literário um aspecto geral da língua.

O “ruído” na cena do hospital impedindo o narrador de identificar com precisão o que diz o homem internado cria, posteriormente, uma aproximação entre os nomes: Buell/Bill Quain/Cohen. É um gancho que lança o leitor para a passagem do livro em que o narrador cita o artigo de jornal, como se fosse um momento de reorientação da narrativa possibilitando “ordenar” alguns fatos de modo cronológico.

Se quisermos entrar de forma mais lúdica na produção do autor, podemos insinuar outra aproximação. Considerando a “interferência” dos dados da realidade inseridos em *Nove noites* e lendo numa escala maior, isso se considerarmos as coincidentes relações entre o autor e seu narrador – jornalistas e escritores, autores de um romance movidos por uma pesquisa em busca das razões de um suicídio e as origens familiares, poderíamos tomar o nome do autor para nomear o narrador (apenas para reforçar o jogo entre real e ficção), teríamos um efeito curioso: Bernardo Carvalho-narrador em busca de decifração de um mistério: o suicídio de Buell Quain, nome que dispara em sua lembrança uma série de eventos, dentre os quais o encontro no hospital com, talvez, o fotógrafo amigo/companheiro/parceiro do antropólogo e a quem as cartas de Manoel Perna poderiam estar sendo dirigidas. No hospital, o narrador é chamado de Bill Cohen, talvez. E, talvez, confundido com Buell Quain (BC, BQ, BC)

B) de *Reprodução*

Nesse segundo livro encontramos dois momentos – já mencionados brevemente páginas atrás – que podem demonstrar a utilização de mecanismos semelhantes por

parte do autor, e que contribuem para as relações construídas (e a serem melhor trabalhadas ainda) em nossa análise.

O primeiro momento se encontra logo de início, quando a professora de chinês é levada por um agente:

Mas antes de ela poder responder, já com os passaportes, os bilhetes e a menina de volta nas mãos, um homem empurra o estudante pelas costas, afastando-o para o lado e acabando com a conversa. (...) O homem acompanha o olhar dela e pergunta, já pronto para perder a cabeça: “Você não pôs nas malas, pôs?”. (...) No meio do caminho, antes de desaparecer, deixando para trás o estudante de chinês diante do carrinho de malas abandonado, a professora se vira para ele e diz alguma coisa, em chinês, que ele não entende. (Reprodução, pp.12-3).

Da citação acima o que mais nos interessa é a comunicação que não acontece. Apesar de o estudante estar há 6 anos aprendendo a língua, ele não consegue entender a professora. Ela é interrompida antes de dizer algo, ele lançado para o lado, e a distância, física e cultural, impede o entendimento.

No início do segundo capítulo encontramos o seguinte:

Em segundos, o estudante de chinês vai ouvir uma voz feminina (ou assim vai querer crer, perturbado que está depois do breve e inesperado reencontro com a professora de chinês na fila do check-in – e sobretudo depois de o reencontro ter se revelado apenas a antecâmara de mais um desaparecimento inexplicável), vindo da sala ao lado (...). (Reprodução, pp. 57-8).

Aqui encontramos alguns índices idênticos à cena do hospital em *Nove Noites*: a expressão “vai querer crer” marcando incerteza, além da condição física – “perturbado” – de quem ouve, ou mal ouve. Esses aspectos indicam a presença constante de um estado físico emotivo, psíquico interferindo na recepção da mensagem. Estamos sempre “patológicos” tomados por algo que atravessa nossa “razão” e, assim nos chega e sai e permanece nossa fala/escrita/escuta.

À medida que a narrativa propõe situações enigmáticas e inexplicáveis, as informações recebidas caminham na mesma trilha de ausência de comprovação de fontes e de referentes.

Contudo, e talvez, na verdade “tanto faz”, como diriam as personagens de *Reprodução*. As denotações têm implicação menor do que os sentidos e as formas das estruturas narrativas, sendo que novamente estamos diante do jogo teatral das palavras, o movimento da boca – do fotógrafo no hospital e da professora de chinês – encenam palavras e é o leitor/espectador que se vê diante de uma possibilidade de leitura.

Em *Semântica e Discurso*, Michel Pêcheux (2009 [1975]) percorre um árido caminho na primeira e segunda parte do livro, para retomar as concepções de Frege, filósofo alemão (Friedrich Ludwig Gottlob Frege, 1848 - 1925), a respeito da linguagem para relacioná-las com o idealismo, até certo ponto opondo às tais concepções. Para o autor francês, o materialismo de Frege encontraria um limite por colocar à parte dos estudos da linguagem as produções poéticas e a política: “Para a ideologia burguesa, a política pertence, como a poesia, ao registro da ficção e do jogo” (PÊCHEUX, 2009[1975]: 110). O autor francês afirma ainda que o esforço dos idealistas (realismo metafísico e empirismo lógico), incluindo aí Frege, é mostrar que as línguas naturais geram “ilusões” por serem “imperfeitas”; seria preciso então, para eles, reelaborar uma língua “logicamente perfeita” (idem: 116), na qual um nome designaria um objeto, isto é, encontrar exatamente a coisa referida pela palavra na realidade:

A “Lógica” torna-se assim o núcleo da “ciência” com – simultaneamente – o necessário engano idealista que coloca a *independência do pensamento em relação ao ser*, na medida em que toda designação sintaticamente correta constrói um “objeto”... de pensamento, isto é, uma ficção lógica reconhecida como tal. (idem: 116).

Michel Pêcheux procura mostrar, do que pudemos entender, os efeitos da ideologia sobre a produção discursiva, apesar de a base material linguística ser a

mesma, “eu vejo o que meus olhos veem”, para retomar sua “máxima”. Estaria nisso um eu-idealista.

As falhas de comunicação, os enigmas, a presença de variadas vozes narrativas não podem se constituir, em nosso trabalho, apenas como valor denotativo (e, no caso, descritivo) capaz de representar relações de nosso cotidiano. É preciso considerar tal leitura e avançar para o sentido cujo valor se dá em termos político-ideológicos, pelo menos na direção analítica escolhida aqui.

1.3 Sala de espelhos

Para que um texto possa ser chamado de literário, sua escrita e leitura devem, necessariamente, passar pela chave do ficcional e produzir um “efeito de sentido literário”. Esse efeito dependerá não somente da técnica do autor, mas também da forma de compreender do leitor, ambos localizados historicamente e, por isso, com Leituras determinadas por seu lugar/papel social.

Podemos perceber nos livros *Nove Noites* e *Reprodução* o uso de técnicas recorrentes nas duas narrativas, sintetizadas no quadro abaixo:

<i>Nove Noites</i>	<i>Reprodução</i>	Procedimento
“A ficção começou no dia(...)”. (p.158)	“Então, é um diálogo de surdos”. (p.153)	Metalinguagem
“(…) ou pelo menos foi assim que eu o entendi ou quis entender (...)”. (p.145).	“(…) ou assim vai querer crer (...)”. (p.57)	Indução / sugestão / imprecisão
“(…) combinação do que ele me contou e do que imaginei”. (p.134)	“(…) cujas lacunas compensa com imaginação (...)” (p.58)	Lacuna e preenchimento, ausência de “referente”, presença imaginativa.
Artigo de jornal/fotografias	Leitor de blogs, expressões e discussões em circulação.	Dados para efeito de realidade.

Os procedimentos selecionados para formarem esse quadro têm função direta na leitura da “efabulação”, mas também são indicativos de trabalho linguístico cujo efeito, a nosso ver, contribui para a indicação da imagem de “língua falha” e, isso, por termos procedimentos estabelecendo ausência, lacuna e imprecisão. A predominância está na economia interna da obra, porém as “ausências” não são só relatadas, são depreendidas pelo leitor: como a impossibilidade de certificar a história do fotógrafo e Quain ou os efeitos da separação do estudante de chinês.

Podemos destacar outro aspecto comum aos dois livros: os personagens parecem tomar a “fala” para conduzir a narrativa, em *Reprodução* quase o tempo todo é assim; em *Nove Noites*, Manoel Perna toma para si boa parte do romance. Beatriz Resende, apesar do tom excessivamente elogioso de sua resenha, assinalou e nos indicou essa direção ao escrever sobre *Reprodução*:

Se em obras anteriores Carvalho profanava as usuais tentativas de ordenação e classificação da literatura como noção aglutinadora de identidade nacional, ou a ilusão (perdida) do sujeito, aqui é o autor/narrador como sujeito dominante do ato criativo que se dilui. Assim também fizera Guimarães Rosa em “Grande sertão: veredas”, onde fala Riobaldo, dirigindo-se ao doutor que o escuta, transferindo a linguagem autoral para os próprios personagens. (RESENDE, 2013: s/p).

Mesmo que tal efeito possa parecer um empoderamento da personagem até então sob o jugo da autoridade do autor (sujeito literário), aquele sempre estará com o destino escrito nas folhas adiante, inevitável. Daí a ilusão.

Ainda nessa chave, Carvalho teria conseguido condensar na forma do romance a autonomia da linguagem, um dos pontos de debate fomentado pela sua produção, e a autonomia das personagens. Sendo mais preciso à análise de Resende, as personagens assumiriam a condição de “autores”, cabendo a elas a “linguagem autoral”. No entanto, nos dois casos a autonomia é ilusória. O que se condensa é a ilusão de autonomia, a ilusão da capacidade de construir a realidade através de uma língua referencial; vale

lembrar que a empreitada do jornalista-narrador fracassa e que os bem-informados do segundo livro reproduzem preconceitos em larga escala.

Ao se ler referencialmente, podemos nos apoiar numa imagem de língua “perfeita”, “idealista”, ou “ideográfica” (nas palavras de Frege). Tal imagem, já existente – haja vista que as possibilidades de imagem já circulam – produz efeitos práticos na vida política e social. Por exemplo: encontrar propagandas de partidos dos mais variados matizes ideológicos bradando a “defesa do trabalhador”, ainda que uns defendam a terceirização do trabalho e outros não. Em situação diferente, pode-se ouvir economistas das mais variadas linhas teóricas chamando a “flexibilização das leis trabalhistas”, ora de modernização ora de precarização.

De certo que o debate político é feito via discursiva, contudo é como se a língua pudesse “gerar” a realidade e, disso, solucionar a questão em disputa, resultando numa forma de escape/sublimação. Seria uma espécie de “efeito de transparência”, criando uma ilusão, a de que a língua é capaz de dizer o referente sem “ruído”. Se não houvesse a intervenção de um “efeito de sentido” ou da materialidade das formações imaginárias, a “transparência” garantiria a “realidade”. “Coisa” que não acontece.

Para criar o “efeito” é preciso que a possibilidade “real” do fenômeno esteja em questão. Assim, só se tem o efeito de realidade porque, por exemplo, em *Nove Noites*, artigos de jornal existem e circulam; a transparência é uma crença na ligação direta da palavra com a coisa, uma ilusão positivista do saber. A ideologia contribui para garantir que a ilusão exista e se sustente numa ancoragem fantasmagórica.

Como a crença positivista reagiria a esta construção, que menos dá referente e mais sobrepões camadas a serem desvendadas, numa espécie de “matrioska” literária – ficção dentro de ficção¹⁴.

¹⁴ Vemos isso de modo diferente da teoria do “encaixe” de Todorov (*Estrutura narrativas*), a partir da qual uma narrativa poderia ser encaixada com o surgimento de uma outra personagem, sem

*A ficção começou no dia em que botei os pés nos Estados Unidos. A edição do The New York Times, de 19 de fevereiro de 2002, que distribuíram a bordo, anunciava as novas estratégias do Pentágono: **disseminar notícias – até mesmo falsas, se preciso – pela mídia internacional; usar todos os meios para “influenciar as audiências estrangeiras”**. (Nove noites, p.158).*

O trecho cria uma espécie de curto-circuito na narrativa. Primeiro pela expressão destacada, de qual ficção o narrador está falando? Do próprio romance? Do romance que ele próprio escreve? Ou ainda, o que foi narrado antes não era ficção? Além disso, as torres foram derrubadas em setembro do ano anterior e retomar o fato pode contribuir para operações especulativas quanto à construção de um clima/ambiente já propício ao jogo político, influenciando possíveis leituras da conjuntura estadunidense.

O que é necessário para o efeito funcionar é também a região de intersecção entre o leitor, o lido e a língua. Nesse sentido nos aproximamos de outro esquema de “ato de fala” ou de comunicação, dessa vez de Roman Jakobson:

Figura 2 "Ato de comunicação verbal", 1960. (JAKOBSON, 1974:123).

Abaixo temos a representação de um dos quadros propostos por Saussure, antes do modelo de Shannon, na sequência deste, veio Jakobson.

necessariamente haver trânsito Del pelas “duas” narrativas. No exemplo, a narrativa encaixante é a “mesma” da encaixada.

Figura 3 "Circuito da fala", 1916. (SAUSSURE, 1977 [1916]: 20).

O modelo de Jakobson aparece só agora em nosso texto, porque dos dois observados aqui, apenas o dele deixa uma possibilidade para a “abertura” de interpretação, quando propõe a função poética, cuja predominância está no trato com a forma do texto/mensagem. O modelo de Jakobson permite uma intervenção precisa na geração de significados via modo de estruturar o texto ao propor a função poética. Caso contrário, ficaria muito próximo de uma concepção de “linguagem transparente”, da qual poderíamos derivar ideias de “línguas totais” capazes de transmitir a “completa realidade”, achatadas e acachapantes; ou representar na forma de língua tudo o que pensamos e sentimos – tal qual imagina o “estudante de chinês” do livro *Reprodução*, como veremos mais à frente. Entendemos ser possível extrair dos dois livros de Bernardo Carvalho uma imagem de língua que resistiria a isso, e a base se daria pela imaginação.

A formatação de *Nove Noites*, em especial, contribui para prover alimento à nossa imaginação, por extrapolar as páginas tradicionalmente dedicadas ao enredo, como se todo o livro (objeto) participasse da ficção. Vejamos o que aparece ao observar o uso das fotografias e posteriormente os créditos atribuídos a elas:

Àquela altura, ele [Buell Quain] ainda estava vivo e entre os Krahô, e a imagem não deixa de ser, de certa forma, um retrato dele, pela ausência. (*Nove noites*, p. 32).

Na passagem acima, o narrador tece um comentário sobre uma foto na qual o antropólogo estaria ausente. Já nos créditos:

Buell Quain com Lévi-Strauss e Heloísa Alberto Torres, entre outros, no jardim do Museu Nacional, acervo da Seção de Arquivos do Museu Nacional/UFRJ. (*Nove noites*, p.171).

Do cotejo entre as duas passagens, podemos dizer que o livro não termina no fim do enredo, dado que ainda nos créditos temos uma extensão dos efeitos de realidade;

vale ainda dizer que até função referencial, em sua forma talvez mais ortodoxa, informar objetivamente (grau de objetividade), é implodida¹⁵.

Quanto ao agradecimento, nos chama a atenção a necessidade de dizer que é ficção e ainda que “é uma combinação de memória e imaginação – como todo romance (...)” (p. 169). Se todo romance é assim... por que dizer? Outro destaque é o uso de “imaginação”, elemento presente anteriormente na carta de Manoel Perna, como um componente para completar a história quando houver ausência de informação.

Ou seja, a função referencial é tão marcada pelos dados, a princípio tão objetivos (nomes, datas, lugares) que, na hipótese de o leitor ler tudo tão ordinariamente literal, a função poética ficaria escondida. Ainda, assim, nem mesmo a leitura referencial galgaria êxito, pois faltam também as demais, supostas, informações. Carvalho constrói uma narrativa capaz de trair a função referencial, caso fixe-se só aí.

Nos parecem, portanto, ser o equívoco, a incompletude, a não precisão, o motor da narrativa e da língua que se apresenta ali, ainda que haja uma espécie de ancoragem em fatos historicamente datados (o ano do suicídio, a data de publicação do artigo ido pelo narrador etc); diferente do que afirmaram Chaguri e Silva:

No entanto, a obsessão do jornalista-narrador em conferir sentido objetivo a um suicídio danifica a estrutura do mundo ficcional criado até ali. Leva-o a ir atrás de uma hipótese fraca – o sussurro de um fotógrafo estadunidense moribundo – que desencadeia o romance, quando ligado ao artigo de uma antropóloga e o leva aos Estados Unidos, mas não o fecha de maneira convincente ficcionalmente. (CHAGURI e SILVA, 2007: 127).

É exatamente esse sussurro que não dá acesso ao pensamento “desenhado”/preciso (se é que este possa existir límpido assim) o principal impulsionador e a grande prova da “derrota do conhecimento”. É a suspeita gerada de

¹⁵ Pode ser um excesso de preciosismo de nossa parte, mas vale destacar o número da página onde encontramos os créditos: “171”. Número de um artigo do código penal que indica “estelionato”, na gíria, quer dizer “enganar”.

uma informação sinuosa, oblíqua – que chega em som, mas poderia ser em olhar – cujo processamento no interior do narrador-jornalista se dá de modo predominantemente subjetivo e dispara uma porção de outras relações guardadas em sua memória. Da mirada objetiva é o “balbucio” o índice de que a máquina falha (Barthes, 2012[1984]). Entretanto, da mirada imaginativa é o rumor instalando-se não narrador como motor de impulsão.

Pensamos, por isso, num “princípio da falha”, uma brecha pela qual podemos observar (ou não) para além do aparente. A ideia é inspirada em outro esquema.

Figura 4 "Esquema de base da comunicação linguística", 1985. (POTTIER, 1985: 22).

Nele, a mensagem inicial é diferente da final, não quanto à materialidade linguística, mas sim em relação ao sentido. Note-se ainda que o processo é marcado de formas diferentes: o referencial inicial é R1 e posteriormente é R2. Efetivamente a “referência” de mundo de cada sujeito se conforma de maneira diversa na memória, assim, mesmo sendo a mensagem e a língua iguais, o sentido é outro.

B. Pottier tratava da língua e não da arte quando elaborou seu esquema, no entanto é esta a língua com a qual se compõe o texto literário e, mais ainda, foi a partir da observação do trabalho com a palavra, realizado pelo autor, que achamos ser possível depreender a partir do visível uma possível percepção de língua, no invisível de *Nove Noites* – e aqui o invisível é ampliado: enigma da morte, enigmas orbitais e o invisível dos efeitos de sentido. Imagem de uma língua que, tal qual o enredo, tal qual a busca do narrador-jornalista e a possibilidade de o leitor organizar a narrativa, não se completa.

A crença do estudante de chinês parece outra:

*Tudo começa quando¹⁶ o estudante de chinês decide aprender chinês. E isso ocorre precisamente quando ele passa a achar **que a própria língua não dá conta do que tem a dizer**. É claro que isso significa, também, que a possibilidade de dizer não está no chinês propriamente dito, mas **numa língua que ele apenas imagina, porque é impossível aprendê-la**. (Reprodução, p.9).*

Talvez, por essa via, encontremos uma forma de perceber que a existência dos cacos, do balbuciar, seja a condição única para a existência e, ainda que tentemos recompor aquilo que se estilhaçou: o sujeito, o saber, a língua, o trabalho... ainda que colados, será sempre uma recomposição permeada de fissuras, contudo à recomposição será imprescindível o *imaginar*, para que se possa ver por uma outra lógica e não reproduzir os mesmos lugares dos quais vemos a falha/ o erro/ o desvio/ o outro como defeito.

1.4 Deslucamentos e flutuação: movimentos de nosso tempo

O estudante de chinês parece ser uma figura nova no leque de tipos literários, ainda que guarde semelhanças com ouros. O que faz dele um elemento peculiar é sua formação baseada na “era da informação”, constituindo-se, poderíamos dizer, como um “coletor de informação” (Holdefer, 2013) e, ao mesmo tempo, um “espantalho de informação” (Mello, 2014). Por outra via, há nele traços da consagrada malandragem – especificamente no que diz respeito a “tirar vantagem de tudo”. O estudante foi por muito tempo empregado do mercado financeiro, agora sem o emprego, decide aprender chinês, por achar que a China dominará o mundo. Assim, quando eles vierem poderá tirar proveito de sua formação e servir aos dominadores. O especulador cujo objetivo era acumular capital passa, agora, a acumular informação e faz dela moeda de troca.

¹⁶ Talvez tudo comece antes, quando ele se divorcia e fica desempregado e a vida se torna um inferno. “Ele gostaria de dizer, em chinês: ‘É um lugar-comum viajar para esquecer uma desilusão amorosa, mas é impossível escapar do lugar-comum’. Só que não pode, porque não chegou a essa lição”. (p.9).

Já em *Nove Noites*, o narrador-jornalista nos parece um tipo mais comum, um investigador em sentido amplo: busca pistas para compreender um fato ocorrido; faz de sua busca uma forma de compreender uma angústia que não produzirá ganho material, a não ser a própria escrita da narrativa. Ao buscar a explicação para o suicídio acaba também por se confrontar com as recordações de sua infância e com a relação paterna.

Segundo Fischer, em texto escrito para a Folha de São Paulo:

Visto de perto, o estudante é um sujeito paranoico, fantasista, preconceituoso, irracional, agressivo, covarde, mentiroso e inteligente, tudo diluído na cordialidade brasileira. Visto à contraluz, é um de nós, atormentado pela profusão de informações e alternativas, sem conseguir articular uma leitura de conjunto das coisas, no presente e no futuro. (FISCHER, 2013)

Se esse sujeito está tomado pela vertigem do redemoinho de informações, tal qual nós, como escapar? Como o jornalista-narrador em *Nove Noites* traçou um caminho diferente? Por que não somos todos, ainda, como o personagem de *Reprodução*?

Antes de arriscar uma resposta (e errar), procuremos uma direção para debater sobre quem seria o típico “personagem de nossa era”, conforme se lê na quarta capa de *Reprodução*.

Devorador de textos de redes sociais, blogs, colunas de revistas semanais e de programas televisivos de “vulgarização” científica, marca sempre os finais de fala com a expressão “curti”, traço facilmente identificável nas relações virtuais. Bernardo Carvalho monta um mecanismo de verossimilhança extremamente plausível e perigosamente nauseante, dada a possibilidade do reconhecimento das estruturas reais em falas “verborréias”. Esse personagem emite sempre opinião sobre tudo e opinião sobre as opiniões, contudo sua argumentação vai se pautando em preconceitos de formas mais variadas, quase como num desfile no qual se apresentam todas as

possibilidades de humilhação de nossa época. É um personagem historicamente marcado.

Há, no entanto, uma agilidade de negociador, advinda de tempos como funcionário do mercado financeiro, não à toa sai ileso do interrogatório, consegue embarcar para a China, “salva” uma órfã, que estava sob cuidados de sua ex-professora de chinês, levando-a para uma família chinesa; e, ainda, retorna para dar a notícia. Sua habilidade permite fazer conexões rápidas nos diálogos, ainda que sem fundamento e sem ligação aparente, consegue também se conectar à polícia para realizar a missão de salvamento. Todas as ligações que podem se romper a qualquer momento, acaso surjam novos interesses com novas vantagens. Para afirmar isso, não apostamos somente nas relações entre os personagens, mas na forma como o estudante conduz sua fala, pronta para seguir em qualquer direção, uma fala flutuante, habilidosamente moldado o que se sugere como comportamento de nossa sociedade contemporânea

Essa “fala flutuante”, nos parece um fenômeno de nosso tempo – quero dizer com isso desde a publicação de *O Inominável*,¹⁷ de Samuel Beckett, em 1949 – maximizado na última década pelos *gadgets* da tecnologia, na medida em que se conecta (a referida “fala”) a todo o momento, em qualquer lugar, como uma extensão do corpo. Outro fenômeno, decorrente do anterior, são as possibilidades de deslocamentos, ou como preferimos: *desloucamentos* – tentativa de não ser tachado como “louco”, num sentido em que a loucura poderia desqualificar a alguém, a “loucura” nomeada por ciências que supõe normalidade e presente no senso comum. *Desloucar* é buscar uma posição/comportamento/condição que atenda ao um ideal social de valoração positiva.

¹⁷ Cf. **Andrade**, Fábio de Souza. “O *Inominável*, ou a vida no limbo”. Em: *Novos Estudos – CEBRAP*, n. 61, novembro: 2001, pp. 77-92. “Na voz impessoal d’*O Inominável*, Malone ressuscita no purgatório. O corpo, carcaça em que os farrapos de memória de Molloy, Moran e Malone se abrigavam, perde aos poucos sua materialidade. O narrador do *inominável* habita um ponto qualquer de um espaço cinzento e indefinido (...). A compulsão narrativa permanece: o *Inominável*, depois batizado Mahood e Worm. É ele próprio uma rede de palavras, um prisioneiro do presente da enunciação, relativizado pela instabilidade da própria identidade.

Acreditamos que os dois fenômenos estão relacionados com fato de existir, em nosso tempo, dispositivos gerais cuja função é apontar “para onde ir para que se possa ter”, “para que se possa ser” e “para que se possa circular de uma determinada maneira”, seja na esfera cotidiana das relações pessoais de foro particular, seja em esfera pública.

Para cumprir (adequar-se) às demandas contemporâneas, faz-se necessário um indivíduo aberto a muitas conexões, quase sem limites, tal qual a forma de funcionamento da própria internet. A respeito desse indivíduo, poderíamos considerar as reflexões de Dufour (2005[2003]), em seu *A arte de reduzir as cabeças*:

Com efeito, é preciso que os fluxos de mercadorias circulem e eles circulem ainda melhor porque o velho sujeito freudiano, com suas neuroses e suas falhas nas identificações que não param de se cristalizar em formas rígidas antiprodutivas, será substituído por um ser aberto a todas as conexões. (DUFOUR, 2005 [2003]: 21).

Por realizar inúmeras conexões textuais e discursivas, o estudante de chinês parece não ser capaz de criar “raiz”, de ser suportado por algo fixo, ou de se colocar moralmente a partir de um posicionamento ético. Ou seja, o estudante está sempre livre de qualquer lembrança, ou moral, ou causa; a não ser a própria. Daí a possibilidade política de “cada um fazer a sua parte”, como ele ao “salvar” a órfã. O movimento do “faça a sua parte” reduz o universo de atuação política para a esfera privada, onde as ações serão sempre ineficazes e paliativas, servindo mais para a diluição das grandes questões e menos para a solução.

Voltemos à aproximação feita anteriormente à obra de Samuel Beckett, para melhor pontuá-la e encaminhar o fim deste capítulo. Lá, a “rede de palavras” do inominável representa a impossibilidade da vida, como se respondesse ainda ao hoje ao “universo caótico exterior” (ANDRADE, 2001: 87), desvelando em carne-viva os sofrimentos do “eu” em corpos mutilados; diferente de *Reprodução*, em que se faz da rede “de palavras” uma forma de caminho para a circulação (da mercadoria) do

indivíduo. Daí, é condição para o viver do estudante de chinês, empreender-se no domínio dos diversos fragmentos discursivos e apostar na “verborrêia”. Um acumulador de palavras cuja subjetividade se molda refletindo a ilusão de conectividade dos elementos do caos externo.

Talvez agora possamos arriscar a resposta suspensa no início do tópico, à qual insinuamos um erro. Acreditamos estar diante de formas consideravelmente novas de atuação no espaço social, a flutuação e o *deslucamento* são uma espécie de novos matizes ideológicos. A saída seria se opor: radicalizar (criar raiz) e enlouquecer.

Nesse redemoinho de informações, paradoxalmente, à medida que os personagens rumam na busca pelo sentido de uma história (o suicídio, o sumiço da professora, a relação com o pai – nos dois livros – etc.), o sentido se dilui quanto mais se busca o sentido único, objetivo, referencial, mas nos aproximamos de sentidos múltiplos, subjetivos e poéticos. Em *Reprodução*, o estudante de chinês se sustenta nas conexões virtuais e empreendedor que é, acompanha as oscilações do mercado e o movimento vertiginoso das informações. Em *Nove noites*, o narrador “desiste” e faz do insucesso, da derrota, uma produção.

CAPÍTULO DOIS: CO-AUTOR DE MIM

Eu não sei. Surpreende-me quando vejo depois a sequência deles. Devem ser algumas obsessões que tenho no meu inconsciente. Acho que muitos escritores repetem temas, porque são o que os preocupa. Claro que a história mais substancial eu não vou repetir, mas o que está por baixo da história acaba sendo muito repetido, porque eu não mudei tanto de um livro para o outro. (Michel Laub, entrevistado em 2013, *Deutsche Welle*)

Diário da queda, 2011 e *A maçã envenenada*, 2013, ambos de Michel Laub (1973), serão os livros analisados neste segundo capítulo. Ambos compõem uma trilogia (em andamento), na qual, segundo o próprio autor, conjuga-se uma narrativa trágica individual com uma coletiva – se não uma narrativa em si, pelo menos a referência para que o leitor a busque em sua memória; assim, lê-se um conflito individual acompanhado de um de escala coletiva. No primeiro um narrador, já adulto, relembra fatos de sua infância e adolescência, contando sobre seu pai e seu avô, este um sobrevivente de Auschwitz. Já no segundo, o narrador relembra fatos da juventude, a passagem pelo serviço militar obrigatório, a primeira relação sexual, a admiração pela banda Nirvana e, acompanhamos vagas referências à guerra civil em Ruanda. O terceiro livro até o momento (12/2016) não foi lançado.

Trabalharemos no sentido de mostrar que a imagem de língua depreendida pode se configurar como uma espécie de “escrita de si”, como uma possibilidade de conhecer alguém (ou a si) a partir do que e de como se fala ou se escreve. Talvez encontremos algum paralelo nos *hypomnemata* da Grécia Clássica; caderno de anotações gerais sobre os quais o escritor (quem escreve), pode voltar para refletir sobre o que já viveu e, ainda indicar a leitura para outro, querendo aí se colocar como exemplar, positiva ou negativamente, para alguém. Acerca desses cadernos e da função da leitura e escrita no

período helenístico, afirma Foucault (1992) no texto “A escrita de si”, ao analisar a temática em Sêneca:

O papel da escrita é construir, com tudo o que a leitura constitui, um “corpo” (*quicquid lectione collectum est, stibus redigat in corpus*). E, este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue” (*in vires, in sanguinem*). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de acção racional. (Foucault, 1992[1983]: 143)

O corpo vai se formando e via corpo vai se formando também a “escrita” da história de cada sujeito, todos escritores de si; evidentemente, com as contribuições de outros “escritos”, ou seja, de outros sujeitos com quem se relaciona. O trecho acima ainda nos permite pensar, como veremos, no próprio enredo narrativo, já que lidaremos com personagens cuja atividade de escrita será fundamental para o desenvolvimento da trama. Assim, a escrita, a fala, a língua, o gesto simbólico de marcar “traços” legíveis (signos), estarão em jogo em camadas: para o narrador-protagonista que compões ali uma narrativa de si; para os personagens que compuseram uma narrativa e para o leitor que vai compondo de si e do livro durante o processo.

Como no capítulo anterior, iniciaremos as análises a partir de breve comentário acerca do enredo das narrativas, procurando já aproximá-las ao tom que nos interessa neste trabalho.

2.1 “A inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares”¹⁸

Ainda que os dois livros possam ser lidos de modo independente, torna-se inevitável cotejá-los, pois é a nossa proposta e, mais ainda, porque o próprio autor estabeleceu uma “continuidade”: fazem parte de uma trilogia. Trata-se de abordar nas obras traumas, conflitos, dramas de ordem coletiva e individual: está posto aí o primeiro

¹⁸ Trecho recorrente na parte final de “O diário da queda”.

comparativo a ser feito, como se organizam as tensões entre esses dois polos? A estrutura narrativa de caráter geral linear em *Diário da queda* – com muitas reflexões do narrador-protagonista – e a não-linear em *A maçã envenenada* – com outras tantas reflexões, mas num movimento de espiral, retornando e avançando – coloca-se como outro comparativo. O tom de ambos é testemunhal e a palavra, quando escrita, é apresentada em cadernos, diários, postais, livros ou bilhetes; formas distribuídas para os diversos autores internos à narrativa: o avô sobrevivente de Auschwitz e um diário de verbetes, o pai acometido por Alzheimer e os cadernos de lembranças, Kurt Cobain e o bilhete de suicídio, Valéria e o postal – depois transformada em “voz fantasma”, Immaculée sobrevivente tutsi e seu relato sobre os 91 dias desumanizada durante a guerra; por fim, os próprios narradores dos livros, um escrevendo um diário para o filho e o outro uma possível autobiografia.

Essas aproximações são um percurso provável a seguir, percurso que escolhemos e ora propomos, com finalidade de fortalecer nosso método de abordagem e de sublinhar as características das obras, considerando ainda, a seu tempo, o que houver de especificidade. Nos valeremos do cotejamento, na medida em que atender à demanda de nossos objetivos.

Tratemos de descrever melhor os romances. *Diário da queda* apresenta um narrador em 1ª pessoa, com um pouco mais de 40 anos, relembando fatos de sua pré-adolescência e da fase adulta. Dentre as recordações, o mais relevante (ponto mesmo inicial) é para uma festa de Bar Mitzvah de um amigo não judeu, mas que estudava em colégio judaico: João se empreende numa tentativa de se inserir, pagando com o corpo, em uma cultura alheia, talvez para ser aceito, talvez para inscrever-se numa identidade; Outras recordações são a ausência da relação com o avô, os conflitos com o pai e, já pelo final da narrativa, uma briga com a esposa e a notícia de sua gravidez. De partida, é

inegável observar o trabalho do livro com a temática das “gerações”, do “pais e filhos”. Já na forma, a confissão é uma espécie de balanço do vivido até ali, apresentado de modo intimista.

O avô do narrador chegou ao Brasil após sobreviver a Auschwitz, aqui se casou e constituiu família. Após sua morte, um suicídio, o pai do narrador encontrou alguns cadernos de memórias (não diários) com verbetes explicativos do que o patriarca da família encontrava nestas terras. A peculiaridade desses verbetes está no fato de definir os termos de modo idealizado ou “fantasioso”, na verdade, para tentarmos ser mais precisos, talvez os verbetes projetem o mundo desejado pelo avô, o que implica não ver como uma “mentira”; voltaremos a isso a seguir. Para o narrador, as descrições do avô respondem em oposição ao mundo real dos horrores da guerra e do campo de extermínio, mas falseiam a realidade. Os verbetes “hospital” e “esposa”, por exemplo:

*Hospital - um lugar com **médicos pacienciosos** que explicam à mulher grávida os **riscos** da gravidez que são **baixos** e os **riscos** da operação de cesariana que são **baixos** também, e os riscos de infecção depois do parto que são inexistentes dados os procedimentos os **mais rigorosos de higiene no edifício**, que se estendem aos **banheiros onde corre água quente e privadas que são lavadas de hora em hora**, e aos funcionários que aplicam durante o dia procedimentos os mais rigorosos de higiene tais como o uso de desinfetantes e métodos de esterilização, quarentena também. (Diário da queda, p.46)*

*Esposa – pessoa que se **encarrega das prendas domésticas**, cuidando para que sejam empregados procedimentos os mais rigorosos de **higiene na casa** e também para que no dia do marido **não existam perturbações** quando ele desejar ficar sozinho. (Diário da queda, p. 31).*

O primeiro verbete passa por uma “higienização”, tal qual imagina o seu autor. Percebe-se, não só pela estrutura, mas também quanto ao ambiente hospitalar, a

idealização da instituição. No caso do outro verbete, pode revelar algo ainda em vigor, para muitos é esse o papel da mulher, mesmo depois de muito debate e luta feminista. De certo há a necessidade de higiene da casa, todavia o ponto é estabelecer como função *a priori* da esposa/mulher.

Um dos comentários do narrador acerca dos verbetes:

(...) os verbetes são **evidentemente mentirosos**, num tom grosseiramente **otimista** (...).
(*Diário da queda*, p25)

Ainda que não se concorde com a visão de esposa expressa no verbete, é preciso reconhecer que a imagem desse papel circula e muitas vezes se efetiva, quase sempre por imposição da violência do homem. Por isso destacamos anteriormente o fato de não podermos avaliar como mentira, retomamos: há ali um desejo de mundo. Colocar na chave de oposição ao holocausto implica também um sinal positivo sobre os verbetes; pode se opor, contudo não significa um mundo sem horrores e violência. Aliás, a narrativa nos colocará constantemente diante da complexidade das relações humanas, desmanchando a possibilidade do local cristalizado para o opressor. Um mundo sem os horrores da guerra pode produzir outros horrores, o que nos leva novamente a pensar em Adorno e Horkheimer.

O pai do narrador também escreve. E faz isso por um motivo aparentemente em contraste ao do avô. Diagnosticado com Alzheimer, doença degenerativa do sistema nervoso, cujo sintoma marcante é o esquecimento, passa a escrever para tentar exercitar as faculdades cerebrais e para não esquecer. Ou seja, o avô escreve para não lembrar e o pai para não esquecer. Ao final do livro descobrimos também uma finalidade para o livro, quando se lê:

*Porque não vou **atrapalhar** sua infância **insistindo** no assunto. Não vou **estragar** sua vida fazendo com que tudo **gire em torno disso**. (...), quarenta anos, tudo ainda pela frente, **a partir do dia em que você nascer**. (*Diário da queda*, p. 151).*

Pelo trecho reconhecemos implícitos que se confirmam em passagens anteriores, bastando retirar a negativa “não”: “vou atrapalhar”, “vou estragar”. As brigas do narrador com o pai traziam à tona a insistência paterna para que o filho assumisse a herança do sofrimento pelos horrores do holocausto. Diferente do amigo não judeu tentando se inserir pela festa de aniversário, o narrador procurava se afastar, colocando-se em constante conflito com o pai, portador a herança e da vontade de transmissão.

Sem acaso, a escrita do pai é para não esquecer, numa utopia contra o esquecimento duplo: histórico e patológico. Duas forças que agem sobre o corpo concomitantemente. Seligmann-Silva (2003), no livro *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*, organizado por ele, pontua no capítulo de sua autoria, duas reflexões (dentre outras) na direção desse binômio – esquecer/lembrar – que podemos transferir para as figuras do avô e do pai: “lembrar de esquecer” e “não esquecer de lembrar”. Para construir a primeira expressão, influencia-se por Nietzsche e W. Benjamin, aproximando os dois pensadores para destacar o elogio ao esquecimento, a fim de que se possa seguir em frente; para construir a segunda expressão, recorre a Yosef Yerushami, cujo destaque indica a oposição entre História e Memória, no sentido da necessidade de alçar a memória coletiva ao mesmo lugar de “dizer com legitimidade” da História (tribunal cuja condição é o apagamento de fatos para se contar outros fatos) (ibidem: 60-3)¹⁹, assim o “não esquecer de lembrar” carregado pela escrita na luta contra o Alzheimer é a composição do corpo histórico impressa no papel para permanecer viva na memória – dele e de outro.

No embate com esse binômio, o narrador procura construir a si, sua história, seu esquecimento, sua memória. Isso nos interessa bastante, na medida em que apostamos

¹⁹ Os textos base para o autor formular as expressões indicadas nesse parágrafo foram: “Dos usos e desvantagens da história para a vida”, Nietzsche, edição alemã de 1988; “Experiência e pobreza”, W. Benjamin, texto de 1933 incluído na coletânea de G. Perec, *W ou a memória da infância*, 1995; por fim, *Reflexions sur l’oubli*, Y. Yerushami, texto de 1988.

na hipótese de uma imagem de língua como a construção da existência. Percebemos, nesse sentido, haver um movimento de três fios temporais: a negação do passado na escrita do avô, a manutenção do passado/presente na escrita do pai e a projeção de um futuro na escrita do filho (narrador) endereçada a seu próprio filho, ainda por nascer. Esse filho, em alguma medida coloca em xeque a inviabilidade da experiência da vida mostrada desde as primeiras páginas do romance, sintetizado no episódio envolvendo João, o colega não judeu, como afirmamos anteriormente: a festa na qual o aniversariante ao ser jogado treze vezes para alto no ritual do Bar Mitzvah, não é seguro e cai com as costas no chão; “o responsável por segurá-lo”, afirma o narrador, “era eu”. O narrador, por “traquinagem pueril” (?), não segura o colega, não efetiva sua tarefa no rito; acaso lêssemos de modo conotativo, o narrador se recusa a partilhar do ritual, não quer em suas mãos o peso da tradição judaica (ou, no fundo não quer “novos” judeus?): “que ela caia e se quebre toda”.

Mas, suportar a tradição não está só na esfera abstrata, é o avô que corporifica a existência cultural e a violência sofrida durante a prisão nos campos de extermínio. Ao acompanharmos a vida do menino num colégio judeu, a violência se mostra em vetor oposto, obviamente numa força sem métrica para comparação. Queremos apontar apenas para quem ocupa agora o lugar de oprimido, quem é massacrado e humilhado a todo tempo é o “gói” (não judeu), como João, filho de um cobrador de ônibus que teve o ano comprometido por conta da queda em sua festa.

Come areia, come areia, come areia, góí filho da puta. (*Diário da queda*, p. 22).

É preciso assinalar dois pontos aqui: João não era judeu e, principalmente, era pobre. São vetores de força entrelaçados empurrando para o mesmo lado, no caso da narrativa de Laub. Ainda que o narrador mostre um ar de arrependimento e procure se opor à sua ascendência, para também se opor ao pai, resta a condição de classe e o

desenrolar do enredo nos mostrará a continuidade da tensão, mesmo após a mudança de escola de João e do narrador.

A questão judaica e a questão da queda se justapõem e se complementam, estabelecendo linhas que se friccionam e tensionam. Se o avô sobrevivente de Auschwitz representa estranheza, exclusão e silêncio, a agressão coletiva ao amigo João demonstra que esse passado soterrado sempre volta, e esse recalco se traduz em atitudes violentas. O narrador sente profunda vergonha por ter humilhado o colega, e esse ato da adolescência faz com que reaja contra a tradição judaica como um todo e o discurso vazio do pai sobre tolerância e preconceito. (CHIARELLI, 2013: 24).

Vale assinalar que, do nosso ponto de vista, o narrador procura esvaziar o discurso do pai para com isso se livrar dos laços paternos e do peso da tradição. Não obstante, por vezes a tentativa malogra. A transferência escolar é também um motivo de discussão com o pai, já que o narrador quer e consegue acompanhar João, lá as rusgas entre grupos continuarão. Na escola nova, João se transforma, fisicamente e socialmente; o “estranho” passa a ser o narrador, cujo remorso pela queda o impulsiona a acompanhar o amigo. Contudo, quem ocupará o lugar de opressor é quem carregou o fardo de oprimido e os papéis se inverterão. Ambos trocam agressões por escrito tentando ofender o passado de cada um. Pelo menos, o narrador suspeita de João ao receber desenhos de Hitler; em resposta escreve coisas ofensivas contra a mãe, já morta, do colega. Novamente o que se coloca em tensão é o passado, o retorno de um fantasma. A escolha dos acontecimentos a serem narrados estabelece sempre um vínculo com esse fantasma do passado, presentificado em outras personagens ou em determinados eventos.

Queremos destacar neste breve resumo, uma trama de relações assentada na dinâmica estabelecida pela tragédia coletiva e pela tragédia individual, visando a colocar em relevo um cenário de inviabilidade de experiência da vida, tal dinâmica acontece concomitantemente aos embates de gerações. Mesmo para o desfecho

endereçado ao filho, o narrador na fase adulta, descrita em linhas sintéticas, não escapou às tensões de três relações amorosas (casamentos) e de sua dependência de álcool, culminando em uma cena de briga com a última esposa, jogando-a na cama e desferindo um soco que passou a poucos centímetros, acertando o colchão. Demonstração maior de inviabilidade, certamente é o suicídio do avô e o fantasma da reprodução do gesto acaso seu pai se visse tomado pelo desespero do diagnóstico de Alzheimer.

Talvez, não à toa, o livro *A maçã envenenada* se inicie mencionando o suicídio de Kurt Cobain. O narrador, centrado em contar sua experiência em um momento marcante na vida dos homens/meninos num país onde o serviço militar é obrigatório, ao completar dezoito anos, se alista e deverá cumprir um ano de quartel. No mesmo momento em que tem uma experiência amorosa extremamente intensa, e que poderia ir ao show da banda Nirvana. Tal qual o colégio em *Diário...* o quartel também se apresenta como um ambiente de autoritarismos e abusos. No entanto, não é este o foco do livro, mesmo que possamos ler ali, em alguns trechos da narrativa, procedimentos de coação e humilhação, feitos pelos superiores ou entre os jovens, sem dizer da violência do próprio serviço militar obrigatório.

Para o narrador de *A maçã envenenada*, portanto, a questão se coloca em termos claros, a partir da qual o enredo vai se desenrolando: a banda Nirvana tocaria em São Paulo na data em que ele estaria num esquema de guarda, o dilema era fugir do quartel em Porto Alegre e ir ao show com Valéria (sua recente namorada) ou ficar e, assim, permitir que ela fosse com Unha (melhor amigo dele), cujo comportamento já despertava ciúme no narrador. Era o ano de 1993, sendo que Kurt Cobain se suicidaria em 1994 e, nesse mesmo ano, se iniciaria a guerra civil em Ruanda. Obviamente que no presente da matéria narrada o jovem narrador não sabia dos fatos decorrentes, quem sabe é o narrador em 1ª pessoa a contar para o leitor sobre seu passado. Tais

informações históricas imprimem um tom de carga dramática à nossa espera pela resolução do dilema.

Inserir a guerra civil de Ruanda, ou dito de forma mais rigorosa: o genocídio em Ruanda, nos eventos narrativos só foi possível a partir da experiência do narrador já no tempo presente do qual fala, visto que acompanhou uma entrevista com lançamento de livro de Immaculée Ilibagiza, uma adolescente tutsi que passou “91 dias trancada num banheiro de pouco mais de um metro quadrado”, em uma casa de família hutu, junto com outras sete mulheres também tutsis. As etnias tutsi (minoritária) e hutu (majoritária) estavam em guerra, cujo o fim teria sido dado em 1993 com um acordo de paz mediado pela ONU. No entanto, em 1994, após um acidente de avião no qual o presidente de Ruanda (hutu) morreu, iniciou-se o genocídio, discutido abertamente e planejado como uma limpeza étnica, mesmo antes da queda do avião.

Além de participar de tal entrevista, pôde realizar uma particular. Ao relatar, em poucas linhas, o contato com a moça, o narrador nos diz que foi essa conversa a desencadeadora das recordações relatadas no livro. É o momento no qual mais diretamente se colocm as comparações entre Immaculée, Kurt, Valéria e o próprio narrador. Vidas contemporâneas, dramas particulares, tragédias coletivas e a importância dada a cada um deles, indicada pelo narrador e, vista de hoje, pela mídia.

São poucos os pontos de contato entre as duas histórias, a concomitância dos fatos, a vida extremamente diferente na adolescência, a situação bélica terrível em Ruanda e a passagem pelo serviço militar do nosso narrador; cruzam-se mais pela temporalidade e menos pela organicidade do enredo. Longe do trabalho realizado no livro anterior, Laub cumpre um protocolo burocrático para dar “unidade” à trilogia anunciada.

O grande momento de tensão para o narrador, no CPOR (Centro de Preparação de Oficiais da Reserva), foi o dia em que fumou maconha com um colega durante a hora da guarda na guarita. Assim que saiu, seu colega – Diogo – foi pego por um oficial superior. Diogo não o delataria, porém assumir a culpa sozinho custaria quatro meses de soldo. Proposta aceita e paga em parcelas, resultando em desdobramentos dramáticos no enredo: ingresso devolvido, passagem restituída e a decisão por não ir a São Paulo; nas condições colocadas por Valéria, era o fim do namoro.

Onze meses é o tempo entre o primeiro encontro com Valéria e o dia após o show do Nirvana, dia que marca o fim do namoro e da vida de Valéria. Passam-se onze meses entre o encontro com ela e o show do Nirvana, parece ser um intervalo determinante para o modo como tudo acaba. Vale contar que, se a traição da namorada com o amigo fica insinuada, a do narrador é declarada e confessa, além do fato de a moça ter surpreendido ele a uma amiga (Tati) no banheiro, em ato irrefutável. Foi visto e confessou.

Horas depois do show, Valéria sofre uma parada cardíaca por conta do uso de lança-perfume e morre. Na tarde anterior, ela havia enviado um postal para o narrador, com data de chegada para alguns meses depois, mais precisamente, no dia do aniversário dele. O narrador é surpreendido pela mensagem – uma espécie de “recado fantasma” misturado a um bilhete de suicídio. No postal (a mensagem recebida) lia-se a tradução de um trecho da música “Drain you”, do Nirvana; porém, com erros na passagem para o português, aos quais o narrador atribui grande peso na incidência da morte de Valéria, ou porque ela não entendeu ou porque ela entendeu e a decisão já estava tomada.

Vejamos o trecho da música, significativa para ambos. A versão em português, feita pela moça, apresentava um erro, ao qual o narrador se apegava para

explicar/justificar a morte de Valéria: ou ela não entendeu a canção, ou mesmo entendendo já havia tomado a decisão.

"Drain You"

One baby to another says -
I'm lucky to have met you
I don't care what you think
Unless it is about me
(...)

With eyes so dialated,
I've become your pupil
You've taught me everything

Without a poison Apple (Nirvana, álbum *Nevermind*, 1991)

Tradução proposta por Valéria, encontrada à p.98:

Um bebê diz para outro:
que sorte ter encontrado você
Eu não me importo com o que você pensa
a não ser que seja sobre mim
Com olhos dilatados eu
me tornei seu pupilo
Você me ensinou tudo **ao me dar**
a maçã envenenada

A hipótese do erro proposital, nos dá a impressão de ser a mais coerente, dado que Valéria planejou a entrega da carta exatamente para o aniversário do narrador, dois meses depois da morte. Se o Nirvana quis negar o “preço” do “conhecimento da vida” ao descartar a imagem bíblica da maçã, parece que a moça quis negar o Nirvana ao restituir um “preço”, o da própria vida, pelo conhecimento. Decidiu se escrever ali numa confusão linguística banal entre “sem” (*without*) e “com” (“ao me dar”), mas numa confusão existencial nada banal entre “ausência” e “presença”. Escreve na memória do narrador o corpo em “falha da língua” escreve sua ausência, lembrando que ele mesmo se ausentou de estar no show, reverberando na mesma oposição “sem e “com”.

Voltando aos aspectos gerais, o que nos parece ligar as histórias é a sequência trágica pessoal paralela às tragédias coletivas. Mas com isso repetimos a declaração do

próprio Michel Laub e declaramos êxito em sua empreitada. Contudo, pensamos que há mais. Nem tanto êxito, nem tanta inevitabilidade da experiência da vida; há processos de escolha, transformações geracionais, medidas exemplares de saída para a angústia, há perspectiva discursiva de um foco em 1ª pessoa e, quanto à tragédia coletiva, no caso de *A maçã envenenada*, Ruanda é trazida à borda dos fatos, fica meio que descolada do fio principal, tanto quanto deslocada dos interesses da vida do narrador, que cumpre uma “obrigação de emprego” dupla: realizar a entrevista e inserir uma tragédia coletiva no enredo.

Certo mesmo é a virada ao passado, motivada por um fato presente, uma espécie de *insight*, para realizar o balanço da vida até o momento e reunir em escrita uma seleção de acontecimentos marcantes, ou seja, narrar lembranças.

2.2 Com a escrita herdada, nos escrevemos no mundo

No capítulo anterior, depreendemos uma imagem de língua como “língua falha”, ou seja, a realização da comunicação tal qual teria sido planejada pelo interlocutor não existe; nem a formulação em língua da substância a que chamamos “ideia”, como no esquema visto na p. 59 deste trabalho (Figura 4 "Esquema de base da comunicação linguística", 1985. (POTTIER, 1985: 22), seria possível: daí, esperar uma informação precisa do outro seria um “erro”. Uma língua carregada de equívocos, de enganos, como o próprio sujeito. Esta imagem, talvez não a única possível de ser trabalhada nos livros escolhidos de Bernardo Carvalho, foi na qual apostamos por ver ali uma ligação com o enredo e com a forma narrativa: um artigo de jornal que informa sobre o suicídio e cartas, ambos sem revelar o motivo e a pressuposição da existência de uma carta, não encontrada, pressupondo estar nela a possibilidade do “saber” – a maçã envenenada que

revelaria o conhecimento – ; e a composição formal tensionando a leitura ficcional e real.

Neste capítulo, nossa aposta é uma imagem de língua como “escrita da história”, no sentido individual e coletivo. Pensamos na hipótese de se dizer de “alguém” a partir do que este disse/escreveu, no sentido denotativo e conotativo. Assim, seríamos também o acúmulo do que falamos/escrevemos, podemos nos fazer presentes no mundo como se a nossa vida (a experiência no cotidiano: gestos, escolhas, relacionamentos, posicionamentos políticos etc.) fosse a “escrita de nossa história”. Em outros termos, tomar como metáfora “escrever” por “viver”, “escrita” por “vida”²⁰. Não deixa de ser um lugar comum a expressão “escrever a própria história”, mas aqui tentaremos mostrar que isso envolve mais que um ato de independência do sujeito. A imagem de nossos corpos como um aglomerado de narrativas que diz de nós e de como vemos o mundo.

Comentamos no primeiro tópico – deste capítulo 2 – que a temática geracional (ou da transmissão geracional) nos parece poder ser estabelecida como ponto de partida dos dois livros para chegarmos onde será central para nós. Em *Diário da queda* o assunto pode ser abordado de forma mais direta e palpável, já em *A maçã envenenada* é necessário um esforço maior para a delimitação. Ainda que menor neste, em ambos, para nosso trabalho, a temática desembocará em “como nos escrevemos no mundo a partir daquilo que ‘recebemos’ dos que vieram antes de nós?”. Consideramos haver uma transmissão direta, no caso dos livros, concretizada pela família, e uma indireta, por atração de interesses, ou seja, nos interessa independente de estar vinculada à família. Tentaremos explicar melhor observando as duas narrativas de modo mais efetivo.

²⁰ Queremos destacar o caráter simbólico da letra, por conseguinte, da escrita/fala. Não é preciso efetivamente escrever (fazer grafia) pra fazer história/existir. Obviamente que em nossa sociedade ocidental, a escrita tem um valor positivo e de “evolução tecnológica”, vide todas as dificuldades imprimidas a sociedades ágrafas ou a comunidades analfabetas quando se veem frente à necessidade de defender seus direitos. Falamos isso tendo em mente, também, e como ilustração, o filme *Narradores de Javé*, de 2004, dirigido por Eliane Caffé.

A seguir, na apresentação de um esquema montado por conjuntos, queremos propor uma forma de examinar as relações entre os três membros “paternos” da narrativa de *Diário da queda*. Em *A maçã...* essa mesma relação de forças poderia ser vista em Valéria e em sua mãe e em Kurt Cobain e sua filha, ambas as filiações marcadas pelo suicídio.

Desse esquema temos:

A = Conjunto das experiências vividas pelo avô do narrador;

P = Conjunto das experiências vividas pelo pai do narrador;

N = Conjunto das experiências vividas pelo narrador;

Nomeamos as áreas de intersecção, ou seja, de contato direto e compartilhado entre os conjuntos de “área de tensão” por estabelecerem, a nosso ver, momentos decisivos para a tomada de posicionamento do “sujeito seguinte”, são representadas: $X = (A \cap P)$ e $Y = (P \cap N)$.

Apresentar a figura acima nos é útil para indicar de modo mais claro alguns pontos: i. o narrador não se relacionou diretamente com o avô; ii. a relação se deu mediada pelo pai e pelos diários. A distância entre eles e a imagem que no terceiro

conjunto se configurou do primeiro pode ter feito com que o narrador desconsiderasse de forma mais efetiva elementos cujo peso interferiu nas decisões do avô, principalmente no que se refere à escrita dos tais diários. Esse ponto nos leva de volta ao juízo realizado pelo narrador quanto aos cadernos do avô: “falseiam a realidade”. O rápido julgamento pode ser marca da distância e do movimento de fuga/resistência em relação ao passado do avô, soma-se aí uma posição de confronto frente ao mediador da relação, entre o neto e o avô existe um pai.

Quando se comparam as áreas de tensão, elas produzem forças de sinais diferentes: manutenção na passagem de A para P e bloqueio na passagem de P para N, isto porque o pai insiste na rememoração dos horrores da guerra e da condição judaica, já o narrador procura se distanciar e marcar a incoerência na fala do pai através de sua própria experiência, em particular no colégio. É desse lugar que o narrador avalia os escritos do avô, ou os não-escritos, já que o juízo tende sempre ao estranhamento pelo fato de não haver nada sobre o período anterior à chegada ao Brasil. Contudo, para o membro mais velho, valeria aqui a hipótese de negação da experiência traumatizante através do silêncio (diferente de Primo Levi) ou ainda, o medo de se declarar judeu em um estado até hoje fortemente marcado pela cultura alemã, o Rio Grande do Sul onde ele desembarca como sobrevivente da guerra.

No primeiro capítulo de *É isto um homem?*, encontramos o seguinte trecho do poema homônimo:

Pensem que isto aconteceu:
Eu lhes mando estas palavras
Gravem-nas em seus corações
Estando em casa, andando na rua,
Ao deitar, ao levantar;
Repitam-nas a seus filhos.
Ou senão, desmorone-se a sua casa,
A doença os **torne** inválidos,
Os seus filhos **virem** o rosto para não vê-los (Levi, 1988[1958]:
9)

No trecho o eu - lírico, antecedendo ao narrador, coloca a questão de ser “isto” um homem, já respondendo com o próprio pronome e indicando a desumanização de quem foi preso nos campos de extermínio. Ou melhor, a retirada da humanidade realizada por aqueles que já deixaram de sê-lo. Numa visão, quiçá, pessimista: sim, “isto” é a humanidade. Ainda indica uma ordem (conselho) para que se repitam as palavras por ele ditas, na sequência a ordem parece transformar-se em “praga”, uma espécie de maldição. As consequências do silenciamento parecem ter abatido sobre as gerações do avô do narrador no *Diário da queda* uma espécie de maldição; falamos isso pensando mais pontualmente na relação entre o pai e o narrador. Pelo menos é o dado ao qual temos acesso, obviamente porque a perspectiva discursiva é de quem conduz a narrativa; por isso, ao colocar aqui o trecho de Levi, procuramos apontar para outras direções de produção de sentido, diferentes do viés narrativo. Talvez, para quem sobreviveu aos campos de extermínio, se colocou um impasse do qual nem descendentes diretos possam ter noção da angústia e dos traumas.

A escolha do avô foi diferente da escolha do Primo Lévi, evidente por não serem a mesma pessoa; mas estão colocados num mesmo dilema e decidem escrever suas histórias pós trauma de maneiras díspares. Todavia, o silenciar do avô não representa, necessariamente, o conformismo: a decisão é silenciar para dizer uma nova experiência. Aliás, experiência que resiste ao projeto nazista, o avô escolhe viver e manter uma família judia, indicação marcada, por exemplo, na conversão de sua esposa para o judaísmo ainda que filha de germanófilos (luteranos, talvez?).

Não estamos dizendo com isso que as decisões são tranquilas, sem conflito, sem duvidas, elas trazem, como afirma Seligmann-Silva (2003):

(...) o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade.
Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho

enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o “*real*”) com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entravada, por outro lado, só pode enfrentar o “*real*” equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida. (ibidem: 46-7).

Essa ponderação coloca para nós a “intensidade” como variável a ser discutida: o quanto se coloca a necessidade e a impossibilidade? Pensamos ser esse ponto uma força fundamental para a diferença do testemunho. Ainda em relação ao trecho, concordar com sua totalidade seria reduzir a “imaginação” à arte; no entanto, a primeira extrapola os limites da segunda, a imaginação vai além da arte. Um diário de verbetes como o do avô tem a presença imaginativa, ou o relato de Immaculée Ilibagiza, pessoa real transformada em personagem secundária em *A maçã envenenada*, sobre sua experiência na guerra civil de Ruanda. Entendemos ser a palavra e não a arte a possibilidade de lidar com o trauma, a insistência em narrar, em falar, mesmo que na aparência o assunto pareça não ser matéria do trauma, ele é motivado pela situação traumatizante.

O trecho abaixo pode permitir, a partir do que pensa o narrador, especular sobre o silenciamento do avô:

*e mesmo se meu pai soubesse que a recusa do meu avô em tratar do tema desde sempre não tinha sido apenas um capricho, uma questão de gosto de um homem adulto que se interessa pelo que quiser, mas sim o **sintoma de algo provavelmente visível na maneira de ele ser**, de se mostrar diante da mulher e do filho e de todos. (Diário da queda, p.31)*

Para reconstruir-se em outro país, talvez fosse preciso “esconder” a H-história. Por isso, qualquer banheiro de Porto Alegre, em comparação a um banheiro num campo de extermínio, seria o mais limpo e o melhor do mundo. De certo, o exercício é especulativo, tanto do pai como o do narrador, e a nós cabe (ou podemos) também especular e, talvez, apresentar um quadro que surja de um deslocamento de posição.

Para isso, nos parece que ao esquema acima faltaria considerar o jogo de forças, a fim de tornar a relativização dos porquês do avô com mais embasamento para hipóteses cuja defesa seja não condenar os diários a um “falseamento da realidade”, mas a uma escrita que procura contar outra vivência. Por esse esquema encontraremos uma semelhança entre avô e neto, uma força que negue parte do que constitui a cada um. Se o avô, na escrita, recua dizer sobre Auschwitz, o neto se recusa a carregar o peso da experiência judia. Teríamos então:

Há uma força F que age sobre o conjunto de experiências do avô: a vivência no campo de extermínio, o tempo passado em Auschwitz, como visto na figura anterior, sem contato com o narrador, sem a área X (área de tensão). Da relação com o pai, não podendo se transmitir a totalidade da experiência, pensamos então numa força menor $F/2$, mais por uma questão quantitativa, a proporção poderia ser metade ou outra qualquer. Por fim, para o narrador tal força chegaria menor ainda, $F/3$ e com resistência, uma $-(F)$ – negativa – uma força contrária. Essa $-(F)$, como já dissemos, se acumularia tendo em vista o tempo de estudos no colégio judaico. Obviamente que a proporcionalidade do trauma de Auschwitz não pode jamais ser comparada a um trauma escolar; colocamos na mesma representação para indicar como o narrador declara sentir. Mais adiante trataremos melhor do como era o espaço estudantil e procuraremos indicar o equívoco da leitura da violência juvenil como se fosse algo étnico e não sistêmico.

Antes, voltemos à área de tensão Y, ou seja, a relação entre o pai e ele. Vejamos um trecho no qual se destaca a aprendizagem das letras – processo um tanto ausente na

relação paternal ascendente, tendo em vista o suicídio do avô quando o pai do narrador tinha catorze anos – como parte da demonstração de como é o universo do trabalho:

Eu aprendi a ler antes que ensinassem na escola, e meu pai treinava comigo mostrando palavras no jornal e dizendo, que letra é esta, e eram letras de imprensa, diferentes da que eu aprenderia na cartilha (...). Meu pai explicava como funcionavam as máquinas de costura, a linha, o motor (...). (Diário da queda, p.57).

À medida que se ensina um conteúdo qualquer, ensina-se também a forma pela qual se dá a transmissão: ao se ensinar a função das máquinas, já se ensina de alguma forma um modo de enxergá-las no mundo. Assim funciona para a língua: ensina-se uma linguagem capaz de escrever o mundo e da qual o sujeito também se vale para se escrever. Como a língua circula imersa em cultura – é uma manifestação cultural – enquanto apreendemos aquela, estamos também apreendendo muitos elementos desta. Fica nisso a letra e o modo de desenhá-la para se escrever também como história no mundo, no caso – e sempre – um lugar de classe social.

Outro destaque é a marcação temporal no trecho “aprendi antes”, ou seja, constrói de si uma imagem de alguém “inteligente”, “precoce” ou “adiantado”, podendo reivindicar, deste modo, certo reconhecimento quanto às habilidades de escrita e leitura. O material utilizado é outro: jornal e não cartilha, universo adulto e não infantil. Além disso, o pai se colocava como alguém deliberadamente portador e transmissor de saber, um pai extremamente arraigado à cultura judaica e conservador, de modo crítico, da memória do horror do holocausto (para muitos, shoah). No segundo período, o que vemos é uma espécie de preparação para o mundo do trabalho, para a continuidade dos negócios da família. A loja havia sido herdada do avô e passava para o filho, numa representação da própria transmissão geracional. E, no mesmo sentido da negação de rememorar a história da família, o narrador decide trabalhar com jornalismo. Tornou-se jornalista, mas contou parte da história da família. Ainda que busque escrever-se-a-si no

mundo, com letras próprias, é a “letra imprensa” transmitida pelo pai que molda a substância herdada do avô e narrada em livro. O suporte do texto fica também como traço herdado do pai.

Se nessa relação paterna há uma tentativa de continuidade, em outra, na do pai de João com o filho, a tentativa é pela descontinuidade, de modo a transmitir uma outra herança para que o filho possa se escrever de maneira diferente da do pai, em outros termos, específicos da caracterização dessas personagens, que João possa fazer parte de outra classe social:

*Minha escola tinha tradição de botar alunos nas melhores faculdades, e dali haviam saído **industriais, engenheiros, advogados**. O pai de João **achava que valia o sacrifício** de matricular o filho num lugar **tão caro**: havia um programa de bolsa, e ele acabou ganhando oitenta por cento de desconto na mensalidade. **Mesmo assim** tinha de se desdobrar para pagar a quantia restante e mais uniforme, material didático, transporte. (Diário da queda, 16)*

O que o pai de João quer é inserir o filho em outra tradição, uma que se apresenta a ele como melhor que a sua atual. E o melhor aqui é econômico, mas também – talvez – quanto às possibilidades de fazer algo além de trabalhar. O pai de João trabalhava como cobrador de ônibus e vendedor de algodão-doce. Sacrifício estava sendo, também, o de João, haja vista as condições às quais era submetido no colégio. Contudo, não foi permitido a ele permanecer, diante da violência sofrida, o menino acaba trocando de colégio. O narrador, por culpa, por oposição ao pai, por amizade a João, ou por um outro motivo inacessível, muda de colégio e vai ser o “estrangeiro” tal qual era o amigo antes da troca. Evidentemente o leque de opções do narrador é maior e os riscos de seu futuro são, inversamente proporcionais à condição financeira. Mais dinheiro, menos riscos – sempre tendo à manga uma carta-apólice chamada herança.

Ao aproximarmos esses dois cenários da narrativa, a vida dentro do colégio e as relações ali estabelecidas, é possível supor ou tentar delinear os conflitos do narrador

frente a sua negação de participar da tradição judaica. Vejamos dois trechos em sequência, um sobre o colégio e o outro a fala do pai do narrador:

*A **música** começava assim, **come areia, come areia**. Era como um **ritual**, o incentivo enquanto João virava o rosto e tentava escapar dos golpes até não resistir e abrir a boca, o gosto quente e áspero, sola de tênis na cara, e só aí o agressor cansava e os gritos diminuía**m** e João era deixado até se levantar já sozinho, ainda vermelho e ajeitando a roupa e pegando de novo a mochila e subindo de novo as escadas como **admissão pública** do quanto ele era sujo, e fraco, e desprezível.* (Diário da queda, p20)

O narrador de *Diário...* não procura ser um narrador onisciente e esse dado é importantíssimo para não aceitarmos como sendo o sentimento de João a “admissão pública”. Não sabemos o que realmente admitia ou não, não sabemos se suportava em nome do pai e do sacrifício feito por este. Note-se também a descrição como “ritual”, aproximando do universo religioso e a repetição do conectivo “e”, sem hierarquização com a vírgula, podendo significar a repetição *ad infinitum* do ato, bem coerente com a ideia ritualística.

*Meu pai **falava muito** na Alemanha dos anos 30, em como os judeus foram enganados com facilidade, e **era fácil achar** que uma casa invadida era um evento isolado, que o ataque a uma ótica ou ferragem cuja porta amanhecia com uma estrela pintada era obra de um **bando qualquer** de vândalos (...)* (Diário da queda, p.26)

Quando temos a narrativa das conversas com o pai, podemos acreditar que a imagem formada a respeito dos judeus não corresponde com a experiência vivida no colégio. Do modo como narra, supomos que aos judeus faltaria uma dose de “análise conjuntural” para perceber a arquitetura do plano para o extermínio, como se eles fossem “menos inteligentes”. A questão que se coloca para nós é tentar indicar a falta de um olhar mais amplo, falta perceber que o fenômeno presenciado no colégio é de luta de classes e de violência juvenil. Não à toa, após a mudança de escola, João passará ao embate mais direto, fortalecido fisicamente pela atividade de musculação e pelo empoderamento ao se sentir pertencente ao novo local. O narrador passa a ser o

estrangeiro, porém, da condição de classe, ainda imprime humilhações a João com o envio de bilhetes insultando a mãe morta do garoto, para se vingar de, supostamente, João ter delatado o amigo aos novos colegas.

O discurso a ser retomado nessas passagens é o da “violência escolar” e da “luta de classes”, numa leitura de caráter geral, ainda que o contexto coloque como sendo uma situação específica de um colégio: judaico. No livro a especificidade cumpre o papel de alimentar as tensões recorrentes e fortificar o lugar enunciativo do narrador. Podemos testar outra expressão: “colégio religioso”, “colégio alternativo”, “estadual” e com isso perceber o enfraquecimento da narrativa e do debate focado na religiosidade.

Queremos dizer, portanto, que o juízo do narrador sobre a escrita do avô e do pai só é possível a partir deste lugar que se fortifica e se retroalimenta da própria história do livro. O narrado não deixa de se construir pela escrita e nos atrai para dentro dela a fim de nos convencer do seu ponto de vista. Precisa ser abonado (inocentado) pelo leitor e pelo filho no que tange às decisões tomadas; não quer repetir o avô e nem o pai, quer que o filho saiba que ele se importa com seu nascimento. Para fazer isso precisa se diferenciar, mesmo quando está em jogo uma certa relativização da herança do sofrimento ligado à história étnica.

Ao nos deslocarmos do lugar enunciativo ocupado pelo narrador, procuramos indicar para a possibilidade de imposição de uma “confusão mental acentuada”, visto que mesmo sem ela já seria impossível dizer tudo que se passa em nossa mente, por conta da vivência de um trauma. Podemos observar isso em alguém que há pouco tempo (às vezes logo em seguida) passou por um assalto, por exemplo, e vemos a dificuldade para se narrar o acontecido. Parte do que se passou parece não se fixar de imediato em língua(gem). Quando levantamos a proposta de imagem de língua em que se “vê” uma escrita/fala de nossa história”, não abrimos mão da imagem depreendida no primeiro

capítulo, de “língua falha”. Portanto, “escrevemos/falamos nossa história com uma língua falha, com buracos, lacunas”, cujas manifestações dizem também de nós: da impossibilidade de se dizer tudo, resta-nos carregar a nós em língua e corpo atravessados. Somos corpos *faleados*.

Se isso é verdade, a escrita do avô do narrador ficaria faltante no que se refere a silenciar a história de si, apesar de não escrever experiências anteriores ao Brasil em seus diários. A escrita que pretende silenciar também falha, em geral pela própria propriedade linguística de brechas e no particular pelo exagero da idealização. Como foi dito pelo narrador, uma escrita que era “sintoma”. Completaríamos, um sintoma de experiência recalcada dos horrores do genocídio. Por isso, talvez, pelo menos para fins de nossa análise, ele opte pelo suicídio como única maneira de silenciar o corpo.

Paradoxalmente, o pai do narrador, filho de um pai cuja escrita poderia estar a cargo de esconder a vivência nos campos de extermínio, é acometido pelo mal de Alzheimer, acarretando a perda de memória, ou seja, pelo corpo sofrerá golpes de silenciamento. No entanto, para ele isso é insuportável, então decide escrever para não esquecer.

Tanto para um como para o outro, as decisões de “silenciar” ou de “declarar” são soluções de ordem subjetiva; é o fato de o evento estar registrado na memória coletiva, independente da vontade individual, que contribui para lembramos com frequência. Essa memória histórica é fundamental, por outro lado para que não nos esqueçamos e não repitamos.

Em *A maçã envenenada*, temos a tentativa de Immaculée de passar do registro individual da memória para um registro socializável e socializado. O narrador, ao se ver frente a tal processo, tem em sua receptividade um efeito, talvez, não esperado pela ruandense. E reage ao texto e reage ao trauma descrito.

*A edição brasileira das memórias da Immaculée Ilibagiza tem capa cinza e uma foto dela com **um pássaro** ao fundo, e a penúltima frase da suas mais de trezentas páginas é: **acredito que podemos curar Ruanda** – e o nosso mundo – **curando** nossos corações uma a uma. (...) E se a suicida fosse ela e o teor das frases se invertesse, Immaculée apelando para uma causa romântica e não à própria desistência, Kurt Cobain pregando a solidariedade por meio de **uma prosa vizinha de autoajuda**, a história poderia ser outra? (A maçã envenenada, p.90)*

A diferença não posta em debate pelo narrador é o fato de Kurt não estar (não ter vivenciado) vendo seu povo (etnia) sofrer um genocídio. Propor a inversão é no mínimo especulativo de baixa imaginação, não há equivalência em aspecto nenhum. Cabe complementar, lembrando que o narrador era adolescente quando ocorreu a guerra civil de Ruanda, e diz ter sabido mais sobre o suicídio do líder do Nirvana do que do país africano. A mídia repercutiu mais a tragédia individual, menos a coletiva. Vale destacar a geografia e a condição social dos fatos: EUA (rico) X África (pobre); o narrador se aproxima da primeira localização por gosto musical e por poder econômico. Seu comentário provocativo indica a leitura das memórias de Immaculée como um texto de pouca qualidade, tendo em vista a pecha da autoajuda. Ainda que o livro da sobrevivente seja um trabalho duvidoso, falta considerar aí as condições de produção e o modo como Immaculée suportou os 91 dias dentro de um banheiro, de 1 m², com outras oito mulheres: rezava. A guerra civil de Ruanda está tão afastada da vida do narrador, nos anos 90, (não só por responsabilidade de Le, mas também pela seleção midiática do que se quer como “importante”), quanto está afastada no enredo da narrativa; qual o tamanho da diferença teríamos no livro, caso o narrador não falasse sobre Immaculée? Já que ele está imerso em sua subjetividade e só dela se faz e se fala.

Complementa o narrador, acerca do livro de Immaculée:

*O que a aparência, a sintaxe e o estilo de **um texto diz sobre quem o escreveu?** (A maçã envenenada, p.90).*

Respondendo: pode dizer muito, pode dizer nada, dependeremos do quanto se sabe sobre como se produziu o texto; claro que para isso é preciso ler a fala acima em sua dimensão conotativa, senão faremos uma análise “caligráfica”. A escrita é colocada pelo narrador como um índice para se dizer de quem escreve. Há nesse sentido um índice cujo apontamento feito por nós serve para favorecer nossa hipótese de metáfora. Há outro ponto importante no trecho: interessa ao narrador envolver o leitor nessas reflexões para aproximar a morte (suicídio?) de Valéria à morte de Kurt, interessa valorizar o “romantismo” para justificar a intensidade do viver e inocentar a si, à amada e à mãe da amada. Não podemos esquecer que o narrador cursou jornalismo e direito, aprendeu a “ler antes”, é habilidoso para criar o fato e convencer o leitor. Em um excelente texto, “Maçã bichada”, publicado no *Rascunho*, Leonardo Petersen Lamha (2013) sentencia: “Culpa, como também disse Coetzee, é uma ótima moeda de troca. “Quem confessa, troca suas mais profundas torpezas pela nossa admiração irrestrita em ver alguém se desnudar”.

Quando miramos o próprio romance em busca dessas habilidades do narrador, podemos observar uma ocorrência modelar na página 40. Lá encontramos dois parágrafos cuja escolha lexical e sintática, ao tratar da guerra de Ruanda, revela o juízo do narrador sobre os fatos. No primeiro, o narrador inicia com as expressões “os historiadores **explicam**” e no seguinte, “Immaculée **costuma falar**”; nas passagens o que se segue é uma análise da guerra, mas para aquela que sobreviveu, para aquela que superou a morte coube o verbo “falar” e para aqueles que olham de modo distanciado, científico, coube o verbo “explicar”. O narrador organiza, seleciona, imprime valor de modo a fazer com que a leitura possa ser valorada.

De um lugar avaliativo, ou reavaliativo, que se estabelece a partir da conversa com a sobrevivente, o narrador “envenenado” pelo saber da idade madura – como

constata a voz fantasma de Valéria “você já viu tudo aos quarenta anos. O desencantado. O sábio (...)” (p. 106) – pode retornar e compor de si uma “figura” que se aproxima da intensidade de Kurt Kobain e Valéria e se afasta de Immaculée. O movimento tem atração pelo polo valorizado dentro de um círculo “intelectual” médio, de classe social média massificada, que dentro deste mesmo universo, costuma colocar em relevo o estrangeiro (USA) e apagar o nacional (deslizado para o terceiro mundo).

A decisão por identificar-se com um ou com outro polo (intensidade romântica X autoajuda/fé) se estabelece por uma série de repetições de eventos que afastam ou aproximam o narrador: num polo, ter uma banda, ir a festas, vivenciar relações amorosas, ser adolescente, estar próximo a pessoas marcadas pelo suicídio; noutro polo, trabalho, entrevista, mundo adulto, religiosidade, cultura desprezada.

Repetir é um gesto central em nossa análise, pois é, em outros termos, a experiência de transmissão geracional. Repetir é o “conselho” do eu-lírico no poema que abre “É isto um homem?”. A repetição é a herança recusada ou não para nos escrevermos no mundo. Vejamos os dois trechos finais de ambos os livros de Laub.

*(...) verdade ou mentira no passado que também não é nada diante daquilo que **sou e serei**, quarenta anos, tudo ainda **pela frente**, a partir do dia em que você **nascer**. (Diário da queda, p.151).*

*E é então, como a prova que eu estava devendo de volta, finalmente você me fez chegar a **este ponto**, a marca que você deixou e **nunca será removida**, meu amor, é então que pergunto a você se **devo acelerar o carro**. (A maçã envenenada, p.119).*

Aproximar os trechos pode trazer à tona, como falamos, certa repetição; o(s) narrador(ES) apontam para o futuro, para as possibilidades do que ainda virá na dependência de um outro. As repetições vão além:

Aspectos/Recursos	Diário da queda	A maçã envenenada
Voz fantasma	Passado judeu	Valéria
Andamento da narrativa	Não-linear	Não-linear

Apoio narrativo ao leitor	Retorno explicativo	Retorno explicativo / revelação de suspenses
Índices de esperança	Filho / futuro	Não se matar / futuro
Desencadeamento da escrita	O outro – o pai	O outro – Immaculée/Valéria
Tensão existencial	Suicídio / Alzheimer	Suicídio / fim do namoro

Os narradores dos livros de Michel Laub apresentam semelhanças na condução narrativa e nas motivações, marcando outra repetição quanto ao procedimento de escrita. No sentido mais pontual para nossa pesquisa, vejamos o trecho a seguir que trata de *Diário da queda*, mas se relaciona com *A maçã envenenada*:

O narrador-personagem, por sua vez, utiliza o ato da escrita para entender o passado e a corrente intergeracional da qual ele é herdeiro e testemunha. Ao imergir no passado do avô em Auschwitz e recuperar a memória desse indivíduo cuja experiência traumática de vida está moldada no “mundo como deveria ser” e a do *pai*, “no mundo como foi de fato”, ele adquire os recursos para fazer uma síntese e, através da crítica, questionar a sua posição diante do mundo. A escrita, dessa forma, surge como uma espécie de libertação: há a necessidade da queda, tanto física quanto emocional, para que o personagem possa se reerguer de um modo mais sólido e, apesar dos percalços transgeracionais, encontrar a sua posição na cadeia geracional. Essa é a grandiosidade da obra de Michel Laub: uma literatura de caráter universal que aborda as perdas, os afetos, o relacionamento familiar, os laços que podem tanto estreitar como afastar – enfim, as temáticas recorrentes da existência humana. (Menda, 2013: 30)

Parafraseando Menda e aplicando à *A maçã envenenada*, poderíamos tentar dizer que o narrador se vale do ato de escrever para compreender o passado e o círculo geracional do qual participa e pelo qual se influencia. Ao retornar ao seu próprio passado e recuperar os conflitos e as decisões em situação-limite, motivado pela experiência traumática do outro (Immaculée), elenca posicionamentos frente ao mundo para tomar como referência e, então, escrever-se ali. A escrita é colocada como forma de registro e de reflexão, diferente de *Diário da queda*, não há “aprendizado” com a tragédia coletiva, visto que a presença da guerra civil de Ruanda não é orgânica à vida do narrador e o contato com a sobrevivente e seu relato já são, de antemão, valorados

negativamente em relação aos preceitos do personagem-narrador. Numa direção semelhante, Lamha (2013) indica o defeito do livro:

O problema é que, em **A maçã**, os dois temas [memória individual e história] raramente vão além da função de contraponto para a “tragédia que realmente importa (ao personagem)”. (...) Tudo isso faz **A maçã envenenada** parecer um retrocesso em termos de projeto investigativo a **Diário da queda**. Não apenas isso, mas uma repetição. (Lamha, 2013).

Sabe-se da voz do próprio Laub, em entrevista, que o livro *A maçã envenenada* foi iniciado antes de *Diário da queda*, mas acabou “abandonado” para a escrita deste; daí, talvez, possa se intuir o suposto “retrocesso”. Isso explica, em alguma medida, mas não justifica. A dimensão coletiva do segundo livro publicado fica reduzida ao “eu”, um “eu” bem à cor-local romântica, acentuada pela atmosfera suicida constante no enredo. Soa mais à contraposição de um pai suicida e de uma mãe suicida (a de Valéria) e na impossibilidade de perguntar à filha de Kurt; o narrador nos conta parte da vida de Valéria, ou seja, qual a situação de quem é órfã por conta de um suicídio.

A nossa leitura entende que o narrador coloca como ponto de reflexão o “decidir” pelo suicídio considerando quem fica – aspecto presente também em *Diário...*, quando o narrador estabelece o filho como interlocutor. Nos trechos abaixo, de *A maçã...*, percebemos quase a repetição da fala com interlocutores diferentes, indicando uma possível intenção de mudança diante da postura a ser tomada numa situação-limite.

(...) *Valéria é incapaz de dizer qualquer coisa sobre aquela noite porque tudo foi bloqueado na repetição das perguntas, por que a mãe tomou essa decisão, por que ela não apertou o freio, por que ela decidiu acelerar em direção à árvore e me deixar sozinha aqui.* (*A maçã envenenada*, 73).

E o final, com o narrador se deslocando para o lugar afetivo análogo/equivalente/semelhante, no sentido de ser um amor, ao da mãe de Valéria, se dirige à moça, imaginando talvez o desejo de consulta que a mãe não realizou como indicado anteriormente, repetimos o trecho:

E é então, como a prova que eu estava devendo de volta, finalmente você me fez chegar a este ponto, a marca que você deixou e nunca será removida, meu amor, é então que pergunto a você se devo acelerar o carro. (A maçã envenenada, p.119).

Ainda que a pergunta seja feita, restará apenas especular, visto que nesse ponto da narrativa Valéria já estava morta. A decisão será somente dele e aponta para o futuro, para quem virá ou para o que virá. Nada muito diferente do *Diário*... E se ousarmos um pouco, apostando no trabalho de Schollhammer, poderíamos seguir sua linha de análise geral de como vai se compondo a literatura brasileira (prosa) hoje:

O passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo como testemunhos seus índices desconexos, matéria prima de uma pulsão arquivista de recolhê-lo e reconstruí-lo literariamente. Enquanto isso, o futuro só adquire sentido por intermédio de uma ação intempestiva de lidar com a ausência de promessas redentoras e libertadoras. (Schollhammer, 2011: 12-3)

Isso se aplica, não de modo exato, mas com algum ajuste, aos romances anteriores, os de Bernardo Carvalho, o passado com o pai do narrador e o mistério do suicídio em pistas fragmentadas; o passado do estudante de chinês – o divórcio e o emprego no mercado financeiro. Já o futuro nem sempre surge indicado, no caso de Laub, em *Diário* sabemos que haverá o filho, em *A maçã*... pouco sabemos, há apenas a escrita como registro da experiência e a existência do livro de um narrador já adulto.

Temos então, em síntese, quatro formas de decisão quanto à escrita, logo quatro possibilidades de construção metafórica para nossa hipótese de imagens de língua: 1. Dada a força do trauma, o avô do narrador, em *Diário*..., opta por dizer através do silenciamento do “inenarrável” e, em sua escrita, projeta um duplo ideal cuja composição responde ao trauma e à própria aspereza da nova terra, decide ainda apagar do corpo as marcas da experiência e se suicida; 2. Immaculée decide pelo relato em tom religiosos, confirmado pela sua atitude de perdoar o assassino de sua família; 3. Dada em alguma medida a diluição da força do trauma da primeira geração, mas acrescido do

trauma do suicídio, o pai do narrador, sofrendo ainda com o Alzheimer, decide escrever para continuar lembrando. Segundo o narrador, esses textos descrevem o mundo como ele é, mas o posicionamento de quem narra já está impregnado pelo seu viés um tanto condenatório em relação ao avô, talvez por isso caiba a nós propor um juízo diferente e afirmar haver ali uma descrição menos idealizada; 4. O narrador escreve para o futuro, procura incutir em sua escrita uma espécie de superação dialética: nega o diário do avô que apaga o passado e nega a escrita terapêutica do pai para lidar com a perda da memória para se manter presente, o narrador escreve não para apagar e nem para manter, mas sim para criar o futuro, escreve para o filho existente na barriga de sua esposa e existente em linguagem, tão concreto a ponto de já organizar a vida prática de seus progenitores, em *A maçã envenenada* o futuro está na projeção de seguir vivo, respondendo à voz fantasmagórica do passado ecoada pela voz de Valéria.

Caso estivesse atuando no campo literário, Dejours concluiria bem ao dizer:

Cada pessoa tem sua história, seu passado, suas experiências, sua família. No fundo, toda sua experiência consiste em estabelecer uma espécie de compromisso entre o passado e o presente para tentar escolher o futuro (Dejours, 1986).

Se podemos metaforizar nossa vida em língua e pensar em maneiras de “(se) dizer” ou de “ir dizendo”, como procuramos mostrar aqui, há também nisso uma representação de memória: a decisão pela sintaxe, pelo léxico, pelo campo semântico do momento reverterá num acúmulo de escrita/fala, na medida do caminhar no tempo. Vamos marcando nossas letras na areia do tempo e as pegadas ali contam nossas histórias²¹, assim, à imagem de língua como registro do sujeito no mundo, soma-se a

²¹ Acaso seja aceita nossa metáfora (clichê) de areia para tempo, é interessante lembrar o rito violento do colégio onde estudava João, a música cantada era: “come areia góí filho da puta”. O ato em si já é desumanizador e se intensifica pelo fato de impossibilitar a ele que a areia fique com as marcas de sua pegada; falta passado “nobre”, já que a mãe é puta e falta lugar para “pisar” o presente. Somado a isso, o pai é pobre e precisa de dois empregos, cobrador de ônibus e vendedor de algodão-doce, por isso não é dado a João um lugar para “pisar” o presente.

imagem de língua como arquivo da memória, ora silenciada, ora dita, de alguma forma sempre mostrada.

2.3 Um corpo de Literatura

Nesse último tópico do capítulo, procuraremos relacionar a forma trabalhada por Laub para narrar com nossa hipótese de imagem de língua, de maneira a refletir sobre como tal imagem é parte fundamental para a construção da narrativa. Nossa intenção se relaciona com as considerações de Barthes (2004[1953]):

Ver-se-á, por exemplo, que a unidade ideológica da burguesia produziu uma escrita única e que, nos tempos burgueses (isto é, clássicos e românticos), a forma não podia ser dilacerada visto que a consciência não o era; e que, ao contrário, a partir do momento em que o escritor deixou de ser uma consciência infeliz (por volta de 1850), o seu primeiro gesto foi escolher um compromisso com a sua forma, seja assumindo, seja recusando a escrita de seu passado. A escrita clássica explodiu então e a Literatura toda, de Flaubert a nossos dias, tornou-se uma problemática da linguagem. (*ibidem*: 4-5)

Assim, considerando a escolha por uma forma de escrita um jeito de pensar a Literatura, pode-se discutir o que dizem da Literatura ao dizer, concomitantemente, do nosso tempo, tendo que fazê-lo já determinados por produtos naturais do tempo (língua e estilo)? (*ibidem*: 14-5). Também procuraremos algumas relações mais diretas com o nosso tempo, compartilhado com o autor, acreditando na possibilidade de encontrar relação entre a temática narrada, a imagem de língua e um modo de pensar a própria literatura. Por isso, partimos no sentido indicado por Pêcheux (1993[1969]):

Faremos a hipótese de que, a um estado dado das condições de produção corresponde uma estrutura definida dos processos de produção do discurso a partir da língua, o que significa que, se o estado das condições é fixado o conjunto dos discursos suscetíveis de serem engendrados nessas condições manifesta invariantes semântico-retóricas estáveis no conjunto considerado e que são características do processo de produção colocado em jogo. (*ibidem*: 79).

Tomemos primeiramente, para iniciar o exame e demonstrar melhor nossa intenção, os títulos dos capítulos de *Diário da queda*:

1. **Algumas coisas que sei sobre** meu avô
2. **Algumas coisas que sei sobre** meu pai
3. **Algumas coisas que sei sobre** mim
4. Notas (1)
5. Mais **algumas coisas que sei sobre** meu avô
6. Mais **algumas coisas que sei sobre** meu pai
7. Mais **algumas coisas que sei sobre** mim
8. Notas (2)
9. Notas (3)
10. A queda
11. O diário

As sequências 1-3 e 5-7 apresentam a repetição de um mesmo núcleo, que pode ser dividido em duas partes: “algumas coisas” e “eu sei” dito de outra forma: “eu sei algumas coisas”. Diz se de si também, ainda que aponte conteúdos “do” outro, localizando o “eu” como central. Tomados assim, imprimem uma operação acumulativa, dada pelo termo “mais”, contudo, no enredo, o movimento é de retorno e retomada, como a figura e uma espiral: daí dizermos estrutura “espiralada”. Esse retorno e retomada é o mesmo gesto a escrita do pai, numa tentativa de resistir ao esquecimento: regressa, escreve e avança. Funciona como uma espécie de acréscimo por regresso, em que se pinça algo necessário/desejado para se manter no presente.

Em *A maçã envenenada* o espiralado parece ser mais sutil, já o acúmulo suspensivo prevalece – sequências abertas esperando o fechamento (o que houve no quartel? Quem foi pego? Como se resolveu? Foi ao show? Pagou ou confessou? Traiu ou não? etc.). Podemos aqui inserir uma das caracterizações de Barthes para a narrativa, em que explica como construir, por exemplo, tais suspenses para futuras resoluções:

O que já foi visto a propósito do nível funcional é exatamente o que se passa na narrativa: as unidades de uma sequência, embora formando um todo no nível desta mesma sequência, podem ser separadas umas das outras pela inserção de unidades que vêm de outras sequências: já foi dito, a estrutura do nível funcional é uma fuga. (Barthes, 2008[1981]: 56).

São pequenas sequências da trama que vão se acumulando e alongando a narrativa, sendo trabalho para o autor fazer com que permaneçam coesas e necessárias. A resolução do que houve no quartel fica sem resolução por quase toda narrativa e se trata de um fato passado da vida do narrador cujo desfecho interfere na ida ou não ao show, por sua vez desencadeando o término do namoro com Valéria.

Quanto à construção das personagens, Laub não as cria como sendo exemplos positivos de moralidade: são “desajustados”, no limite poderiam ser criminosos – como no caso de *Diário da queda* quando o narrador quase agride a esposa. Em *A maçã envenenada* trata-se apenas da relação com as drogas. Aqui a gravidade está na imersão alienante à cultura de massa. De certa forma, Immaculée é a contra-argumentação dessas personagens. Sobre ela paira a mesma esperança por transformação, mas calcada em valores religiosos. Ela é a representação de personagem que a narrativa de Laub recusa.

Por estarem configuradas de modo complexo, as suspensões dos dilemas ganham força (complexo no tempo e no espaço narrativo), já que prever o comportamento de seus agentes fica mais difícil. Talvez seja esse o ponto de crítica para o narrador de *A maçã envenenada* quando pensa na sobrevivente de Ruanda: sua religiosidade a molda de tal maneira a ser previsível para uma saída cujo resultado já se demonstrou historicamente ineficiente.

Esses personagens guardam certas semelhanças com nosso tempo (final do século XIX....), na medida em que são carregados de conflitos, dilemas, comportamentos múltiplos. Contudo isso já faz parte da Literatura desde algum tempo.

Mostra-nos a narrativa cenas mais próximas ao nosso tempo e com participação de figuras históricas. Produzir uma obra de arte com esse caráter (realista, neo-realista) é contribuir para a manutenção da memória.

Há muito de político e de resistência em propagar eventos históricos num momento em que vivemos um espécie de “presente absoluto”; um excesso de “presente” em nosso tempo e um não cultivo da memória, tanto quanto uma repulsa ao que é velho. Basta observar a lógica excludente do mercado descartando os “velhos” e a mesma lógica se alojando nas políticas públicas de seguridade e previdência social. Se o narrar aqui é testemunho, de certo que nos serve como ilustração, como consulta de eventos, comportamentos, implicações. Narrar é então um gesto político, gesto de matéria linguística, que entende a língua como suporte e construção da história.

Por fim, destacamos novamente dois pontos, acaso não tenhamos deixado suficientemente claro, são eles conservar a memória e produzir registros do agora sem abandoná-la.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2012[1984]: 62).

Ao reconhecer o “tecido” e acompanhar as tramas, podemos descobrir onde desembocam as linhas entrelaçadas ali, no caso dos livros de Laub, ainda que entrelace algumas frouxidões, resistimos ao império do presente e ainda resistimos à dissolução do outro como parte do que nos constitui. Sem o outro não há o eu, não há Literatura. Todas as questões em Laub envolvem a alteridade, desde os dilemas os afetos e os motivos para escrever. Não por bondade, mas pra se estabelecer no contorno subjetivo. Cabe dizer: para o outro se escreve, não pelo outro; mais: na direção do outro em que se espelha a confirmação do eu.

CAPÍTULO TRÊS: A LÍNGUA EM RESPOSTA: POSSIBILIDADES DE “NARRAR”

Acho que para sabermos como aquele narrador existe e como vai nos contar a história. O que justifica contar uma história é remontar o passado do personagem. Contamos para criar um passado, e para que este torne significativo o presente. Pessoalmente, independente de ser escritora. Eu tenho uma memória horrível. Isso sempre me atrapalhou, tanto em questões operacionais, como em situações simples ou afetivas. Por exemplo, o fato de eu não me lembrar quando meu filho andou pela primeira vez. Às vezes, sem mais nem menos, essa lembrança volta. É sempre uma questão de saber acessá-la, pois eu sei que ela aconteceu comigo. É uma volta que não tem a ver só com nostalgia, mas com autoconhecimento. Eu tenho um diário, onde anoto tudo que acontece comigo. Esses dias, descobri que sempre que volto de viagem fico de mal humor, mas nunca tinha me dado conta disso, descobri lendo meus diários, percebendo essa recorrência. (Beatriz Bracher, entrevista, Revista Amálgama).

Neste terceiro capítulo, pretendemos analisar dois livros da autora Beatriz Bracher (1961): *Não falei* (2004) e *Antonio* (2007). Nessas obras podemos observar um trabalho minucioso na textualidade narrativa, tanto para resgatar fatos do passado das personagens-narradoras como para compor a diversidade de vozes em focos narrativos ou em mosaico de trechos inseridos no fio central. Além de se organizar num mecanismo disparador para que o romance se sustente (aconteça): a língua como resposta. Enquanto estruturas linguísticas, os enunciados elaborados pelos narradores se constroem em função apelativa, ora explicitamente, ora não, ou seja, estão endereçados a um interlocutor cujo gesto interrogativo faz com que o narrador se coloque em resposta. Vale ainda indicar a presença da função emotiva, por conta do eu-enunciador que por responder se coloca como referência subjetiva ao dar sua versão da história.

Ao qualificar o trabalho como minucioso, é claro que existe nisso um elogio. Para não parecer um texto laudatório e propagandista, queremos evidenciar as qualidades por nós consideradas, como a organização de múltiplas “camadas” ou de

múltiplos mecanismos funcionando em concomitância: i) história narrada; ii) a temática da memória e do trauma estruturando paralelos temporais; iii) as lembranças convocando debates sobre loucura, adequação, ditadura, velhice, educação e ensino; iv) a maneira de narrar cercada pela função apelativa/conativa; v) os efeitos de sobreposição temporal; e, por fim, vi) a inserção explícita de diversas vozes. Tudo isso acomodado na narrativa do romance, em nossa hipótese, projeta, ao menos, uma imagem de língua, presente já nas próprias condições de produção do texto.

3.1 “se coisa assim fosse possível existir, eu gostaria de contar uma história”: as duplicidades de Gustavo e Benjamim

Tanto em *Não falei* como em *Antonio*, o narrador ou os narradores são instigados a falar – talvez até convocados e dirigem a fala a um interlocutor determinado e palpável textualmente na própria narrativa. Como por exemplo:

Vejam então. *Fui torturado (...).* (*Não falei*, p.8).

e

Quando eles eram crianças e adolescentes (...) ***você conheceu.*** (*Antônio*, p.7).

No primeiro, Gustavo conta uma história porque se vê em um momento de mudança, em vários aspectos, e porque é convocado por Cecília, uma escritora em fase de pesquisa para um livro, interessada em fatos ocorridos durante a Ditadura Civil-Militar no Brasil e na atuação do narrador como professor, durante o período; aposentando-se, deixando os cargos da Educação, indo para o interior, num movimento típico de afastamento daqueles cuja força de trabalho já é considerado esgotada, ele se vê em um momento de esclarecer sua história. Já em *Antonio* a estruturação dos focos narrativos é mais complexa, por ser também mais numerosa, há nele uma entidade

“ausente”, pressuposta e presente em marca textual somente pela função apelativa indicada nas falas dos narradores-personagens, como interlocutor ao qual se dirigem e nos fazem crer na sua presença: Benjamim interroga três outras personagens, de modo a transformá-las em narradores da história a que temos acesso, mas interroga sem que leiamos/ouçamos a sua voz. Ou seja, os três são convocados a narrar o que sabem sobre um outro personagem, pai de Benjamim. Assim, Gustavo responde à Cecília, à acusação de delator, ao que fazer com o ensino, à leitura feita por José (seu irmão) sobre a família de ambos; Haroldo, Raul e Isabel, no outro livro, respondem a uma suposta pergunta, após Benjamim encontrar uma certidão de nascimento com o mesmo nome dele: Quem é esse outro Benjamim?

É dentro de tal (im)possibilidade de “contar”/narrar que centraremos nossas observações nesse primeiro tópico. Ao se estruturarem assim, ou melhor, quando propomos uma leitura para que se veja dessa forma, pretendemos relacionar a nossa hipótese de imagem de língua, uma imagem de “língua em resposta”, às reflexões de dois autores (Ian Watt e Walter Benjamin) no que concerne à possibilidade de “contar uma história”, de criar uma narrativa. Entendemos que, ao cabo, quando os narradores são convocados a contar uma história estão respondendo, e ao responder, contam do mundo através de si.

Em ambos, encontramos indicativos – e é por onde nos guiaremos de início para nossa análise – de “narrativa”, nos moldes colocados por W. Benjamin. Ao dizer isso, pensamos no que se refere, de forma resumida às seguintes reflexões levantadas pelo autor alemão: intercâmbio de experiências, dimensão utilitária, saber aconselhar, caráter duradouro para se transmitir aos que virão e a morte como desaparecimento da memória. Evidente que não analisaremos os romances como “narrativas” integralmente

nos moldes citados, apenas indicaremos como alguns aspectos contribuem para o desenrolar da história e para a estruturação textual.

Por esse caminho, queremos trabalhar com a hipótese, como já indicado, de imagem de língua no sentido de “resposta”, ou seja, o que se fala ou escreve responde sempre a um dito (ou não-dito) anterior, a uma demanda explícita/externa, insinuada ou interna. Dado ser resposta, carrega as marcas do “eu” – o que faz da “coisa” respondida uma apenas possibilidade de um sujeito de se dizer. Por exemplo, se observarmos os títulos, em alguma medida eles respondem a algo, principalmente o livro de 2004: a expressão “não falei” responde a uma acusação, ora insinuada ora clara, de “falou”, que não aparece explicitamente no texto – no caso, Gustavo se defende de uma suposta traição ao ter sido torturado durante a ditadura; no segundo título, a resposta não é tão direta, “Antonio” é o nome do filho de Benjamim, primeiro responde a uma demanda cultural, nomear um filho, contudo isso ocorre em um momento da vida de Benjamim no qual busca organizar o que ele sabe sobre seu próprio pai a partir de versões levantadas junto aos três personagens-narradores efetivos no livro.

Antes de avançarmos, queremos confrontar alguns textos críticos sobre os romances. Neste momento, apenas sobre *Não falei*. Do que observamos, tais textos têm como foco as relações entre trauma, memória e a narrativa fragmentada, tendo em vista o período da ditadura como essencial para tal composição. Por exemplo, Oliveira e Fernandes (2015) afirmam:

O romance *Não falei*, da escritora e roteirista Beatriz Bracher, publicado em 2004, portanto, quatro décadas após a deflagração do golpe civil-militar no Brasil, rememora esse período recente, que nos últimos anos tem adquirido diferentes ressonâncias em nossa sociedade (...). (ibidem: 20).

É o trecho inicial do artigo apontando para a centralidade de sua argumentação: “rememora esse período recente”. Como vemos, as informações do período são poucas

e, em sua maioria, marcadas pela individualidade do narrador; uma característica própria ao romance, segundo Watt (1990[1957]): a experiência individual (ainda que o período tenha sido compartilhado por boa parte dos brasileiros). Não nos parece que seja esse o objetivo do livro, assim como para Oliveira e Fernandes, em outra passagem, assinalam para o “diálogo proposto no romance” (ibidem: 24), no qual apontam para o “esfacelamento do indivíduo” (ibidem: 24); para nós, tal temática independe do regime ditatorial e parece ter mais ligação com a ideia de que o indivíduo seria um sujeito multifacetado nas múltiplas identidades culturais e sociais. O período de crise, de atentado e supressão d(à) liberdade pode sem dúvida, interferir e intensificar o desfacelamento.

Observamos também em Cruz (2010), depois de uma relativização estratégica quanto a se escrever ou não sobre a ditadura nos dias atuais, a seguinte passagem: “*Apesar de tudo isso, é principalmente sobre o período militar que se dá a grande discussão do romance Não Falei, de Beatriz Bracher*” (ibidem: 60). Ainda que mais adiante considere e reconheça outros temas relevantes na obra da autora, Cruz vincula sempre às relações com o período da ditadura: o engajamento antes e depois, a educação antes e depois etc.

Por fim, em um artigo de 2014, publicado na Revista Hispânica, da Universidade da Pensilvânia, Rajca afirma, acerca do caráter geral da obra:

In her 2004 novel *Não Falei*, Beatriz Bracher explores residual memories of Brazil’s most recent military dictatorship (1964-1985) and new ways of reading its effects on the present. The story is narrated by Gustavo, a teacher Who is asked by a student (Cecília) to be interviewed about his experience during the dictatorship, which sparks a fragmented narrative that constantly jumps between Gustavo’s memories, the contradictory recollections of his family members, and length by digressions on language and the education system in Brazil. (RAJCA, 2014: n.p.).

Nesse trecho, o autor percebe os efeitos no presente e as possibilidades de leitura, contudo centralizando a ditadura. Colocado isso, não vamos abordar o livro tendo como “linha mestra” o período do regime ditatorial, já tratado em livros dos anos 70 e 80 de diversas maneiras, evidentemente não iremos ignorá-lo e não há análise possível sem considerar tal momento, visto que ocorre o fato mais traumático para Gustavo (sua prisão e as consequências para ele amigos e família). Analisamos a postura do narrador como consequência de tal episódio, mas também como a condição do sujeito hoje e no tempo dele na narrativa – velhice, aposentadoria e mudança; o universo retratado condiz mais à esfera particular do que à pública.

Os textos comentados, assim como o nosso, procuram trabalhar na direção de lidar com a unidade “forma e conteúdo” e apontam (os artigos) a fórmula como sendo: “conteúdo traumático leva à forma traumática – despedaçada ou fragmentada”. Contudo, há no texto outros aspectos temáticos fazendo força na forma: a velhice também pode trazer lapsos, lançar quem envelhece à margem social e do trabalho. Estabelece-se nesse jogo uma força reversa sobre a forma; a leitura se faz despedaçada e com perdas, determinando um conteúdo dúbio, ambivalente: falei X não falei, indagação X resposta, outros X eu. O que torna possível, por exemplo, do ponto de vista estrutural e de enredo, os “buracos” narrativos, temporais, a presença de fragmentos.

Constata-se, assim, como Bracher joga com a noção de tempo de modo a criar uma espécie de “vácuo temporal”; coloca a escritora num determinado momento da narrativa, retira e, depois, recoloca como interlocutora, contudo de modo a parecer que sempre esteve ali ouvindo o narrador; além desse evento, vale lembrar o casal na pousada, que se apaga após o terceiro parágrafo.

Tais textos de análise, citados anteriormente pretendem retomar o contexto da produção literária da época, a fim de indicar o cenário de terror e violência e do

engajamento na luta para resistir. Desse período nosso destaque é para a “possibilidade de narrar” em oposição à censura. Esconder-se para falar ou falar de modo oblíquo para desviar o assunto; em nossa observação, Gustavo não está preocupado com a censura, sua preocupação é de defesa e a marca imposta a ele é a do trauma: faltam condições físicas e psíquicas para garantir a veracidade, um dos motivos para o tom na abertura da narrativa. O cenário já está posto desde o início e por essa atmosfera “ouvimos” as palavras de Gustavo e as vozes outras permitidas pela sua narrativa. No primeiro parágrafo, há considerações iniciais, cuja razão poderia visar, após o término da leitura, retornar ao início e provocar uma compreensão menos abstrata(dito de outra forma: acaso votássemos ao início, após o término). Na abertura do romance, o narrador tece algumas considerações abstratas para introduzir a possibilidade de contar uma história, isto é, de intercambiar experiências, para dizermos de modo a remeter a W. Benjamin:

Se fosse possível um pensamento sem palavras ou imagens, inteiro sem tempo ou espaço, mas por mim criado, uma revelação do que em mim e de mim se esconde e pronto está, se fosse possível que nascesse assim evidente e sem origem aos olhos de todos e então, sem o esforço do meu sopro – tom de voz, ritmo e hesitação, meus olhos – surgisse como pensamento de cada um, ou ainda, uma coisa, mais que um pensamento, se coisa assim fosse possível existir, eu gostaria de contar uma história. (Não falei, p.7).

O trecho se inicia com a ideia do que é “possível”, talvez naquele tempo e espaço, e/ou em qualquer outro, já que a ausência de localização também é evocada. Esse “possível” teria que surgir sem palavra e sem imagem, sem tradução para uma linguagem, diríamos nós, um afeto colocado num subterrâneo, reprimido.

A proposta é quase a própria ausência da necessidade de se contar a história, ao mesmo tempo em que imprime o desejo de contar (desejo que toca no inconsciente, reprimido). É quase buscar o escondido no eu para revelar-nos-outros. Quase a subjetividade cuja manifestação social se reconhece graças ao outro. Uma narrativa já na cultura e, por isso, já sabida e ainda repetida, para não se esquecer. Mas uma

narrativa que chega fragmentada prestes a se desmanchar, apoia-se por isso na memória também do outro; outro irmão; “outro como eu”. O encadeamento linear linguístico é “quebrado” constantemente, uma sequência de ações não desemboca na seguinte como causa-efeito, isso nos desloca para a análise da lógica que sustenta tais “saltos”, como falado anteriormente, por exemplo, da presença de Cecília. Uma lógica que não se prende ao linear.

Mesmo com esse desejo do “já-feito”, de que surgisse em cada um “uma coisa assim mais que pensamento”, Gustavo se põe a narrar e, dentre tantas reflexões, reserva algumas palavras para a própria Literatura, motivado pela presença de Cecília:

*A liberdade de um conto ou romance de ideias inclui a **ambiguidade e a contradição** em sua natureza. O processo da condição humana, é isso que Cecília procura em mim e em outros, as minhas ideias valem tanto quanto meus afetos. (...) **Preciso parar nesse ponto.** (Não falei, p. 66).*

Há nesse trecho três indicativos de processos recorrentes no texto: i) a liberdade, no caso, em termos narrativos; Gustavo vai narrando como convém; ii) a ambiguidade e a contradição, o narrador por vezes insinua a possibilidade ou não de ter delatado, caso sim geraria uma profunda contradição; iii) a pausa num ponto e a mudança de percurso. Em que pese a ditadura, a forma livre procura se opor ao aprisionamento, mas só o faz com a participação de várias vozes, de certa maneira abrem a narrativa, expandem, diluem o narrador. Bracher escreve dois romances de resistência: no primeiro resiste-se às ditaduras e narra-se de forma livre; no segundo resiste-se ao apagamento da história e rememora o passado para então, Benjamim se constituir e ter nele as marcas que serão transmitidas a Antonio. Concretizando o caráter duradouro da experiência a ser transmitida.

(...) a função da narrativa não é de “representar”, é de constituir um espetáculo que permanece ainda para nós muito enigmático, mas que não saberia ser de ordem mimética; a “realidade” de uma sequência não está na continuação “natural” das ações que a compõem, mas na

lógica que aí se expõe, que aí se arrisca e que aí satisfaz; (...).
(BARTHES, 2008[1981], 62).

Anunciando o desejo de uma narrativa individual que tomasse proporção de coletiva, reflete em boa medida a inserção de vozes, a participação declarada de outros pontos de perspectiva. Esse quadro nos levou à lembrança (ou nos trouxe à) das reflexões de Walter Benjamin, já prenunciadas aqui. Mas por serem ainda romances (pensamos também em *Antonio*), é importante, aqui, convocar as palavras de Ian Watt em “O Realismo e a forma Romance”, para compor outra voz em nossa tarefa de análise, tal qual vai convocando Beatriz Bracher em seus romances.

As condições de produção permitiram à autora manusear recursos linguísticos semelhantes e/ou idênticos, gerando efeitos de sentido, independente da diferença temática, num e noutro romance, ou seja, o que importou, preponderantemente, foi a condição do narrador no momento da enunciação. Não foi só a ditadura, é hoje, é a democracia de hoje, é o sujeito de hoje forçado a se desintegrar nas exigências identitárias, é a condição de fragmentação que se desvela em vozes móveis, ora traçando uma busca pelas “raízes” do passado (étnicas), mecanismo efetivo de fixação; ora se identificando com funções do presente (gênero).

Até o momento, podemos já apontar uma repetição de temáticas nas obras analisadas e ao apontar isso, queremos antecipar que tais temáticas não escapam aos próximos capítulos. São elas: a relação com o passado do narrador, sua família ou círculo íntimo e a forma como no presente isso está colocado ou como é resgatado e para que fim, tudo dito, quase invariavelmente, em primeira pessoa. Acrescentemos a isso, algo que ficou pr’além de segundo plano em *Reprodução*, mas que precisa ser considerado para se pensar o comportamento e a decisão do estudante de chinês, algo também de seu passado: divorciado há sete anos, sua vida se tornou um inferno, desde

então sua preocupação passou a ser agradar aos chineses quando invadissem todos os outros países, além da insistente maneira de falar sobre suas professoras de chinês, uma das quais envolvida no episódio central do livro e visitada pelo estudante ao final da narrativa. As tramas amorosas se fazem presentes nos enredos e, ainda, são motores de ações; ora, como em *A maçã envenenada*, em que, não só move, como empurra e assombra. Nos casos citados, temos mais do que um autor imerso nas mesmas bases históricas. Com isso, queremos ir compondo já um quadro geral do que temos analisado.

Invariando (ou pouco variando) as temáticas, o peso aumenta sobre a forma de se escrever um livro e sobre como tal forma pode ou não fazer com que os significados se fixem de uma ou de outra maneira. Procuraremos, ao indicar as tentativas de narrar, de Gustavo e de Benjamim, mostrar uma topografia envolvida por todos os elementos tratados em nossa análise. Ou seja, nesse *topus* grafa-se a narrativa e conforma-se uma duplicidade de caráter dialético.

Em *Não Falei*, o passado do narrador Gustavo volta à tona e como um pesadelo o atormenta, se em algum momento a tranquilidade pousou sobre ele. Preso político, soube, assim que saiu do DOI-Codi, da morte de Eliana, sua esposa; morrera acometida por uma pneumonia em Paris, para onde havia fugido para não ser presa e/ou morta pela ditadura. Armando, amigo desde a infância, também havia morrido, dizem que alguém havia delatado seu paradeiro. Armando e Eliana eram irmãos. Tempos depois, a mãe dos dois, D. Esther, se suicidaria. Luiza, esposa de Armando, teria dito a Gustavo que a esposa havia morrido sem saber da delação. A condição perturbadora presente no livro é esta: em meio à ditadura e seus efeitos devastadores e traumatizantes sobre a população e a democracia, e sobre os desencadeamentos decorrentes, o terror, a prisão, a morte, o

medo, o narrador, segundo ele próprio, carrega o peso da culpa por ter falado o que não falou.

Gustavo quer contar uma história que em linhas gerais tem poucas e simples sequências de ação/acontecimento. Ouvimos/lemos mais de suas reflexões, suas sensações diante da passagem do tempo e de como sua vida foi indo para onde chegou. Mas, à medida que vai sendo composta, o narrador insere dados e eventos sobre suas atividades como professor-pesquisador, diretor de colégio e orientador de cursos de formação contínua. À página 116, de 148, o narrador, depois de muito nos contar e de muito conversar com outros personagens, esboça um arranjo de si, de uma história da qual é *coautor*:

*No estado eu era **diretor** e no município **professor**. À noite lecionava em supletivo, de madrugada corrigia provas, terminava de preencher a papelada para a delegacia de ensino. No trabalho escondia o monstro inquieto e triste em que me tornara. **Surrado, traidor, assassino, viúvo, pai e finalmente órfão de pai**. (Não falei, p.116).*

Juntam-se aqui características diversas de uma construção de si: a profissional, e outra, dadas as contingências da vida, os rótulos de preso-político adicionados (“e”) aos papéis desempenhados na família. Na imersão de um emprego exaustivo, procura fugir das nomeações cujo passado o relegou. Dividimos com Gustavo o caos da angústia e o frenesi das ideias em passagens de sua fala, misturadas a de seu irmão, a de parentes, com episódios da infância que surgem, trechos de relatos de professores, casos escolares com alunos indisciplinados e aos enigmáticos trechos do “um outro como eu – conversa recente”. Trechos fragmentos vindo à tona conforme Gustavo relembra o que já viveu.

O que já foi visto a propósito do nível funcional é exatamente o que se passa na narrativa: as unidades de uma sequência, embora formando um todo no nível desta mesma sequência, podem ser separadas umas das outras pela inserção de unidades que vêm de outras sequências: já foi dito, a estrutura do nível funcional é uma fuga. (BARTHES, 2008[1981]: 56).

O evento que convoca a organização das lembranças é uma entrevista solicitada por uma jovem escritora, Cecília. Indicamos a entrevista como um ponto canalizador, já que Gustavo teria outros motivos para passar às vistas sua vida, como a aposentadoria, a mudança para São Carlos etc. Mas a entrevista é aceita e, assim, se estabelece o face a face com o interlocutor. Ao inserir os trechos de outro, como já mencionamos, faz participar outras vozes, todavia é também uma forma de ir fugindo de se haver de forma direta com as definições de sua história de vida.

*Essa entrevista, Cecília, as cartas-relatórios, os interrogatórios e minhas não-confissões, o que são? Por que **misturo momentos** e pessoas tão diferentes? **A falta do que fazer** está me deixando maluco. A responsabilidade que as palavras carregam, diz a professora Helena. Os torturadores **tinham prazer em bater**, mas não batiam por prazer, e sim para coletar informações. (Não falei, p.114).*

Após os dois parágrafos iniciais, ainda dentro dessa confusão de ideias e pessoas, há um encontro de Gustavo com um casal, e no parágrafo seguinte uma pista: “**Vejam** então” (*Não falei*, p.8); daí se inicia a narrativa, numa função explicitamente apelativa. No trecho acima, percebemos ainda o estado de espírito do narrador. A profusão de fatos e sensações que vêm à memória causa confusão, o motivo, pelo menos alegado, seria “falta do que fazer” e, na sequência, a tortura durante a prisão.

Ao mesmo tempo, num jogo temporal surreal, o andamento da narrativa (à imagem da garrafa de Klein ou do inferno de Dante), precisa ir cada vez mais a fundo, ou adentro para buscar uma saída. Conforme narra o aborrecimento de ter o compromisso, de ter que ligar para marcar um encontro, de ceder alguns relatórios feitos para o governo e algumas cartas, já é isso, naquele tempo, a própria entrevista, o próprio narrar a nós, leitores, e à jovem Cecília; nesse movimento temporal, passado e presente vão se misturando e a fusão completa acontece no trecho final:

*Gustavo, ele [pai] diz numa voz mansa, agora acabou. **Terminou**. Armando foi longe demais, perdeu o controle. Ele pensou que podia, que daria um jeito, mas as coisas saíram do controle. **Agora acabou**.*

Eu falaria isso, Cecília, se fosse possível. (Não falei, p.148).

Há no trecho muitos índices. A duplicidade ou ambiguidade é predominante. As expressões “terminou” e “agora acabou” podem se referir ao próprio livro. O pronome “isso”, em função catafórica, retoma as palavras do pai, indicação do fim, mas também tudo que já foi narrado. “Cecília” colocada como vocativo (interlocutor) poderia estar “ouvindo” o tempo todo, ou seria apenas a imaginação de Gustavo, supondo o que poderia ter falado ou o que gostaria de falar.

Na passagem mais apurada de análise de Oliveira e Fernandes (2015), podemos ler:

Ao tentar traçar um percurso de seu passado, Gustavo esbarra na dificuldade de testemunhar os episódios de sua vida, e, por isso, o processo de rememoração sofre rupturas que ocorrem sem nenhuma marcação no texto, e se dão pela inclusão de outros gêneros textuais, como trechos de músicas e referências literárias, que por vezes guiam o leitor a outras esferas discursivas, levando-o também a divagações. A digressão, esse procedimento adotado por Bracher, outorga ao romance um intrincado arranjo de lembranças. (*ibidem*: 32)

As inserções vão também compondo, como vimos – ao falar dos livros de Michel Laub – no capítulo anterior, uma co-autoria da história que se faz de si, a dubiedade dos relatos, em certas passagens como nos relatos da infância de Gustavo com Armando, indicam o caráter da língua falha, como no Capítulo Um. Isso considerado, acreditamos ainda que a esses movimentos soma-se a versão do eu em resposta; uma língua que sempre responde e, ao fazer isso, coloca em relação com o mundo a apreensão subjetiva. A resposta também é, ou só o é, no sentido narrativo, ou seja, ela é um traço da narrativa por se ler a possibilidade de aprendizado, mas já não mais exemplarmente como um “aconselhamento de um sábio”, tendo em vista as fraturas na memória e a insegurança do registro do fato. Soaria como um

aconselhamento, se lido como representativo de um tempo que jamais deva se repetir. Aconselha pelo exemplo da situação.

Queremos mostrar que depreender a imagem de língua é uma operação cujo apontamento vai na direção de localizar um processo que faz o romance funcionar. Assenta-se a construção estrutural e do enredo sobre tal imagem, vista que ela compartilha da mesma sustentação de outros aspectos estruturais, apresenta na base as mesmas condições temporais e matérias de produção e circulação de ideias. Em Bracher, tal língua-resposta é endereçada a alguém e cria uma versão do EU para um TU. Essa versão só pode ser construída dessa forma: como falha e carregada de fantasmas; ambas em “dubiedade/duplicidade”: “falar” e “não falar”, “saber” e “não saber”, “estar” e “não estar”, “ser” e “não ser” (ser o Benjamim filho ou o neto e depois ainda o pai de Antônio).

Ao narrar suas reflexões e suas experiências, o narrador tece suas linhas no sentido apontado por W. Benjamin:

[a narrativa] não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1985[1936]: 205).

A marca do narrador em *Não falei* está na maneira não-linear de narrar, na associação “livre” de fatos e trechos cuja lembrança traumatizada coloca em cena para responder à acusação. Além do comprometimento da memória no sentido particular do livro, Gustavo está se aposentando e indo viver numa cidade interiorana, se comparada a São Paulo. Levada a contextos de nossa região e época, é muito comum essa retirada para uma vida mais tranquila quando se aproxima a morte, a qual vai também, e de forma definitiva, como apontado ainda por Benjamin, comprometer a memória, daí a necessidade de se contar o que se viveu para aqueles que ainda vivem e poderão fazer do narrado uma matéria duradoura. Por isso, o lugar de onde enuncia não é só o de

quem foi preso político e torturado, é também daquele que se recolhe, daquele procurado pela sua vida passada – “Cecília queria a minha juventude”, diria.

Já em Watt, o que podemos relacionar, e não só para inserir mais uma voz, mas também por ser uma das características observadas por alguns críticos literários (Resende, 2008; Schollhammer, 2011; Margato e Gomes, 2012), é o traço de caráter realista (de Realismo) ou hiper-Realista ou, por fim, Neo-Realista. Resende comenta ainda sobre a característica da “presentificação” e do “trágico”, aspectos ligados à literatura que aborda a violência das cidades. Schollhammer, se referindo a um grupo de escritores da virada dos 90 para 2000, vê nesse Realismo (e hiper), diferente de Resende cuja crítica dispara a banalização da violência, uma preocupação “em colocar realidade na ordem do dia” (p.57) em busca de um “efeito literário ou estilístico, com força ética de transformações” (p.57).

Para que a realidade seja representada em palavras, parte, frequentemente, da experiência, do cotidiano percebido ali na vida dos autores, efeito de uma literatura produzida, principalmente na periferia por aqueles jogados para fora de qualquer sistema de produção que não seja como mão de obra e não como criadores-autores.

Certamente o moderno realismo parte do princípio de que o indivíduo pode descobrir a verdade através dos sentidos (...). A grandeza de Descartes reside, sobretudo, no método (...) para a concepção moderna de busca da verdade como uma questão individual (...).

O Romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora (...) a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedente à originalidade, à novidade. (WATT, 1990[1956]:14-5).

Watt está se referindo a escritores do séc. XIX, porém a estética formulada lá gerou heranças cultivadas ainda hoje. Quem procura o sentido da realidade é Cecília, a figura do escritor/escritora. Ex-aluna de Gustavo, a moça procura o antigo professor para saber dele o que ela não pode saber. Se a sua própria experiência é um limitador,

não é a livros que recorre: quer ouvir de um indivíduo, cuja existência esteve submersa na atividade docente e, por isso, política. Ela é a representação, em boa medida, de quem produz a prosa contemporânea de caráter realista, sua atitude demonstra, por exemplo, o procedimento de Bracher para compor o romance, dentro do qual Cecília se move. Tal qual ela, será Benjamim em *Antonio*, não porque queira escrever, mas porque quer apreender a realidade, no entanto convocando a experiência compartilhada – como assinala Benjamin para caracterizar a narrativa.

Teoricamente, para o que temos proposto, poderemos observar na outra obra semelhanças quanto aos procedimentos de composição e quanto ao que os sustenta; além, claro, da produção de imagem de língua. A narrativa de Antonio se estrutura a partir do depoimento de alguns personagens ao serem interrogados por um outro, sempre com voz nunca aparece. Quem interroga é Benjamim e aqueles que o respondem são Raul, Haroldo e Isabel. O primeiro a falar é Raul e logo de início o nó do enredo é colocado:

*Na época não tinha me ocorrido que a tua mãe podia ser a mesma, afinal Santos é um nome bastante comum. O impressionante é que isso que você viu agora nas **certidões** e que **transtornou**, esses papéis que a Leonor achou e por causa deles te chamou, isso que te trouxe aqui, esse **enrosco** todo é verdade, parece ser. Ou seja, a tua mãe, Elenir, foi **casada com teu avô** e teve com ele um **filho que morreu**, o primeiro Benjamim. Para o teu avô a Elenir era a Lili, para o teu pai, Leninha. (Antonio, p.10)*

A busca de Benjamim, dentro dessa narrativa com um foco na função apelativa, isto é, mirando a mensagem para um interlocutor (à moda de Riobaldo), é procurar entender quem foi seu pai e o que aconteceu, de certa forma um movimento para desfazer o nó. Por isso, procura Raul, melhor amigo de seu pai durante a infância e a adolescência; Haroldo, melhor amigo de Xavier (avô) e Isabel, sua avó e segunda esposa e Xavier. Todos darão a sua versão, enquanto falam de si, sobre quem foi

Teodoro (pai de Benjamim) e, à medida que contam, vão fornecendo peças para compor o quebra-cabeça da história.

No quadro abaixo, procuramos organizar (propor) uma correspondência de personagens em espelhamento, configurando ainda uma duplicidade. Assim, a um personagem do “passado” (co)responde um do “presente”. Cada um traça um caminho capaz de contar a “mesma história” deslocando a perspectiva. Dos presentes no quadro e vivos, Benjamim procura a todos para responder às suas angústias.

Apenas uma personagem escapa ao espelhamento: Isabel. Ela se encontra em um hospital, tem a saúde muito fragilizada e parece mais iminente a chegada da morte. Aspecto destacado por W. Benjamin no que se refere à narrativa e ao seu declínio. É preciso narrar, pois morreremos; contudo numa sociedade em que a morte é sempre adiada, a finitude da vida é sempre combatida e, por isso, o narrar vai se marginalizando ao ser deixado para o “dia seguinte”, para depois dos afazeres que nos assaltam pela lógica da produção de mercadorias. Talvez Isabel espelhe Antônio, pois serão os dois, ao final do livro, ausentes. Contudo, num movimento peculiar de deslocamento para: ela

se ausenta porque morre, ele está com a ausência contada, já que prestes a nascer e se fazer presente entre os vivos.

Benjamim, personagem do livro, procura entender o percurso já feito para que entenda o que se coloca no momento presente. Procura desfazer o nó da certidão de nascimento que encontrou, saber melhor quem foi seu pai e sua mãe (morta logo após seu nascimento). Entender o passado para se posicionar e seguir no presente, prestes a ser, como Teo, pai.

O espelhamento anotado acima combina-se com outros pares de oposição ou contraditórios: EU_interlocutor X TU_interlocutor; . Não falei X Falei; . Ser_Benjamim X Não ser_Benjamim; Vida X Morte; Inocência X Culpa; Narrar X Não narrar; Dentro X Fora; Ajustado X Desajustado etc.

Outra vez, podemos recorrer à imagem da garrafa de Klein, cujo interior e exterior não se separam, por isso é considerada “não-orientável”. Há um efeito de deslizamento dessa ausência de orientação para a estrutura do livro, por exemplo, não saber onde está o interlocutor (também em *Não Falei*), que pode estar fora, sobreposto ao leitor ou na própria figura dele e/ou dentro em Cecília ou em Benjamim. Desorientação ao se deparar com um documento em seu nome, com nome de sua mãe, mas outra data (muito antiga) de nascimento. Desorientação da aposentadoria, de encontrar um novo espaço de atuação e precisar tatear com o peso do passado e o curvado do corpo para encontrar um novo lugar. Lugar de pai, lugar de avô.

A não-orientação (desorientação ou ainda a condição de sujeitos descoordenados) tem sido tratada como uma marca de nosso tempo, chamado por muitos de pós-modernidade (Bauman, Jameson, Baudrillard...). Gustavo e Benjamim não estão imunes e condensam, desse ponto de vista, um indivíduo num momento de busca por sentido. Diferente do estudante de chinês, muito mais adaptado e, ainda,

empreendedor, ao espaço hiper-real aqui os dois personagens de Bracher travam uma luta de resistência. Aqui fora observamos a crescente malha tecnológica e o desenvolvimento cibernético replicando aos milhares a informação. São tantos estímulos e possibilidades concomitantes que, por vezes, não se sabe para quem se fala, ao mesmo tempo que se fala, supostamente, para todos; ou, no limite, fala-se somente para si. Nesse estado de não-orientação, aumenta-se a dificuldade de observar/definir/construir uma narrativa de passado: Gustavo e a ditadura; Benjamim e seu pai.

Nesse sentido, o saudosismo melancólico do narrador professor se justifica por estar em um presente que se desmancha, por precisar compor sua história em narrativas que junta “cacos” para remontar e desenhar uma saída para o futuro. Benjamim não escapa a isso, e é ele quem aponta para o futuro ao guardar o mosaico de vozes com fatos despedaçados sobre seu pai e entregar a quem virá: Antonio. Como assinala Benjamin, outro: “a experiência que passa de pessoa a pessoa, é a fonte a que recorrem todos os narradores” (Benjamin, 1985[1936]: 198).

Posto o cenário, do qual fazemos parte, responder é mais demandado, pois parece, para muitos, ser necessário saber por qual lado seguir, qual resposta pode ser dada à geração seguinte ao regime militar? Qual resposta pode ser dada após o reestabelecimento da democracia (representativa) que não solucionou o abismo social no Brasil? Nos parece que os textos de resistência de Bracher sugerem, em princípio, “responder” ainda que em “cacos”, dado que os fragmentos são também do outro e disso/nisso o desejo de uma narrativa que surja coletiva, internalizada de uma mesma experiência em um país periférico contra os ranços da família de Xavier e Isabel (avós de Benjamim), que “expulsaram” Teodoro do convívio por sua forma de viver e pensar, considerada desajustada, considerado louco e que acaba internado e morre. Talvez, para

isso contribua também, mais em Antônio, um narrador ausente, porque hoje já não é suficiente que um tome e organize a palavra de outros. Nessa ausência, convoca-se a ocupar o espaço e participar da história.

3.2 As versões e as histórias: em caleidoscópio

A superfície de qualquer texto guarda marcas de vozes, marcas de intertextualidade ora mostrada ora não. Segundo Bakhtin, todo texto se faz de polifonia, ideia já bem desgastada, por isso necessário dizer que é dele. Para Barthes, como vimos, “o texto é um tecido de citações (...)”. Contudo, o que observamos nos livros em análise, como já mencionado no tópico anterior, é a convocação explícita de diversas vozes para compor a narrativa/o romance; vozes alheias ao narrador. Em *Não Falei*, aparecem como citação, em *Antonio*, na própria “boca” das personagens-narradoras. Tal recurso toma conta de quase toda estrutura. É a presença dessas outras vozes, convocadas pelo narrador ou convocadas a serem narradoras, que permite à narrativa prosseguir, com efeito: são a própria estrutura.

Assim, o referente narrado é oferecido ao leitor por meio de variadas perspectivas, restando, a quem lê, organizar e compor também uma perspectiva própria para a história. No primeiro livro, as vozes presentes reposicionam menos do que no segundo livro, dado que se referem quase sempre a questões diferentes ou complementares, no segundo o objeto é único e vai sendo reposicionado.

Enquanto Gustavo vai narrando, vamos remontando suas memórias em ordem menos dispersa, em direção a uma linearidade. Esse acúmulo de informação não fica imóvel esperando os seguintes dados; tudo funciona como se as peças já encaixadas recebessem novos encaixes à medida que avançamos na narrativa, impelindo o leitor a reinterpretar constantemente. Um exemplo é o episódio da flauta de seu pai. O narrador

fala sobre o prazer de ouvir o pai tocar e da barreira entre eles. Via o pai em isolamento, sentia vontade de pedir que tocasse, mas não fazia. Até que certo dia:

*A ignorância de Armando abriu a caixa preta do pai e de lá saiu apenas música. Música para Armando, música com Armando e uma **cumplicidade** alegre de mestre e discípulo **que nunca conheci** e que não se expandiu nem contaminou outros momentos do pai e da casa. (Não falei, 44).*

Nessa situação, Armando ocupa um lugar de desejo de Gustavo: compartilhar momentos com o pai, compartilhar uma atividade admirada pelo narrador. É inevitável ser deslocado para o campo da dúvida quanto à suposta delação, ainda mais quando a própria palavra “cumplicidade” é colocada em cena. Não temos aqui a presença de uma outra voz, mas o efeito do juízo do narrador e de seu sentimento podem colocar rachaduras em sua certeza. Aquela cumplicidade entre pai e filho, ele nunca conheceu. Teria conhecido outro? Entre amigos?

Em *Antonio*, Benjamim convoca Raul, Haroldo e Isabel para desempenharem o papel de narradores, muito próximo do caracterizado por W. Benjamin, como procuramos anotar anteriormente. O nome pode ser só coincidência, mas é um Benjamim que cria a demanda para que narradores compartilhem em narrativas as experiências próprias, e mais, as experiências compartilhadas com um mesmo personagem: Teodoro.

Cada um dos narradores-personagens marcará sua posição tendo em vista seu papel, a relação com Teo, o juízo a respeito dele e a relação com Benjamim. Raul afirma:

*É **difícil**, difícil **para mim** e vai ser **para você**, eu acho se bem que já foi, não é?, o pior você já viveu junto estava do lado, ou não? De qualquer forma, o que posso te ajudar é sobre o que **você não viveu**, ou o que **eu vi de um outro lado**, com outra idade, **fantasmas e olhos diferentes dos seus**. Para não pular nada o melhor é seguir na **ordem natural** na ordem do tempo e dos dias. (Antonio, p.29)*

Antes de iniciar, Raul precisa sua localização para diferenciar-se de Benjamim precisa também o método a ser utilizado e declara a intenção de “não pular nada”. Evidente ser sempre uma estratégia para convencer o ouvinte de sua credibilidade, o narrador defenderá um desenho de Teodoro, seu amigo. Falará então do que supostamente é desconhecido do ouvinte, assombrado pelos fantasmas do seu passado.

Já Isabel, mãe de Teo e avó de Benjamim, parece iniciar com ares de juíza e inocentar o filho diante de supostas acusações ou questionamentos do neto ou que circulariam na família e em círculos de amigos:

*Não, Benjamim, **não acho** que teu pai tenha ido para o sertão à procura de tua mãe. Foi uma coincidência. Não conheci Elenir, **mas imagino** que fosse bonita, um tipo de natureza que tinha a ver com os Kremz. Também **não acredito** que a intenção do Teodoro fosse **pagar a pena** do pai como um pecado a purgar, mesmo porque **não houve pecado**. (Antonio, p.15).*

Isabel foi a segunda esposa de Xavier, depois de Elenir. Tempos depois, Teo, casa-se com a mesma (?) Elenir. O nó das relações é complexo e a avó de Benjamim está muito implicada na trama. Ela inicia modalizando a fala num pendular entre certeza e dúvida “eu acho”; passa pela imaginação em relação Elenir, alegando não conhecê-la; termina em tom de certeza “não acredito”. Sequenciado assim, Isabel percorre um sentido a fim de garantir a inocência do filho e a coincidência do amor pela mesma mulher. Inocenta a todos, uma vez que ela mesma purga qualquer pecado, inclui-se aí o abandono de Xavier, obrigando Elenir a partir após a morte do primeiro Benjamim.

Por fim, Haroldo, amigo de Xavier e que manteve um relacionamento com Isabel, já quando ela era viúva:

***Mentira** que ela não conheceu Elenir, conheceu sim mas saiu à francesa. Ou não quis conhecer, assim fica de acordo com o refinamento da **minha amiga querida**. (...). Quer dizer que você é filho da Elenir com o **doido do caçula** do Xavier? A mesma Elenir que derrubou meu amigo em 1950. Você nasceu quando? Em 79. Sim, ela deveria ter uns quinze para dezesseis anos quando conheceu Xavier. Conheci o Teodoro, teu pai, ainda criança pequena e depois já **maluco, carcomido pela doença e acabando** com minha **amiga Isabel**. (Antonio, pp.21-2).*

De início a contestação de Haroldo recai sobre Isabel, índice de que Benjamim compartilhava os relatos ouvidos entre os narradores-personagens. Este, um velho advogado cujo conhecimento retórico vai se apresentando como marca de persuasão; se apossa da amiga e tenta imprimir uma marca de amor/carinho à relação dos dois, dado também pelo tom grave frente as consequências das ações de Teo. Sobre este, recai a sentença do advogado condenado o filho da amiga sob o diagnóstico da loucura – “doido”, “maluco” – um lugar fora da lógica que alicerça as adequações a padrões de ordem garantida pelo Direito à violência do Estado.

Inicia já desqualificando a fala de Isabel e com isso reivindica para si o o lugar de portador de discurso da verdade. Velho advogado, conhece bem a manhas do discurso e da retórica. O lugar que Haroldo procura ocupar é distanciado de Teodoro e próximo a Isabel. Sua fala desloca Teo para fora da lógica, “maluco” e “doido”.

São apresentadas, assim, três miradas para compor uma tela, uma fotografia, uma fantasia, sobre a vida de Teodoro. Em *Não falei* encontramos um recurso semelhante, há passagens com indicações de diferença de posicionamentos sobre alguns fatos, numa espécie de reposicionamento do olhar indicando uma nova perspectiva para se afirmar algo.

Diferente de Carmem, eu não vi e nem vejo a coisa assim [fala de Raul]. (Antonio, p.31)

Nesse trecho temos uma diferenciação do eu e do outro para pontuar o posicionamento frente a um tema, movimentando o teor narrativo para o campo a subjetividade e relatividade contra o da objetividade e universalidade constrói uma estrutura multifocal (correspondente à multivocalidade), uma espécie de texto em caleidoscópio: em *Antonio* o efeito se dá nas vozes marcadas e comunicáveis por Benjamim, cuja projeção rebate no foco do leitor; em *Não falei*, se dá no suposto

“outro” de acusação e no “eu” que se defende, somado aos diversos trechos inserido na condução da trama.

(...) o gênero [realismo] surgiu na era moderna, cuja orientação intelectual geral se afastou decisivamente de sua herança clássica e medieval rejeitando – ou pelo menos tentando rejeitar – os universais. (WATT, 1990[1956]: 14).

A rejeição aos universais nos coloca em contato com os particulares e com o confronto desses, quando defendidos pelas unidades sociais representativas: o indivíduo. Na economia do romance de Bracher, as vozes individuais devem compor necessariamente o conjunto da obra, ora para se contraporem ora para se complementarem. A resultante é um efeito de realidade com ares de democrático, ou o efeito ontológico do “eu” que se fax pelo “tu” (outro). Como vimos também nos livros de Laub.

Benjamim/leitor fará a síntese dessas versões e apresentará a Antonio, seu filho. Será uma nova versão feita de continuidade ao que se aderiu e descontinuidade. Carrega em seu corpo as letras de Teo, mediadas e diretas, escreverá sob influência como Gustavo e escreverá para um outro, ouvinte, uma ouvinte Cecília, que não conhece, que não viu e não viveu, talvez mesmo como já fez Riobaldo²².

3.3 As tramas de Teodoro: três quadros em retalhos

Posicionados em três locais diferentes e convocados por Benjamim, os narradores-personagens apresentarão versões díspares sobre Teo. Telas complementares com juízos condizentes a cada espaço e sujeito dos quais partem as pinceladas para compor a narrativa. Neste tópico apresentaremos a nossa seleção de fatos (trechos) para

²² (...) na verdade não tinha ideia de onde o Teo estava. Ele escrevia, telefonava de vez em quando, dizia que estava refazendo os caminhos de Guimarães Rosa (...). (p.17).

compor o nosso quebra-cabeça, depois de acompanhar o composição de um Teodoro multiverso. Queremos pontuar com maior objetividade o trabalho com a palavra a fim de indicar as pistas que nos serviram de base para nossa interpretação.

Existem três olhares e, por isso, três dizeres sobre o protagonista morto, mas fantasmaticamente presente na busca desencadeada por seu filho cuja demanda por respostas impele o reviver das relações do passado. O primeiro a destacarmos é Haroldo; do qual já apontamos um certo recrudescimento, a indicar um movimento de distanciamento e de culpabilização de Teo, passa aliado a isso pelo ataque a Xavier – pai deste.

*E São Paulo **não perdoa**, te esfrega na cara o que você não consegue ser, (...) você não chegou lá, não chegou nem perto! (...) Xavier sentiu o golpe, morreu cedo, não suportou a constatação do fracasso em um ninho vazio, na casa sem filhos, o único **lastro que no final das contas foi capaz de criar na vida**. (...) Porque aqui [SP] as decisões são tomadas, as ideias frutificam e o embate verdadeiro se dá. É a obra, e não os filhos ou a vida que levamos, **o que vale no final**. (Antonio, pp.107-8).*

Como Teo repete em boa medida o pai e, ainda radicaliza ao ir embora de São Paulo não restam dúvidas que as palavras de Haroldo atingem a ambos. O velho advogado aposentado que se gaba por ainda ser solicitado para trabalhar lança mão de suas habilidades com intuito de transferir juízos próprios de modo a dizer “São Paulo te esfrega na cara”, quando na verdade é ele quem esfrega na cara dos Kremz o seu “sucesso”. Fica indicado um quase desejo de morte para Benjamim, afinal o que vale no final não é a família, e sim o dever, a carreira de sucesso no trabalho. Expressa seu ranço e inveja, já que não pode ter com Isabel o que Xavier teve: amor. Evidentemente, não há nisso só o ranço, este é sintoma da convicção liberal de Haroldo, crente na racionalidade formal, no mercado, na meritocracia e no desprezo, comuns da condição de classe.

Em outro trecho do mesmo narrador-personagem o alvo é o amigo de Teo.

No meio chegou *esse* Raul que resolveu apoiar Isabel, dizer que só o próprio Teodoro poderia resolver se deveria ou não ser internado. **Um idiota. Tive vontade de socá-lo também.** Se Isabel não estivesse lá era isso o que eu teria feito. E não por descontrolo, por convicção. (Antonio, pp.172-3).

Numa situação de maior tensão, em que Haroldo se vê diante da ameaça de outro homem como aquele de poder decisivo, toda sua racionalidade liberal de jurista se perde (ou, seria na verdade o afloramento do que tudo isso realmente é?). O “também” é a inclusão da vontade de bater em Teo, ou seja, nos dois amigos colocados no mesmo polo. Haroldo se vale de duas estratégias textuais aqui: 1. Utilizar o “esse” como indicador do “aí”, aproximando ao interlocutor e distanciando dele (eu – 1ª pessoa); 2. Ofender o “eles” para desqualificar o outro e, por conseguinte, qualificar seu posicionamento. A narrativa do velho advogado, como já mencionamos, é a que mais se afasta de Teo, no sentido de sentenciá-lo e de lança-lo à margem, do ponto de vista burguês de ideal de vida.

Por serem versões, há quem possa ler e concordar com Haroldo, não há garantias da adesão ou contraposição e nem de qual posicionamento ser atribuído à Beatriz Bracher, ainda que se possa supor e apenas supor, visto que a intenção tem pouca validade para a linha de análise que buscamos. Mas não à toa o protagonista está em campo contrário, não à toa o advogado aposentado está mais preocupado com sua virilidade, não à toa um está ligado a uma outra possibilidade de vida e não ao *modus operandi* do mercado. Atribuir a visão da personagem ao autor²³ é acreditar na certa referência entre língua e coisa além de negligenciar o trabalho fingidor.

²³ Em especial, nos referimos ao texto “Estrutura, desenvolvimento e níveis na diegese: um estudo narratológico da obra *Antônio*, de Beatriz Bracher”, escrito por Gláucia Xavier e publicado na Revista *Soletas: Estudos Literários*, n. 28, v. 2, 2014. Em especial: “Em um primeiro momento, pode-se dizer que é a opinião de Haroldo, mas, observando melhor, também é possível afirmar que esta expressão, inicialmente ingênua, abarca um ponto de vista do autor implícito, ou seja, uma intenção do autor real”(p. 207).

Queremos apontar em nosso trabalho para a ideologia impregnada no discurso cuja circulação se constata nos objetos/manifestações culturais: a própria língua e dela a literatura, ideologia e discurso sustentados pelas condições materiais de produção (trabalho assalariado e alienado) próprias desta sociedade. Nessa linha, a fala de Haroldo aponta para uma compreensão de mundo que busca excluir, por metonímia, na figura de Xavier e de Teo, aqueles inadequado ou inaptos para girarem a engrenagem econômica.

Isso não significa que Raul está sendo silenciado ou que necessariamente aprove tudo o que faz o amigo. Ele seria “socado” “por tabela” – expressão talvez possível para Haroldo – para figurar no mesmo lugar de contraste frente ao narrador-personagem em questão.

*Haroldo chegou com a ambulância. Colocaram uma **camisa de força** no Teo. Não era preciso, ele já estava calmo. Mas **ninguém falou nada**. Isabel olhou quieta, eu desviei o olhar, uma camisa de força e a **autoridade de Haroldo** eram da mesma **violência** que os vidros quebrados do apartamento, forças proporcionais, talvez, mas a **violência da desordem** eu entendia melhor. (Antonio, p.167)*

Raul se reconhece aqui mais próximo de Teo e associa Haroldo à violência do Estado e da conduta médica, usa uma imagem extremamente opressora, “camisa de força”. A violência se revela também no fato de serem todos silenciados pela autoridade, impondo a impossibilidade de se dizer – como destacamos em nossa leitura de Não falei quanto ao poder de censura do período da ditadura – daí inserir uma forma multivocal ser, em certa medida, uma contestação frente aos silenciamentos impostos de maneira deliberada pelos aparelhos de estado ou pelas figuras personificando a mesma ideologia.

Quem falaria algo? Raul falou e, para “a autoridade” local, se tornou “Idiota” e merecedor de pancadas. Outra semelhança com o contexto de Não falei. Ainda nesse trecho, o amigo de Teo declara compreensão quanto à violência da desordem, mas não

indica o porquê. Do ambiente narrativo e dos impulsos de Teodoro, talvez o amigo veja a necessidade de se libertar da camisa de força social, talvez seja a reação por estar com os “próprios olhos furados”

Era esquisito conversar com ele, não era o Teo. Ele parecia ter medo de pensar com sua própria cabeça e sofrer. Parecia um crente repetindo as palavras de um pastor medíocre. (...) Pensando nas palavras do Teo, sabendo hoje o que sei, penso que ele e ela sabiam quem eram, resolveram repetir a história. Para Teodoro eu tenho certeza de que aquela união era incestuosa. Dormir com a mulher do pai, quem aguenta uma coisa dessas sem furar os próprios olhos e vagar sem rumo? Ela precisava morrer, eles sabiam disso, um deles precisaria morrer, e não seria novamente o bebê, é essa a violência que entendo hoje. (Antonio, pp.103-4).

Nessa passagem, Raul não poupa o amigo, ainda que suas colocações beirem a incoerência ao compor Teo como alguém incapaz de pensar por si e, ao mesmo tempo, com certeza para tirar resoluções contra a moral, a não ser que insinue aí alguma combinação psicanalítica de substrato mais profundo como estar alienado ao desejo do pai e repetir a história para como forma de reparação quanto à falta cujo resultado levou Xavier à loucura, sendo inclusive internado também em um sanatório.

Perguntamos em *Não falei* sobre a resposta a ser dada à geração posterior à ditadura e, ainda que não se trate de modo explícito em *Antonio*, nos parece haver um traço de resposta aqui. As escolhas do filho de Xavier, frente às expectativas familiares e dos amigos, nega as duas saídas vivenciadas pelo pai: advocacia e arte. Busca o universo rural do trabalho com os braços e as mãos para imprimir transformação na terra, na plantação. Não estamos dizendo que a saída é o rural, veremos no próximo capítulo o resultado da atuação dos interesses financeiros nessa disputa urbano X rural. Queremos mais é apontar para a organicidade, para o enraizamento contra as flutuações e contra os exotismos sazonais. Quando Raul encontra Teo, no sertão de Minas Gerais, afirma: “Parecia um menino de lá”.

A condição de organicidade frente à superficialidade era uma questão importante para Teodoro no período em que viveu no sertão, estando tão implicado nisso que se envolve em uma briga e não sabe se matou ou não um motorista de caminhão. Vejamos um trecho no qual se explicitam tais questões:

*O discurso era mais ou menos assim: “Por que elas não andam de **biquíni em um ônibus de São Paulo**? Por que elas não vão **tomar sol na frente de um prédio em construção**? Por que **desprezam** assim os homens **daqui**? Quem as garante? **Povo trabalhador** passa por aqui, vai levar sua farinha para vender e voltar com sal, açúcar, café e dois metros de pano para a mulher e tropeça no chão com uma **fêmea madura em interação com a natureza**. Ele é **parte da natureza tentada e excluída** nessa integração cósmica, ele queima quieto, queima bravo e vai dar o troco. (...) **somos todos irmãos, ela pensa, e a vida é simples**”. (Antonio, p.74-5).*

A fala de Teo coloca em questão o modo de agir, não só das moças amigas de Raul, mas de um tipo de turismo que se pretende integrar ao local, na ilusão de “serem todos irmãos”, no caso, por serem brasileiros e pelo fato de o sertão ser um local de cultural mais singular, diferente da massificada metrópole cosmopolita. Ali, onde os turistas passeiam é terra de trabalho, de luta, de sofrimento para os moradores locais. Teo aponta para o caráter de expedição exploratória na “selva” exótica, uma interação artificial ao meio e um modo de vida falseado, por não se repetir em São Paulo. Evidente haver diferenças, mas o andar com poucas roupas no sertão não se liga à “banho de sol” ou “integração com a natureza”, ainda que possa ser, é mais a própria condição do clima ou da pobreza. A pele morena é do castigo do sol chicoteando quem trabalha e não do deleite solar para esquecer o estresse do escritório.

Por fim chegamos ao terceiro, no caso, terceira narradora-personagem, a mais próxima e complacente com Teo: Isabel, sua mãe. Vimos anteriormente que ela inocentava o filho, diferente do outro lado do juízo, o condenatório do primeiro narrador. Queremos então, abordar um trecho peculiar nessa preocupação, pela carga de

indignação por não reconhecer em Teodoro a construção identitária e pessoal dispensada por ela durante os 18 anos em que viveram sob o mesmo teto.

*Perguntei se continuava a **compor**, disse que **não** (...). Ainda **escrevia**? Pouco, **quase nada**. E os **desenhos**? Gosto de desenhar com Benjamim, com as crianças, às vezes **brincamos** de desenhar (...) e **pensar**? Ainda **pensa**? No gado, nos cavalos, manter os arreios em ordem, lustrar as selas, arejar os pelegos, no estado das cercas, vacina do gado, separar as vacas prenhas das novilhas, em tiririca, capim, chuva, estiagem. **Penso no Benjamim, nas galinhas e nos porcos**. Penso na vida, **senhora** minha mãe. **Senhora é a puta que o pariu**.
Agradecia hospitalidade e parti no mesmo dia. (Antonio, p.92).*

O trecho acima aponta para as decepções de Isabel, decepções de mãe, mas também de classe social. Ainda que pelo livro se ofereça uma postura “libertária” para a família Kremz, a decisão do filho, pela qual se libertou de muitas expectativas, impinge em Isabel um sabor amargo. Ela procura tateando encontrar o filho, vai passo a passo: “compor”, “escrever” e desenhar. Como se impacientasse, lança a ironia “e pensar?”; daí a derradeira resposta literal, sem sofrer o efeito esperado, Teo lista em conexões aditivas seu filho, as galinhas e os porcos: seres de seu pensamento.

Para os futuros pintados pela classe média (dominada pelo pensamento burguês), a submissão e a falta de reflexão cujo resultado deveria causar ofensa no rapaz, explodem num xingamento que tem caráter duplo culpa da mãe e do filho: “a puta que o pariu”.

Sobre os pontos de vista materializados na tríplice narrativa, Barros constrói uma metáfora interessante:

(...) cada ponto de vista é apresentado pelo próprio narrador-personagem que vai contar a Benjamim, ouvinte das histórias, suas experiências de vida relacionadas a Teo. O resultado é uma colcha de retalhos em que a cronologia – e a lógica, de modo geral – é abandonada para dar espaço ao tempo da emoção de reviver, ao narrar, momentos que reescrevem a história de Teo. (Barros, 2014: 1078)

A estruturação parece se condensar na figura do protagonista (Teo), na medida em que a colcha de retalhos pode metaforizar sua existência. Retalhos como vozes, retalhos como nova forma de se dizer a si mesmo variando o corpo e a fala a depender do deslocamento espaço-temporal. Deslocar (diferente de “desloucar”) significa existir de outra forma, de modo radical (raiz), orgânico, pois seu corpo está implicado nas condições materiais e espirituais de vida daquele momento e lugar, ao contrário das “turistas paulistas” em busca do exótico. Barros tem razão ao dizer que “Teo se despe de estereótipos” (p. 1077), mas faltou dizer também que veste outros. Só por isso gera conflito.

Não podemos deixar de dizer que a imagem da colcha de retalhos se encixa em *Não falei*, talvez lá de modo até mais completo em marcas textuais, por haver um único narrador (pelo menos em sentido genérico), sendo sua função distribuir, para o leitor e pela narrativa, vozes de outros.

Às exigências e aos modelos de sucesso e produção em São Paulo, Teo responde indo para o sertão mineiro, se desloca – como dissemos – do centro à periferia e de lá se refaz e pode dizer de outras formas, quer recriar a história. Desloca-se (e paga por isso com seu corpo) para fora da lógica liberal racionalista de Haroldo, visto ser tal conjunto de ideias o combustível sem o qual a engrenagem do capital não funcione – como temos observado na língua, por exemplo, ao destacar os modelos de fala/comunicação.

Do romance moderno como modelo, apontado por Benjamin e Watt, *Antonio* procura se afastar ao propor uma saída, não só polifônico, mas também multivoval, imprimindo perspectivas estende o sistema de possíveis para abrir novas brechas de leitura e de narrativas, de versões para respostas. Diferente do estudante de chinês Teo não quer “desloucar-se”, quer um lugar para seu corpo “lo(u)car-se”.

CAPÍTULO QUATRO: A FANTASIA DE LÍNGUA

Não consigo ver relação entre os dois livros, não agora com “As Miniaturas” ainda com a tinta fresca. Nesse momento vejo que entrei em buracos distintos. O primeiro romance recebeu tratamento sentimental, pois intimamente o livro é uma oferta aos meus ancestrais, ele é mais do que um projeto literário para mim, antecede o termo projeto. Já o segundo romance nasceu de organização de ideias, de estudar o que seria escrito. Antes mesmo de começar o trabalho, já sabia onde começaria e terminaria, é um trabalho sem rasgos internos, sem derramamento pessoal. Como são processos distintos, acho que são muito diferentes. (Andréa Del Fuego, entrevista para “Máquina de escrever”, G1).

Neste quinto capítulo trataremos de dois livros da escritora Andréa Del Fuego (1975), *Os Malaquias* (2010) e *As miniaturas* (2013). Dessa leitura pudemos apreender outra de outra imagem de língua, à qual propomos nomear como “fantasia de língua”. Já a esta altura de nosso trabalho, podemos dizer que as imagens de língua apreendidas nos capítulos anteriores podem aparecer nos demais livros, para além daqueles lidos em cada capítulo determinado. Vale, contudo, dizer que procuraremos apontar para o predomínio de uma imagem específica da leitura feita por nós e que consideramos aceitável para relacionar à estrutura do romance e para a nossa também leitura de sua temática.

As narrativas de Del Fuego apresentam, em comum, três fios condutores, todavia sistematizados diferentemente: na primeira, o narrador está em 3ª pessoa e a separação de três irmãos durante a infância estabelece a tríplice trama; na segunda, encontramos três narradores em 1ª pessoa, também com histórias de vida vinculadas.

Outro aspecto em comum é a tentativa da autora de levar para as falas das personagens traços que seriam representativos da oralidade como, por exemplo, “tá” e a tentativa também de se aproximar de uma narrativa com dimensão relevante de função

poética, em especial na obra de 2010. Há nisso um gesto duplo em direção diversa, visto que a representação da oralidade aponta no sentido do realismo, como temos afirmado, reivindicado como traço de nossa literatura (ou dos livros exemplificados e colocados na condição de exemplares) contemporânea por parte da crítica, também já citada anteriormente.

No capítulo anterior, procuramos desenvolver a hipótese de língua como resposta em versões compondo múltiplas possibilidades de narrar, que podem estar em disputa para ocupar um lugar de verdade ou, no mínimo de possibilidade de dizer. Aqui neste capítulo, notamos uma espécie de “força instaladora”, no sentido mesmo de se “ajeitar” e se “encaixar” num determinado funcionamento de modo a parecer integrante do ambiente. Tal força nos propiciaria depreender uma imagem de língua a que chamamos de “fantasia de língua”: como se se pudesse revestir algo ou a si com a língua e disso i. alojar; ii. identificar; iii. renomear. Pensamos, a princípio, na possibilidade de uma sequência nessa direção, como um processo gradativo. Outras leituras feitas aqui partirão dessa ideia inicial.

5.1 A fantasia de alojar, identificar e renomear: as passagens entre urbano e rural

Antonio Candido (2012[1945]), no texto “Entre campo e cidade”, coloca em discussão as relações entre essas duas formações presentes na obra de Eça de Queirós, assinalando que sempre houve oposição entre as duas formações, “ora predominando a nota urbana, ora fazendo-se ouvir mais forte a nota rural” (*ibidem*: 39). Mais ainda, indica uma economia cujo balanço se faz ao dispormos todos os romances e observarmos os momentos de predominância: observa-se um Eça afeito à cidade e com

repugnância ao “agrário Portugal” em início, seguindo chega-se ao Eça reconciliado com o campo, ainda que suas personagens rurais, como afirma Candido, se estabeleçam em esquematismos e em caricaturas.

A preocupação com o debate sobre as diferenças estruturais, organizativas e culturais das formações citadinas (incluo os dois modelos já citados anteriormente) foi também um debate em nosso modernismo. No poema “Pobre alimária”, por exemplo, Oswald de Andrade faz cena do atravancamento de uma carroça impedindo a passagem de um bonde:

Pobre alimária

O cavalo e a carroça
Estavam atravancados no trilho
E como o motorneiro se impacientasse
Porque levava os advogados para o escritório
Desatravancaram o veículo
E o animal disparou
Mas o lesto carroceiro
Trepou na boleia
E castigou o fugitivo atrelado
Com um grandioso chicote.

A alegoria de figuras do passado impedindo o avanço do progresso apontaria para a mesma direção inicial da obra de Eça de Queirós, dadas as particularidades estéticas de cada época. O que importa mais para nossas discussões é a força promotora do progresso. No texto intitulado “O bonde, a carroça e o poeta modernista”, Roberto Schwarz indica o jogo de construção da poética oswaldiana na vertente “pau-brasil”: “A sua matéria-prima se obtém mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês” (Schwarz, 1987: 12). No poema acima, respectivamente, a carroça e o bonde com advogados. Entretanto, para Schwarz, o tema na poesia pau-brasil ganha ares otimistas e eufóricos, “*prefigurando a humanidade pós-burguesa*, desrecalcada e fraterna; além do que oferece uma plataforma positiva de onde objetar a sociedade contemporânea” (*ibidem*: 13), ou seja, um pacto entre figuras do

atraso e da modernidade liberados da repressão (recalque) cuja força impor a divisão e não comunhão de interesses.

Buscamos tais discussões, a fim de indicar uma preocupação recorrente em países periféricos, independente de estarem nos trópicos, representada em obras significativas para o universo literário; por vezes, tomando como modelo de civilização o centro do capitalismo – para Eça a Europa Ocidental (Paris) e para nós, da América Latina pós Guerra Fria, os EUA. Pensando nisso, a respeito dos dois romances de Del Fuego, seria possível convocar novamente a discussão sobre tais formações citadinas, sem deixar de questionar, contudo, de que modo isso acrescentaria ao debate já existente? Seria possível pensar em um “dizer novamente” (p.255), como aponta Bosi (2008 [2002]), um dizer de um jeito novo. Caso o novo não apareça, fica a permanência da questão e, então, caberia perguntar por que ainda insistimos em ser “modernos” aos moldes de uma história com categorizações às quais, talvez jamais nos enquadremos.

Nos parece que, durante o avançar do séc. XX, a visão de retorno ao “idílico campo” foi se desgastando e a cidade rural ora foi vista como atraso ora como lugar exótico para turismo, e no Brasil como lugar sem lei, feudo de coronéis. Ao observarmos as duas cidades privilegiadas nos dois textos literários Serra Morena – rural, com latifúndio e coronelismo – e São Paulo – urbana de prédios e automóveis – percebemos dentro de suas particularidades um aspecto pertencente a ambas: a organização da vida pautada no trabalho: em Serra Morena a atividade é de pequenos sítiantes e a exploração realizada pelo dono da fazenda; em São Paulo o trabalho autônomo e o do assalariado. O resultado do que vai sendo mostrado é o caráter sempre insuficiente do trabalho para aqueles que realizam a atividade em si.

Nesse universo, pautado em relações trabalhistas e familiares, localizamos a imagem de língua já referida. Das três implicações, a primeira é “alojar”, como se uma

realidade que se constrói e se manifesta por um conjunto de termos, fosse se “alojando” na percepção dos indivíduos e instaurando ali um modo de vida determinado para aquele tempo e espaço. A revelação desse modo de vida se daria nas avaliações positivas e/ou negativas ajuizadas pelos membros da comunidade, distinguindo-se a importância de quem sanciona pelos valores próprios da condução do juízo, ou seja, estabelece-se um lugar do poder dizer e do dizer de poder, dele emana a avaliação de modo a atender à manutenção de tal lugar e do gesto, este marcado pela separação de onde emana sobre onde age: uma espécie de cartografia virtual separando fronteiramente os “autorizados” e os “atingidos”. Um exemplo tomado da narrativa de *Os Malaquias* é o termo “progresso” e o lugar em que se aloja (ou é alojado), a chegada da eletricidade via construção de uma hidrelétrica na cidade, sendo afetados os moradores dali e não os “autorizantes” / responsáveis da/pela construção.

Faz-se necessário determinar com maior detalhe. O movimento é duplo: o significante circula no “discurso oficial” (chamado oficial) ou de poder e vai se alojando no “discurso da comunidade”, isto é, quem está fora do poder. Esta adere por operação ideológica, como se fosse “o melhor para todos”. O significado vai ganhando substância e forma pela memória social, numa espécie de ponto num centro de força magnética atraindo significantes e significados, que se vinculam por processos individuais e coletivos. Mas a atração desse campo, para atender aos interesses de quem ocupa o lugar de poder deve funcionar de modo a atrair “iguais”, ou seja, tudo com carga (avaliação) positiva para se ligar ao termo e à ideia de “progresso”.

Contudo os elementos – para nós: palavras – não têm somente uma face ou uma carga, são ambivalentes; por exemplo, em *Os Malaquias*, dois elementos naturais – água e raios (eletricidade) – foram investidos de uma carga ambígua. A força elétrica mata os pais da família Malaquias, porém chega como promessa de melhorias, pelo

menos na propaganda. A água inunda parte da cidade, afoga uma família, todavia é o meio por onde os órfãos tentarão encontrar uma saída para sua condição de separação. Talvez possamos dizer que tais elementos vestem “fantasias”, ora de morte ora de vida.

Dizer dessa forma indica uma operação para recobrir, no caso acima água/morte e água/vida, sendo possível a equação somente após o desenrolar dos fatos. “Fantasiar a língua” pode ser entendido como recobrir o significante com outro significante, ao fazer isso é como se fosse uma espécie de “transusão” de significado. Há sempre algo que recobre, numa camada mais densa ou menos, fato que nos remete ao analisado no primeiro capítulo, no qual destacamos a imagem de língua como falha. A questão é: quando falha, quem percebe o quê, se percebe.

Em *Os Malaquias*, chama-nos a atenção não só o provável realismo fantástico, mas o modo como o narrador procura produzir os efeitos a partir da matéria narrada, o “fantástico” e a seleção de palavras são processos de trabalho de escrita e, para nós, nesse estudo estão ligados à imagem de língua proposta. De início, na primeira obra, o episódio da morte cujo resultado é a orfandade de Antonio, Nico e Júlia, se apresenta com uma construção baseada na função poética:

*O trovão soou **comprido** até alcançar o lado oposto da serra. Debaixo da construção a terra, de carga negativa, recebeu o raio positivo de uma nuvem vertical. As cargas invisíveis se encontraram na casa dos Malaquias.*

*O coração do casal fazia a **sístole**, momento em que a **aorta se fecha**. Com a via contraída, a descarga não pôde atravessá-los e **aterrar-se**. Na passagem do raio, pai e mãe inspiraram, o músculo cardíaco recebeu o abalo sem escoamento. O clarão aqueceu o sangue em níveis solares e pôs-se a queimar toda a **árvore circulatória**. Um incêndio interno que fez o coração, cavalo que corre por si, terminar a corrida em Donana e Adolfo. (Os Malaquias, pp.19-20)*

Há no trecho duas maneiras da língua se fantasiar, uma que gera efeito de substituição (metafórico, para causar identificação) como em “soou comprido” para o barulho que pode ter demorado, “árvore circulatória” para o sistema circulatório e “cavalo que corri por si” para a independência do coração quanto a sua função corporal;

a outra parece recorrer a termos “técnicos” associados a um suposto caráter de ciências naturais e pretendem significar além do que ali está, diferente de substituir, se fixam como um “super-real”: “sístole” – na possibilidade de determinar qual movimento o coração fazia e “aterrar” – na possibilidade de a descarga elétrica atravessar o corpo sem prejuízo.

Ainda em relação a essa primeira aproximação à fantasia, vale lembrar a dedicatória do livro: “aos personagens desta história”. O sujeito-literário presente no externo da ficção, mas também ficcional, presta homenagem aos que estão lá dentro, como uma reverência do mundo real à fantasia. É uma dedicatória que convoca a fantasia para fora por meio da ligação com que a enuncia e nos implica nesse atravessamento: entramos/passamos – como os órfãos farão para alcançar um navio. A dedicatória pode ser lida de outra forma, ainda em chave ambivalente, acaso se saiba que as personagens são baseadas em familiares da autora e num fato familiar.

Após esse episódio, os três foram separados. Nico foi morar com um fazendeiro rico e poderoso em Serra Morena, Antônio e Júlia foram para um orfanato, sendo que ela logo seria “adotada” por uma família moradora de outra cidade – na verdade ela foi para ser empregada em troca de morar e ter comida.

Vão crescendo separados e a passagem do tempo para os três é marcada pelo lugar onde se estabelece como sendo próprios deles ou posto para eles: para Nico (no campo), os traços adultos vão chegando e, ainda que sua condição seja semelhante à de Júlia, agregado-empregado, se beneficia da proteção de Tizica (uma empregada já bem velha da fazenda) e, por ser homem, pode se casar; Júlia (na cidade), no diâmetro oposto, ainda também com uma protetora, menos aguda, sabe que seu lugar é o quarto lá nos fundos da mansão, geografia típica de nossa sociedade cujas relações de trabalho e exploração se construíram sobre as bases escravocratas; Antônio, num orfanato

religioso, se torna o menino mais velho de lá, muito protegido pelas Irmãs, por conta de perceberem que ele não crescia e se darem conta de ser anão.

No campo, em Serra Morena, chega a notícia de que todos precisariam se mudar pois seria construída uma hidrelétrica. A parte baixa, mais populosa, seria inundada. Em contrapartida os moradores da região teriam “acesso” à eletricidade. Quase todos aceitam se mudar, uma família fica e é devorada pelas forças da água; um outro personagem não é visto saindo, mas é reencontrado numa espécie de passagem entre dois mundos, uma caverna atrás de uma cachoeira que revelará uma saída para os Malaquias.

Após o casamento de Nico com Maria, moça da região, autorizada pelo pai para namorar e casar, ele se empenha em reunir a família (Antonio e Júlia) novamente. Com Antônio será mais fácil, ainda que houvesse resistência por parte das irmãs. Mas Júlia parecia perdida. Mal conseguira ir ao casamento e ainda acabou sem dinheiro para voltar para a mansão; largada em uma rodoviária busca ajuda com uma desconhecida e consegue um emprego de controladora de acesso a banheiros. Lá, presencia a ação de uma quadrilha de “tráfico” de bebês em conluio com a polícia, a quem denuncia o crime.

Os três irmãos não se reencontram, parece não haver forma de retornar ao ponto anterior à separação. Fica na vida deles uma espécie de analogia à própria Serra Morena, onde o progresso chegou e a ligação com a natureza jamais se refez, ainda que a hidrelétrica tenha malgrado tempos depois, visto que o desvio de rios para as barragens abaixou o nível da água em uma rota de cruzeiros, fato que ocasionou o encalhamento de um grande navio.

Pouco tempo depois da chegada do “progresso”, soube-se que a hidrelétrica seria desativada. Por esses tempos, Nico acaba encontrando Eneido – personagem que não

quis abandonar a região a ser inundada, some e reaparece como “guardião” dessa caverna – numa passagem atrás da cachoeira, de onde avistavam o navio. Nico decide partir para a embarcação levando Maria e Antonio, na esperança de chegar a Santos (destino do cruzeiro) e lá encontrar Júlia, já que era um lugar de partidas e chegadas. É o mesmo delírio da irmã, que após inúmeras ilusões com um casamento e com uma gravidez (tratados por nós nos próximos tópicos) parte para a cidade litorânea imaginando que, por dizerem ser o mar um lugar de muitas quedas de raio, poderia voltar a um ponto de partida. O reencontro não acontece: “Nico deu um passo a frente e o ângulo do encontro foi desfeito” (p. 272).

Em *As miniaturas* temos o entrelaçamento de três narradores em 1ª pessoa, sendo que dois estão no mundo “real” e o outro numa espécie de mundo paralelo que promove o sonhar. Dois narradores são a mãe (Maria Aparecida, o nome aparece apenas uma vez durante a narrativa) e o filho (Gilsinho), o terceiro é o oneiro (sem nome), aliás todos os oneiros são apenas oneiro. Esse último habita e trabalha num edifício, Midoro Filho, em cujas salas se produzem estímulos para os sonhantes sonharem, por meio da mostra de miniaturas dos mais diversos objetos/coisas do mundo: elefante, boca, mar, prisão, maçã, montanha etc. Segundo a própria autora, o nome do edifício é uma referência a Artemidoro de Daldis, chamado também de Artemidoro de Éfeso, autor de um livro de interpretação de sonho, viveu na Grécia no séc. II d.C.

Uma construção interessante e que chamou-nos atenção é o fato de o oneiro sempre se referir ao edifício na condição de sujeito sintático, mesmo para verbos não atribuíveis a seres inanimados, o que leva à personificação do prédio, segundo o narrador, localizado no centro de São Paulo; mas, sem ser visto por ninguém. Os sonhantes conseguiam ter acesso enquanto dormiam, pelo menos é o que supomos – o funcionamento não é detalhado.

O Edifício sugere o sonho usando o próprio, assim como a gramática usa palavra para falar da frase. Minha sala tem uma mesa estreita, cadeira onde me sento e outra na frente onde o sonhante se ajeita. O cara abre a porta sem dizer um a, agem sempre da mesma forma. (As miniaturas, p.10).

Como havíamos dito, o “Edifício” aparece como sujeito, criando um efeito de autonomia reforçado pela ausência de uma figura de comando, apenas com fiscais ou um gerente. O seguimento “O Edifício sugere o sonho” é uma espécie de substituição, visto que é o oneiro quem sugere manuseando miniaturas. Há algo como o apagamento do indivíduo que trabalha. O trecho também indica um processo metalinguístico para a produção do sonho: viaja-se durante o sonho para o edifício, de lá sonhamos. Dentro do sonho, acessamos fantasias dentro desta fantasia primordial, uma sobreposição muito semelhante a fantasiar a língua com a própria língua.

Conhecemos os outros dois narradores através do oneiro, são dois sonhantes que frequentam sua sala – atendidos por ele. Para o Edifício, isso é uma irregularidade, é proibido o atendimento para membros da mesma família. A mãe é uma taxista, foi abandonada, na versão dela, pelo marido (Ademar) e suspeita que o filho é do Nelson, gerente do posto de gasolina onde abastece o carro. Chega a pedir ao segundo um emprego para o filho.

Gilsinho, por sua vez, é um estudante de curso técnico em Publicidade e, por falta de alternativas, aceita o trabalho de frentista no mencionado posto. Em algumas vezes, parece suspeitar de sua paternidade:

*Um cara **cria um moleque** e acha que isso não é nada, que não configura paternidade. É como instalar um programa, a máquina não é nada, **ela é o que foi instalado, tenho Ademar alojado na infância.** (As miniaturas, p.22)*

Nesse trecho, além de ser possível notar uma concepção para paternidade como sendo um processo que vai se consolidando aos poucos e no qual predomina o caráter social, ou seja, se dá na relação posterior e não num dado anterior (biológico), podemos

encontrar também o uso do termo “alojado” no mesmo sentido reivindicado por nós para propor um dos processo desencadeados pela imagem de “fantasia de língua”.

Assim, temos apresentados os três narradores de *As miniaturas*. Note-se que aparecem predominantemente como substantivo comum e suas vidas parecem estar tomadas mais pelo trabalho do que por outros aspectos. Há outros dramas, mas precisam se ajustar à rotina e à necessidade do emprego, mesmo no paralelo onírico, onde o onzeneiro sofre punições administrativas, dada a condução de sua atividade.

Nesse primeiro momento de aproximação aos livros analisados, procuramos dar elementos para que o leitor possa se sentir minimamente localizado em relação ao enredo. Nos próximos sub-tópicos queremos tratar de modo mais detalhado da nossa hipótese de imagem de língua e de seus desencadeamentos.

Procuraremos seguir por uma leitura que indica a passagem do rural para o urbano sendo realizada pelo “progresso”, colocado como chave positiva, a princípio, na narrativa. Tal passagem se daria por um trabalho que é linguístico e não-linguístico produzindo os efeitos já mencionados de alojar, identificar e renomear. Insistindo, os processos se dão na passagem do rural para o urbano e na transformação de cultura “ultrapassada” para outra, agora nova e, por isso, necessária. Podemos falar de dinâmica cultural, não entre dois povos, mas de modelos de interesse econômico, em que novas condições materiais promovem novos produtos/manifestações culturais. Isso inclui procesos psíquicos como formação dos sonhos e com que se sonha, processos sociais e produtivos como relações de trabalho.

5.1.1 “Alojando-se na infância”

O que há em *Os Malaquias*, enquanto “ouvimos” a narrativa de um drama familiar, é a disputa revivida entre o Brasil burguês e o pré-burguês, é a cidade rural

atravancando, de um ponto de vista político e econômico, o progresso de chave capitalista²⁴. O desconjuntado da formação brasileira, referido inúmeras vezes na leitura de Roberto Schwarz, comparece aqui também, no apoio da aristocracia rural para a construção da hidrelétrica e no conflito de setores econômicos para a desativação da mesma. Dito de outro modo: é o setor “autorizante” local e do “passado”, pelo menos do que se quer como passado, em acordo com o setor autorizante nacional e do futuro próximo, desalojando os moradores de uma cidade para alojar uma hidrelétrica. Desalojando um discurso de poder para alojar outro. Desalojando uma realidade para alojar a nova: o progresso.

A tentativa de a “alojar” o caráter urbano em Serra Morena pode parecer malogrado, contudo fica traçado na memória coletiva um cenário de possibilidade e, ainda que, momentaneamente se vá, permanece como construção e, pó isso, passível de ser revivida. Guardada as proporções do particular e do coletivo, há uma sequência de trechos que nos indicam o “alojar”:

Timóteo veio com um envelope. Geraldo abriu.

– *É pra todo mundo se encontrar na **capela** hoje à tarde. Aviso geral, **veio da cidade**. Você vai em meu nome, Timóteo. Não deve ser sério, vai ver é médico novo que eles vão apresentar **pro povo**.* (Os Malaquias, p.101).

Nesse trecho queremos destacar o fato de ser Geraldo quem abre e lê o comunicado, o fazendeiro “coronel”, como marca de quem autoriza e de quem está no lugar de poder-dizer. Após o anúncio da construção, ele será responsável por negociar as desapropriações e receberá uma comissão por cada casa vendida à construtora. Outro destaque é o local de onde parte o aviso “veio da cidade”, é muito comum em cidades interioranas chamar de cidade aquilo que se configura como o centro, mais ou menos urbanizado. O percurso da palavra, nesse caso, liga dois lugares de poder, dois lugares

²⁴ Vide o caso de Belo Monte.

de decisão, do poder urbano ao poder rural – não faltando aí a presença da “capela” e o vetor da força da Igreja no campo político. Por fim, “pro povo” desloca Geraldo da identificação com o restante dos moradores, são todos rurais, mas existe diferença, talvez seja certo apontar para a diferença de classe social. Poderia ele dizer: “da cidade vão mandar médico novo **pra gente**”.

No trecho seguinte, se executa o alojamento, vindo de um pacto entre os dois lugares de poder mencionados anteriormente. Aqui Geraldo está ausente, mas ao saber desta notícia se reúne como “o homem”, como ele diz, e firma apoio.

*Com a capela cheia, um **homem de fala clara** deu o recado. Para o **desenvolvimento** da região uma **hidrelétrica** seria **criada**. Para tal, era preciso represar a água. O melhor lugar envolvia boa parte das fazendas e isso incluía o vale da Serra Morena. A empresa compraria as posses e facilitaria a construção de suas **novas casas na cidade**. **O futuro tinha chegado**. (Os Malaquias, pp.101-2).*

Os índices são numerosos nessa passagem. Primeiro a fala “esclarecida” traz a notícia do futuro: desenvolvimento e hidrelétrica, produção de luz para clarear as trevas do campo. Interessante notar o uso de “criada” ao invés de instalada ou mesmo construída, isso ressoa e se liga ao próprio universo místico associado ao rural, quase uma proximidade com a divindade.

Ao utilizar o termo “criada”, além de apagar o agente, mobiliza-se um encaixe naquele universo de crenças sobrenaturais presentes no livro e parte de nossa cultura e vivência interiorana. A presença desse enviado da cidade, com fala clara, anuncia a criação e aloja naquela comunidade um discurso de boa nova, “vão todos para a cidade”.

O cotidiano é alterado e termos como luz, eletricidade, funcionar, transformar, futuro, passam a circular na boca e a mover os moradores. Assim é o funcionamento da própria língua:

Em todos esses níveis, o do argumento, o do discurso, o das palavras, a obra literária oferece assim ao estruturalismo a imagem de uma estrutura perfeitamente homológica (as pesquisas atuais tendem a prová-lo) à própria estrutura da linguagem; nascido da linguística, o estruturalismo descobre na literatura um objeto também nascido da linguagem. (BARTHES, 2012[1984]: 7).

Podemos falar, então, sob a mesma ótica, da escolha pelo uso da língua. O repertório do narrador em *Os Malaquias* se mostra diferente da fala das personagens, exceto o uso feito pelas irmãs, francesas e responsáveis pelo orfanato. Detecta-se uma diferença cultural, não hierárquica, mas representativa de dois universos postos em estereótipos: o urbano – para narrador e “letrados” – e o rural – para as personagens locais.

Ainda que se aloje, a parte “estranha” não é orgânica, ainda que procure conciliar os usos linguísticos, por exemplo, fica com a personagem “marcada” pelo atraso a língua socialmente desvalorizada, a língua sem poder. A hidrelétrica não se encaixa ao final, contrasta com a vida em Serra Morena, mas só é retirada – o que não devolve ao lugar as casas inundadas – dado o interesse de outro setor do capital.

Nos parece ser possível imaginar uma alegoria de parte do processo de formação do Brasil e de vigência quanto à lógica do trabalho de um ponto de vista liberal, um liberalismo torto que sustenta um ideal jamais atingível num país subdesenvolvido, um liberalismo que não se instala tal qual na sua terra de origem.

Em decorrência da “má formação” o espaço permitiria, por exemplo, as alianças feitas entre polícias e criminosos ou a atividade das irmãs, no orfanato, cuja legalidade do trabalho permite entregar crianças para trabalharem (escravizar) na casa de ricas famílias, a expropriação realizada pelo pacto entre coronelismo e industriais.

Configura-se uma espécie de ética que atende aos interesses individuais sobre qualquer outra indicação de “bem coletivo” ou de “lei”, como código civil ou como espectro simbólico.

*Na triagem inicial, eles foram mandados cada um para um vizinho diferente. O colega bateu aqui depois que a mãe saiu e perguntou se eu não ficaria com sua cartela de sonhantes por um pequeno período de reciclagem no qual ele entraria em alguns dias. Pouco depois, outro vizinho fez o mesmo, entregando o filho. Topei sem chance de recusa alguém tem que cobrir a falta do outro. (...) **Num efeito dominó eu transferi alguns que sonhavam em minha sala usufruindo da mesma obediência de outros oneiros como eu. Foi assim que mãe e filho se tornaram meus oneiros fixos.** (As miniaturas, pp.30-1)*

Não nos enganemos, páginas antes, o oneiro diz:

*Não tô nem aí para a carreira, **pouco importa obedecer o manual** (...). O que mais gosto está nesse andar, na minha mesa, na minha gaveta, **nessa mãe e filho incapazes de sonhar sem minha ajuda.** (As miniaturas, p.18).*

Ainda que algo regule o funcionamento no edifício, o oneiro narrador manipula as leis internas para atender aos interesses próprios. Como se ele conseguisse alojar mãe e filho na sala, mesmo sob risco de pena. Isso talvez por conta dessa condição de “criador” de sonhos, lembrando que sonhar depende de miniaturas e comandos dados pelo profissional. Insistindo no termo, alojando imagens e ideias para que o sonho ocorra; uma narrativa que se desenvolve pela interação desses dois papéis: sonhante e oneiro.

O fantasiar para se alojar, para se encaixar sem mal-estar, uma peça que colocada ali criaria um efeito de “bom funcionamento”. Isso vai se operando como marca de nosso tempo, quando o trabalho – organizador do caminhar de nossa sociedade – precisa parecer menos exploratório, quando ao mercado interessa defender as causas da “minorias”, outros alojamentos são manejados, deslocando o que era negativamente valorado para um lugar, ilusório, de valoração positiva, de aceitação – desde que produza lucro. Observa-se, por exemplo, maneiras de expandir a atividade profissional para além do local de produção ou a forma como os empregados passam a ser chamados “colaboradores” ou como empresas de cosméticos/moda convocam atrizes ou atores transgêneros.

Evidentemente tal discussão não está de forma patente nas obras de Del Fuego, contudo entendemos como uma espécie de desembocar. Tal hipótese pode ser reforçada, a nosso ver, pelo ritmo dos capítulos e pela sua estruturação: capítulos curtos, pequenos núcleos de ação, quase pequenas unidades, pequenas peças para compor, ao final, um objeto/produto. Parece não haver a possibilidade e nem tempo, dado o próprio ritmo de vida, de um capítulo digressivo ou de um capítulo de longa descrição²⁵. Como se o próprio romance precisasse se alojar nas exigências de um tempo que indica cada vez mais como devemos ser, como devemos falar, como devemos escrever, como devemos sentir.

5.1.2 Identificar-se

Se estivermos corretos, ou pelo menos construindo uma argumentação coerente, o processo de identificação precisaria ser uma etapa seguinte ao “alojar”, logo deveria estar ligado ao que se alojou: o progresso, o urbano, o trabalho, a lógica de privilégio individual.

Entendemos como “identificar-se” o fato de se perceber idêntico, no sentido de participar daquela realidade, de perceber as ações, sentimentos, comportamentos, em geral repetidos por “iguais” e, por isso, confirmados²⁶ como aceitos naquele tempo e espaço. No caso de *Os Malaquias*, como exemplar, esse processo pode se dar às vezes de forma ilusória, tendo em vista a suposição dos moradores de Serra Morena como sendo eles parte do processo de progresso local, quando o que vimos foi a tentativa de

²⁵ Silviano Santiago ao escrever sobre os novos realismos aponta no cinema para a ausência dos planos seqüências, indicando o predomínio de “picotagem”. Cf. SANTIAGO, S. “A obra de arte realista na era da hegemonia do filme documentário”. Em: MARGATO, I. e GOMES, R. C. (orgs.) *Novos Realismos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. Alfredo Bosi aponta em direção semelhante “A literatura da era do cinema e, hoje, da televisão e dos meios eletrônicos dispensaria as mediações literárias tradicionais e nos lançaria diretamente no mundo das imagens suscitadoras de efeitos imediatos”. Cf. BOSI, A. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

²⁶ Cf. FREUD, S. “Psicologia de grupo e a análise do ego”. Em: *Edição Standard Brasileira das obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp.77-154. Também publicado com o título “Psicologia das massas e psicologia do ego” em outras edições.

superar aquele modelo de cidade para a instalação da modernidade, evidente: uma modernidade para poucos. Identificar pode ser ainda apontar para e perceber: “identifico que, vejo que”; nesse sentido pode ser constatar o que se tem como diferente ou igual e disso tomar uma posição, mover-se para próximo ou para longe.

Uma sequência narrativa que pode nos auxiliar na demonstração da identificação está centrada na personagem Geraldina, traço de realismo fantástico na obra. Mãe de Geraldo, após a morte se torna um fantasma, nos interiores, diríamos “alma penada”, típica crença de um universo popular rural, participa da chegada de energia elétrica na casa de uma família.

Todas as mínimas partes da mãe se uniram à fórmula da água. Geraldina era elemento da represa, mas tinha propriedades como toda substância. (Os Malaquias, pp.118-9)

Une-se místico e científico, sugerindo um universo agora de Ciência e sobrenatural. Em seguida, a família de Nico instala e acende pela primeira vez uma lâmpada:

*Maria ria sozinha, lá embaixo a cidade era um **buquê de vaga-lumes**. Nico pousou o dedo e **pôs força**. Geralina desembocou dentro da lâmpada, vibrou em volta da espiral, excelsa. A sala se iluminou nas quinas, os móveis fizeram sombra amena. Maria **apagou as velas**. Antônio **bateu palma** olhando o teto. (Os Malaquias, p.150)*

A metáfora do trecho brota da natureza, apesar de indicar o início do modo de vida “moderno e urbano”, apontando a transição numa ausência ainda da língua nova a surgir da nova condição material. Ainda que Geraldina seja um fantasma, ela acaba passando por todo o processo da transformação da força da água em energia elétrica. Mais do que identificar-se ela é integrada ao novo contexto. A mistura segue pela seleção lexical e construção metafórica, no derradeiro gesto literal de apagar as velas transposto a metáfora da passagem do rural ao urbano.

A partir disso, são interpelados pela ideologia para participar do novo cenário. Ainda que haja alguma resistência, o processo se desenvolve gradativamente e o mecanismo os coloca como sujeitos sintáticos e sociais: “pousou força” – jogo interessante de ambiguidades – como um inseto ou uma ave pousa, tanto quanto um avião; pousou querendo com isso colocar “força” do corpo e também como sinônimo de eletricidade (quem não ouviu a expressão: “acabou a força”, após a queda de energia).

Outro exemplo de identificação aparece na elaboração de núcleos formados pelas personagens ao considerar características como trabalho, condição de moradia, língua, origem, entre outros aspectos.

*As crianças fizeram um círculo em torno do poço, o lençol freático refletia três pares de mãos, cada par moldurando dois brilhos e um nariz: Nico tinha **olho azul**, nove anos. Antônio, **miúdo**, seis. Júlia, **barriguda**, quatro. (Os Malaquias, p.17).*

O narrador diz a idade e escolhe apenas um traço para caracterizar as crianças: o olho azul de mar, é de Nico o ímpeto para embarcar. Ainda que seus olhos tenham mudado de cor. Antônio já era miúdo, anão, talvez por ter sido obrigado a ficar “menor”, trouxe ao mundo os sobrinhos. Júlia fica às voltas com o tráfico de bebês, vê e denuncia; todavia sua gravidez acaba por gerar mais um bebê a ser traficado, por ela mesma. Um outro sentido possível soa a “previsão” realizada por apontar/identificar marcas no corpo cuja pré-destinação só se confirma ao chegarmos no fim da narrativa.

Os três irmãos não se reencontram, parece não haver conserto, não há reconciliação com a forma inicial de vida após a chegada da luz como um raio em Serra Morena.

Em *As miniaturas* a identificação se dá pela classe social e pela condição subjetiva na qual são lançados os personagens, nomeados no título de cada capítulo com substantivos comuns. Títulos que se repetem ao longo do livro: “oneiro”, “mãe”,

“filho”. Os três trabalhadores quase que integralmente em suas vidas. O oneiro não saia do prédio. Talvez vivesse pelos sonhos e por isso sua vontade de manter laço.

5.1.3 Renomear

Temos procurado até o momento desenvolver três tópicos que derivam da imagem de língua “fantasia de língua”, no primeiro falamos sobre o “alojar” e no segundo sobre o “identificar”. Considerando a propriedade linguística de “criar” em palavras o objetos do mundo e, assim, criar novos objetos – as palavras -, tentaremos representar o movimento na direção de recriar a realidade por meio de uma nova nomeação, procedimento observado nas obras em análise.

Antes, caso voltássemos no capítulo um, para deixar as reflexões à mão, poderíamos questionar quase diferenças e se há entre a “língua falha” e a “fantasia de língua”. Esta última é a instalação de uma realidade discursiva que reveste a “realidade coisa”, sendo diferente daquela porque: 1. na “língua falha” sabe-se que o referente não é atingido – isso é constitutivo da língua – a ilusão é relativa(do ponto de vista de Barthes, é o “rumor da língua” o barulho que indica seu funcionamento); 2. o processo de fantasiar encobre ideologicamente, transformando a “língua falha” numa pretensa “língua perfeita” cuja promessa nos salvaria de qualquer erro de comunicação, é o que pretendia o estudante de chinês e a delegada, personagens dos livros de Bernardo Carvalho.

O gesto de (re)nomear pode servir a dois propósitos: como resistência à realidade que se impôs ou para aderir a ela e conviver de modo mais adequado, pelo menos ao que se coloca como necessário ao funcionamento do sistema. Teodoro, como vimos no capítulo anterior, se recriava, mudou o próprio nome em um momento da vida, por habitar um novo lugar e por se conformar aos novos hábitos.

O onzeneiro, frente ao processo de crise no edifício, busca alternativas para garantir sua atividade, mesmo afastado das salas de atendimento:

*Fiz dez miniaturas, as latas **esculpi** com o abridor. Dez escafandros, não precisava de mais nada até segundo momento. (...) Deixava de ser, por razão de uns dez centímetros, uma miniatura séria. A **nova dimensão** talvez até aumentasse a **persuasão**. As miniaturas no Edifício Midoro Filho têm **tamanho-padrão**, independentemente do que sejam, de montanha a moeda. (As miniaturas, p.87).*

Esculpir novas miniaturas significava ampliar a atuação e apresentar algo novo a quem o procurasse para promover sonhos diversos, além de representar um gesto de rebeldia frente à condição de “vidanto” – vidente –, função exercida por aqueles afastados dos atendimentos aos sonhantes. As novas miniaturas, acaso conseguissem persuadir, poderiam ser aceitas e utilizadas, só assim se completaria uma recriação. Ou seja, deveriam entrar em circulação.

No trecho seguinte encontramos a tentativa de renomear descrita em *Os Malaquias*. Júlia, após sair da casa de sua patroa (a pseudo-adoção) e trabalhar na rodoviária cobrando taxa de entrada dos sanitários e vendendo bijuterias, casou-se com Messias (seria mesmo seu salvador?) e passou a costurar. Chegou a manter uma oficina nos fundos da loja do marido. Parecia agora ter uma possibilidade de reconstruir sua vida.

*A única **modista** do bairro **ascendeu**. Com anúncio no mural da igreja e no próprio armazém de Messias Júlia recebeu encomenda de outros bairros. Não mais atendia, Ludéria precisou de **outra moça para ajudar**. Júlia tomou conta de um quartinho de mantimentos do armazém, botou máquina prateleiras com as fazendas, caixas de papelão com botões que ela escreveu **“moradores” do lado de fora**. (Os Malaquias, 219).*

Júlia tornara-se modista, atendendo peoas de outros bairros, tão grande se fez a fama e a admiração por seus vestidos. No entanto, sentia um certo mal estar ao lidar com a palavra “botão”, uma espécie de “t.o.c.”, para contornar a dificuldade passa a chamar esses objetos de “moradores”. Ainda que renomeie, como o onzeneiro, a moça

permanece na mesma lógica anterior, a lógica do trabalho e torna-se também patroa, “outra moça para **ajudar**”, como ela “ajudava”, ao chegar na cidade. Júlia, como Serra Morena, ascende.

O destino de Júlia ainda não havia se completado, sua pré-destinação condensada no termo “barriguda”, não muito agradável, sugere uma gravidez. Esperava um filho de Messias. Como não sabia dos irmãos e do nanismo de Antônio, não pode explicar ao marido ter dado à luz a um anão. Messias a expulsa e a modista acaba por regressar à rodoviária e entrega o bebê à mesma contrabandista por ela denunciada. Após isso, parte para Santos à procura dos irmãos.

5.2 Atravessando a fantasia: o trabalho da língua e a língua como trabalho

Uma das possibilidades de implicação decorrentes das leituras de uma obra de arte é, a nosso ver, contribuir para a reflexão quanto ao nosso papel e quanto ao modo de vida vigente em nosso tempo. Esse tipo de leitura da obra procuraria contribuir na medida em que trabalha para um processo de desnaturalização da realidade ao nos distanciar dela, por meio de representações ficcionais, a fim de que observemos lá ocorrências do aqui. O papel do analista é contribuir para tal procedimento: dito em termos utilizados por Louis Althusser, “identificar o invisível no visível”, proceder a uma leitura sintomal: o visível é o sintoma e o invisível é a estrutura fixada, a causa, o motor, a partida que (im)pulsiona. Pensando nisso, neste tópico queríamos atravessar a fantasia, da língua e a imagem depreendida por nós, para ver ali o que a fantasia esconde, olhando por baixo da realidade discursiva instalada.

Se a teoria se confirma, talvez o que se revele seja o contraditório do apresentado em superfície: despejar/desalojar, desidentificar/desintegrar e alienar.

Temos analisado de maneira subjacente à imagem de língua através de como se dá o trabalho com a palavra, tendo em vista ser através de tal manuseio que se dá a narrativa e sua estrutura. Também nós estamos envolvidos e tomados por esse trabalho e sob os mesmos riscos. Em nossa escrita deve haver a presença do contraditório, como procuramos revelar e apontar na produção textual-discursiva nas obras lidas.

Ao atravessar a fantasia ou rasgá-la desvela-se o contraditório: o alojar desaloja, lança para a margem o que antes era central; o identificar “desidentifica”, marca a diferença de grupos; o renomear “desnomeia”, encobre apenas a criação relocada, por vezes retira a capacidade de nomear e deixa ali uma “coisa”. Vejamos os trechos que podem sustentar nossas hipóteses:

*Subiu a escada rolante pela **primeira vez**, segurou o corrimão e firmou a vista no percurso **com medo de ser tragada**, reparou como as pessoas desciam sem muita diferença no andar, simples. O degrau foi abaixando até nivelar-se com o andar de chegada. **Júlia deu um pulo se defendendo da engenharia**. (Os Malaquias, p.84)*

Na cidade, caminha pela rodoviária, parece ser Júlia quem precisa se “alojar” na dinâmica urbana; contudo, à espreita, há sempre uma força contrária capaz de “deslajoar”; capaz de fazer alguém ser tragado – como a água que represou sua cidade natal – pela engenharia: sinal dos tempos modernos.

Júlia será aquela que viverá sob o signo do trágico. Grávida, fica sabendo que o filho é anão e Messias, o pai da criança, entende ter sido traído, já que na família não há casos de nanismo, como já comentamos. Naquelas condições, como poderia a moça apenas renomear para existir de outra forma? Como ela, sozinha, desintegrada dos iguais (dos irmãos, por exemplo) poderia ter armas contra a “engenharia”?

Mostrar com a moça lida com a cidade urbana nos revela perigos contra os quais muitos de nós já nem resistimos, por estarem naturalizados em nossos hábitos. Já fomo

s nós tragados para dentro e nos adequamos ao sobe e desce do rolante automático de nossos passos estáticos.

Havia ainda mais sinais a serem indicados pela modista e em discurso indireto livre percebe as equivalências, não só da vida urbana, de produtos e, conseqüentemente, da linha de produção.

*Foi até a roleta na porta do banheiro, uma senhora de avental verde fazia crochê atrás de uma mesa, nela uma caixa com pedaços dobrados de papel higiênico. Para entrar era o preço de um café, **por uma café recebia-se um pedaço de papel**. (Os Malaquias, p.85).*

Enunciar dessa forma embaça a mediação financeira, igualando o café ao papel higiênico, paga-se pela alimentação assim como para a excreção. A passagem encena, sutilmente, referências aos conceitos de mercadoria geral, hora social de trabalho, valor de troca e valor de uso. Dizer do trabalho dessa forma é dizer, do nosso ponto de vista, do próprio trabalho linguístico:

Porque ela [literatura] encena a linguagem, em vez de simplesmente utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático. (BARTHES, 2013[1978] : 20)

Noutra passagem, temos o que mais se metaforiza como trabalho linguístico ao mesmo tempo em que retrata a própria exploração do trabalho braçal na fazenda de Geraldo. Tizica, uma velha trabalhadora (única das três personagens, relevantes para a narrativa, que morreu e não se transformou em fantasma):

*Tizica cuidava da casa e tirava o que podia de uma espiga de milho: angu, fogo, papel de tabaco, óleo, curau. Tratou de Nico com uma erva qualquer, fingiu dar a ele o unguento certo. Deixou que a garganta inflamasse até um **limite possível**, assim ele não trabalharia debaixo de sol. Tizica levava bolo para o quarto e especulava Nico. (Os Malaquias, p.23).*

O trabalho da literatura é tirar o que é possível da palavra, uma habilidade quase “mística” no caso acima, mas que no fundo exige gasto de energia para transformar uma

matéria-prima em variados produtos. Tizica era inteligente e procurava se valer da condição de empregada antiga e burlar as ordens do patrão. com isso, a possibilidade de fingir e de levar a “doença” até o limite, se traduz na condição de levar a possibilidade conotativa até o limite do denotativo, até onde o milho ainda possa ser milho, mesmo servido como bolo ou feito papel de tabaco.

O mundo do trabalho está intensamente representado em *As miniaturas*, tanto no mundo onírico como fora dele. Lá, o explícito da reificação marca-se em cores fortes pela ausência de nome próprio dos trabalhadores. Vejamos a escala da produção no Edifício.

Costumo atender trinta pessoas por período. Fico quinze minutos com cada uma, temos um marcador de tempo para que não passemos da hora. Na realidade, o relógio é enfeite, quem designa o tempo de permanência em nossas salas são os próprios sonhantes. A permanência é regulada pelo cérebro e não pela imaginação, já ela um produto da cachola. (As miniaturas, p.19).

Fazendo as conta, 12h30 de trabalho por período, restariam, em tese, 11h30m para o outro período. Tempo registrado por um relógio considerado de enfeite, todavia não é isso um caráter fantasioso, haja vista coincidir com a estipulação da produção. A conta não é pelo tempo, é pela quantidade, depois atribuímos um tempo social “adequado” – nada diferente entre sonho e realidade. Ainda na fala desse narrador, podemos notar a equivalência entre “permanência” e “produção”, já que o trabalho se encerra somente quando o sonhante sai. Portanto, o estofo da lógica produtiva está no “cérebro”, substantivo concreto transfigurado em “razão”, racionalidade, e não na “imaginação”, quer dizer, na fantasia, no *pathos* que poderia fazer adoecer o sistema.

As desestabilidades são da esfera do patológico, a mesma da loucura de Teodoro, o desvio do fotógrafo balbuciando no hospital, os “Moradores” de Júlia, a fala não compreendida da professora de chinês; será dessa mesma esfera a experiência da

amiga de Rosane ao trabalhar num escritório de advocacia e ser humilhada pelo jeito de andar e de falar, como veremos no próximo capítulo.

O café da modista o relógio do oneiro participam de um mesmo funcionamento, tanto assim que aparecem numa mesma passagem durante o fio narrativo conduzido pela mãe:

*Essa noite sonhei com um **relógio** que tinha bichos no lugar de números. Diz que a gente sonha com o que precisa, para taxista o **relógio comanda**, cobro por tempo, **é um café logo de saída**. (As miniaturas, p.13)*

Vemos na passagem, novamente, a representação de equivalências da mercadoria utilizando o “café”, bebida bem popular no Brasil e presente no dia-a-dia do trabalhador (um cafezinho). Mostrar uma personagem consciente da equivalência é acercar-se da existência dela nas condições sociais inerentes à produção do texto. Indica prevalecer o cálculo e a redutibilidade de tudo a números.

Nenhuma das formas de trabalho apresentadas nos dois livros constrói as personagens fora da exploração, seja a manso onde vai parar Júlia o latifúndio onde está Nico, o táxi da mãe, o posto em que o filho é frentista e, tanto quanto, o edifício do oneiro.

As relações que se mostram passam por conseguir tirar vantagem da situação, como fez Geraldo ao vender a casa que não era dele para o Nico, que comprou a casa que já era sua, por ser herança; Geraldo vendia até aquilo de que não era dono. Este mesmo comportamento se repete, se pensarmos lá em *Os Malaquias* na alegoria do processo de formação em *As miniaturas* o desenrolar, e repete por herança histórica. Como se o resultado das relações estabelecidas (fundadas) no primeiro livro desembocassem (se arrastassem) nas relações/comportamentos objetivados no segundo. Naquele ainda, a narrativa em 3ª pessoa impõe um olhar distanciado para dentro das personagens, como revelação da origem; neste em três narradores em 1ª pessoa, parte da

subjetividade como marca do que se encontra na origem externa. Serra Morena sofre uma transformação e seu rio de história afoga as relações primitivas de exploração do trabalho no campo para se encontrar com o sonho da modernidade, do qual desperta em tombo na sala do oneiro e percebe a mesma exploração primitiva fantasiada de novas oportunidades: são ainda “moradores do lado de fora”.

CAPÍTULO CINCO: A LÍNGUA ESPELHADA

A saber: a experiência de estarmos submetidos a um processo social que precisa a todo custo manter-se oculto. Um processo que reforça cotidianamente a ideia de que os diversos aspectos da vida mais corriqueira são fatos avulsos e descoordenados, vazios de qualquer sentido que não seu fim mais imediato. Também por isso me veio em algum momento a ideia de incluir o Darwin no romance. Eu procurava um meio de o livro incorporar uma dimensão histórica com um alcance mais remoto, mais abrangente. (Rubens Figueiredo, em entrevista para o Jornal Rascunho, s/d)

Neste capítulo, iremos trabalhar com dois livros do autor carioca Rubens Figueiredo (Rio de Janeiro, 1956), o mais velho dentre os autores selecionados para nossa pesquisa. Os livros analisados serão *Barco a seco* (2001) e *Passageiro do fim do dia* (2010).

De nossas leituras, levantamos a hipótese de imagem de “língua espelhada”, metáfora renitente à transparência e à opacidade, imagem desencadeada em duas tentativas de desdobramentos, comentadas mais à frente; apostamos no caráter de jogos duplos (ambivalência, ambiguidade, oposições, alteridades) construídos pelo autor. Esse traço é uma de suas marcas desde produções iniciais, como afirma Carneiro (2005): “A ambiguidade é um traço marcante da prosa de Rubens Figueiredo. (...) é possível observar em sua obra um apreço especial pela dissimulação, pelas pistas falsas, como numa espécie de quarto espelhado (...)” (p.74).

O primeiro desdobramento dessa imagem se dá no que chamamos de “mão dupla”; com isso queremos dizer que os processos envolvidos ocorrem ao menos em “dupla face”, dependentes e contraditórias. À medida que o sujeito aponta (aporta) o objeto e disso estabelece uma relação de saber, o objeto (em sentido genérico) aponta

(aporta) no sujeito. Para o duplo apontamento, se faz necessário incluir o itinerário percorrido até se chegar ou não ao imaginado ponto-final.

Para não parecermos contraditórios em relação ao capítulo primeiro (“A derrota do conhecimento”), o conhecer não está no sentido de encontrar uma causa original, um motivo fatal, um referente preciso correspondente, por exemplo, a uma palavra; não se trata do empírico. Pensamos mais nos processos de saber (saborear), nas experiências de conhecer o “ao redor”, de objetos-outros a sujeitos-outros em relações de alteridade.

O segundo desdobramento se liga mais à propriedade especular, na medida em que pretende, aquele que usa a língua, refletir algo do mundo (interior e exterior), ainda que incompleto. E só pode se confirmar, o enunciado, com a estabilização no/do outro, como se projetássemos um feixe de luz – feixe de palavras – procurando um aparato, onde se pode ler.

Dada a derrota (?) do “conhecimento” (defendida por nós no capítulo primeiro, já mencionado), do racionalismo positivista, no sentido apresentado e na direção apontada por Adorno e Horkheimer, “(...) mas a terra esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal” (*ibidem*, 1985[1947]:17); versão de conhecimento derrubada, gostaríamos pelo menos, pela impossibilidade da relação direta e certa entre língua(gem) como representação completa do pensamento, e por isso a impossibilidade de alcançar o “referente” sem mediação, queremos nos deter no sistema da língua e observar seu fluxo, como corre do sujeito para o objeto, do “eu” para o “tu”, como circunda a coisa com outra, a palavra-coisa. Assim, pouco importa dizer se é fala, se é escrita, se é formal, informal e tantas outras preocupações cuja função é mais de aprisionar e menos de criar, mais de classificar a fim de excluir alegando ser inadequado e menos de compreender outra lógica; pelo menos é o que nos parece neste momento.

No tópico seguinte, vamos dispor as duas narrativas de modo a indicar como, cada qual a sua maneira, Gaspar e Pedro percorrem um itinerário e através desse caminho podem ir relatando ao leitor impressões do que viveram e vivem, pintando assim uma paisagem na qual se inserem e da qual recolhem a matéria para a própria pintura.

5.1 Pintando um Itinerário às voltas

No livro *Barco a seco*, encontramos Gaspar Dias, narrador em primeira pessoa, um perito em pinturas, trabalhava em pesquisas na área das artes e como um dos principais especialistas no pintor Emílio Vega. De origem pobre e órfão, viveu muito tempo na condição de filho adotivo, foi expulso de casa e morou nas ruas, em abrigos, em pensão – poderia ter morado em um barco? – até receber ajuda de uma professora e de uma dona de galeria de artes. A virada em sua vida é atribuída aos estudos empreendidos, ou melhor, Gaspar diz que deve a Vega tudo que conseguiu.

O itinerário percorrido pelo narrador é de buscas: buscar provas para derrubar a crítica vigente sobre o pintor do mar, histórias prováveis (ambiguidade), documentos ou novas pinturas para defender uma imagem de pintor diferente de um boêmio, sem juízo, inconsequente. Para Gaspar, Emílio era extremamente inteligente e planejava a produção de uma fama cujo resultado possibilitasse a circulação de seus quadros. Outra busca é pela sua própria identidade, ao passo que tece comentários sobre Vega, sobre a crítica especializada, vai dizendo de si também e envolvendo o leitor em sua minuciosa descrição do ambiente, semelhante ao procedimento da pintura estudada por ele.

Ambos narradores precisam lidar com o passado, com as pegadas deixadas na areia da praia, com as marcas deixadas nos pontos de ônibus. Um passado perseguidor, se manifestando para Pedro, durante a narrativa, através de *flashes*; para Gaspar,

manifesta-se em breves recordações e sutilezas de projeção, todas controladas para não permitir que venha à tona de uma vez só, como lançado pela força do mar, a sua origem pobre e órfã.

Grande parte do enredo acessado pelo leitor se passa em fluxo de consciência, Gaspar propõe reflexões éticas (fraude, prazer, honestidade, relação amorosa...), existenciais (viver, morrer, envelhecer...) e sociais (propriedade privada, pobreza, orfandade...). Realiza isso, normalmente com mais força, nos parágrafos iniciais de cada capítulo, numa espécie de introdução temática cuja elaboração funciona como alicerce para os fatos seguintes. Nem por isso o narrador viverá como um exemplo de ética ou de um paladino da justiça social.

A disposição dos capítulos deixa em aberto, propositadamente, algumas questões ou mesmo continuidades da trama. Há dois ou três trechos ainda muito semelhantes, como a cena de um embate do narrador contra o mar para fugir a um afogamento. O correr do tempo é também descontínuo, com idas e vindas, fugas espaciais para falar de Emílio Vega, para falar de sua escola e da casa onde morava adotado por uma família.

Sofisticação, aliás, que resulta não num romance obscuro, de difícil leitura. Pelo contrário, é suave, envolvente, escondendo e revelando aos poucos seus pequenos segredos, através de um relato sinuoso, traiçoeiro às vezes, como as ondas do mar. (CARNEIRO, 2005: 76).

Não diríamos tão suave assim, vale lembrar a distração de Gaspar, quase lhe custando a vida enquanto nadava no mesmo trecho do mar onde teria morrido Vega. O narrador mesmo, alerta para o caráter de desonestidade contido em todo prazer, por isso é preciso ficar atento a cada palavra, a cada insinuação de um narrador à deriva num barco a seco. Ser envolvido pela narrativa pode nos fazer afogar em meio às palavras de Gaspar.

Seria preciso ter à mão um colete salva-vidas e conseguir não perder a noção do próprio corpo para vesti-lo, conseguir identificar-se e salvar-se do envolvimento da

força das águas (tão fortes a ponto de alterar a vida de uma cidade – Serra Morena). Entretanto, conseguir identificar-se recai na busca pela identidade, questão das fundamentais para Gaspar e Vega, para os quais falta uma âncora e um local para lançá-la. Talvez tenha sido o motivo para Vega viver num barco ancorado: ao mesmo tempo parado e movimentando-se, dada a tensão do meio líquido. Já o narrador, a cada passo aproximava-se mais de uma identificação lançada sempre na direção de estar com(o) Vega.

No livro *Passageiro do fim do dia*, publicado em 2010, encontramos um narrador a nos contar uma breve viagem de ônibus dentro de uma cidade urbana; durante o itinerário, Pedro vai se lembrando de fatos de sua vida e refletindo sobre a leitura de um livro e suas relações com tudo que acontece ao redor. A viagem o levaria até a casa de sua namorada, numa região periférica do que parece ser uma cidade de um grande centro urbano. Observamos a leitura agindo efetivamente na relação entre leitor e mundo externo, como resultado da combinação entre esse saber e outros já estabelecidos como marca de subjetividade. O livro lido pelo personagem não é literário, pelo menos não se enquadra como, mesmo tocando no fronteiroço da ficção de uma biografia de cientista do século XIX.

Pedro é sócio de um amigo advogado em um sebo, leva em seu corpo cicatrizes de um episódio cujas recordações são aos poucos reveladas pelo narrador ao leitor, na forma de pequenos *flashes*, compondo uma história de fundo, como em alguns dos livros anteriores, a tarefa de articular camadas narrativas do enredo por meio de fragmentos fica a cargo do leitor. Nos capítulos anteriores, vimos isso na forma investigativa de Bernardo Carvalho, à moda de um detetive crente na causalidade, vimos com Beatriz Bracher por meio da multivocalidade. Em Figueiredo os retalhos são mais sutis, ou pelo menos mais contidos, às vezes dissimulados, exigindo uma análise de maior rigor e de

maior paciência, é uma espécie outra de decifração. Segundo Luiz Costa Lima (2002), analisando a produção inicial de Figueiredo anterior à que estamos analisando, “é o que chamaríamos de *criptografia simetrizante*” (*ibidem*: 287), procedimento que garantiria homogeneidade às narrativas diante da tarefa de decodificação de pequenas unidades automatizadas. Unidades também presentes na forma de narrar de Gaspar.

Na mochila de Pedro, o livro para ler durante o percurso é emblemático: é o mesmo título que vê ser destruído durante uma repressão policial a vendedores ambulantes – dos quais fazia parte, com livros sobre a calçada. A obra era um relato sobre a vida de Darwin e sobre uma viagem ao Brasil, passando inclusive por onde é o itinerário do ônibus tomado por Pedro. Não à toa, mesmo antes de o leitor saber qual é o livro, o narrador faz ponderações sobre a escala evolutiva e adaptações, já insinuando um possível debate – a partir de uma chave de leitura sociológica – acerca do chamado darwinismo social.

Mesmo separados por nove anos, os dois livros tratam das relações de classe e de uma leitura de funcionamento calcada na transposição de Darwin biológico para sociológico. No primeiro, menos como primeiro plano e no segundo como central. Lá, com Gaspar querendo esconder sua origem e a luta pela sobrevivência vencida pelo melhor adaptado, aqui com Pedro observando e se reconhecendo, talvez vendo pela janela do ônibus outros pedros e gaspares. E, novamente, tal qual o narrador do primeiro livro, não se identificando, nem pelo seu passado, nem pelo futuro e menos pela condição de classe.

De onde estava, isolado por uma barreira que não era capaz de localizar, Pedro começava a enxergar em todos ali uma variedade de gente superior. Começava a pensar que ele mesmo, ou algo no seu sangue, tinha ficado para trás, em alguma curva errada nas gerações. (Passageiro do fim do dia, p.9).

No trecho acima temos uma passagem indicando, pela onisciência do narrador, a condição da ausência de identificação de Pedro com quem estava ali e com sua família.

Contudo, resta uma identificação implícita: todos os demais que ficaram para trás, todos aqueles superados pelo darwinismo social, uma classe mais aquém ainda de todos os passageiros ali no ônibus – trabalhadores e trabalhadoras. Já na passagem seguinte, distanciando-se o narrador localiza o personagem no grupo ali. Talvez a dificuldade se dê pela falta de relação de alteridade, pela definição do olhar do outro, resultado da própria condição material que transporta a condição de presa e predador sobre os sujeitos, na qual só se vê para eliminar ou para fugir.

*O que Pedro na maior parte do tempo não sabia, ou não conseguia lembrar era que ele mesmo estava ali, **junto com os outros** (...). Sem ser visto, Pedro mesmo não se via. (Passageiro do fim do dia, p.11).*

Há nos trechos, no limite, uma insinuação acerca da consciência de Pedro quanto a identificar-se ou não com as outras pessoas ali. O narrador afirma, mas não garante o saber do personagem, oscilando sua aliança entre a curva e fora da curva. Gaspar, como é o próprio narrador, procura assegurar a sua diferença, ainda que possamos, ao contrário, assegurar uma identificação baseando-nos em seu passado.

*Nem uma vez me passou pela cabeça que eu pudesse ter alguma coisa a ver com essas pessoas. Talvez porque sua expressão me avisasse, de forma bem clara, que só pensariam em mim quando quisessem fazer algum mal. (...) Além disso, o menor sinal de camaradagem com eles poderia sugerir que eu **dava boas-vindas para um futuro do qual eu precisava me desviar a qualquer preço**. (Barco a seco, p.66).*

Apesar de a afirmação ser categórica, obviamente ele tinha muito a ver com as pessoas ali. Passou três meses morando na rua e sua história poderia ter o mesmo desfecho. O futuro já estava em curós e a necessidade era do desvio, a qualquer “preço”. Guardemos “a qualquer preço” para retornarmos a isso no tópico seguinte.

Gaspar poderia ter visto a cena de dentro de um ônibus, como vê Pedro enquanto se dirige para a casa da namorada.

*A demora do ônibus, o **bafo de urina e de lixo**, a calçada feita de **buracos e poças**, o asfalto **ardente** com borões azuis de óleo, quase a ponto de **fumegar** – Pedro já estava*

*até habituado. Não são os mimados, mas sim os **adaptados que vão sobreviver.** (Passageiro do fim do dia, p.8).*

Temos a descrição de um meio inóspito e de exigências múltiplas para sobreviver: respirar, caminhar, suportar o calor tornam-se tarefas quase de um ambiente selvagem ficam transpostos para a cidade; como dito antes, talvez um dos motivos que afogaria a possibilidade de se reconhecer no outro como par e buscar alianças de grupo.

A entrada na temática do darwinismo se dá pelo narrador, como se deixasse uma ponta para se juntar ao momento em que a personagem tira de sua mochila o livro. É o narrador que adianta, mas só sabemos do adiantamento à medida que o enredo se desenvolve, melhor seria dizer então, antecipação. Pinta-se desde a entrada no enredo uma atmosfera de diferenciação entre os mais adaptados e os menos.

A descrição do espaço nos transporta para as periferias de grandes centros urbanos, lugar marginal (física e moralmente, para muitos), um índice que contribui para tal dedução, vem da espera pelo meio de transporte: “demora do ônibus”, ou ainda a fila, ou descrição do cansaço das pessoas. Nesse intervalo cria-se um momento para o narrador contar o que se passa no pensar de Pedro, dessa vez tendo os outros sob seu olhar, mostrando assim que, as posições do “eu” e do “tu” (interlocutores) andam em equivalência de possibilidades, mas não de força social, como veremos.

Como os outros, estava cansado. Não tinha carregado caixotes de frangos congelados para a caçamba de um caminhão nem havia esfregado corredores e escadas de um prédio de quinze andares de cima até embaixo como alguns outros ali, mas tinha ficado muito tempo em pé no trabalho. (Passageiro do fim do dia, p.11)

Soma-se à descrição do espaço, a das ocupações daquelas pessoas que aguardavam em fila. As ocupações, os trabalhos, de quem espera, são citados e remetem ao universo do trabalho braçal, menos valorizado em nossa sociedade. Ao contrário do cansaço apontado por Pedro e pelo que normalmente vemos e sabemos de tais

ocupações, muitas delas precarizadas ainda mais pelo mecanismo de terceirização do trabalho, o que se narra a respeito da suposta visão de Darwin é algo descabido para o que se pensa a respeito da escravidão ou de qualquer outro trabalho forçado (assalariado ou não). Pelas afirmações do narrador, vai se construindo com maior pontualidade do que nas passagens anteriores, certo grau de identificação de Pedro com os demais passageiros, ainda insistindo em se afastar – como vimos acontecer com Gaspar.

Desse distanciamento se faz a possibilidade de o narrador dizer ao mesmo tempo da experiência de Darwin passada pela medição de Pedro cujo olhar percorre a cidade no seu tempo presente, em uma espécie de atualização do olhar do cientista para a mesma cidade.

*O canto soou agradável demais, **Darwin julgou que os escravos eram muito felizes em fazendas como aquelas. Afinal, podiam trabalhar para si no sábado e no domingo e, naquele clima abençoado, dois dias de trabalho por semana pareciam ao jovem cientista inglês mais do que suficientes para sustentar um homem e sua família.** (Passageiro do fim do dia, p.40).*

Na sobreposição de olhares, parece haver uma sobreposição temporal, como se dobrássemos a linha do tempo, juntando duas pontas cujo período retratasse as condições de trabalho. O narrador diz que a fazenda visitada por Darwin, é hoje um aglomerado de casas pobres. O efeito causado pelo narrador é de contraste; no entanto, ao sobrepor as formas temporais, ele equivale as condições: trabalhador escravo = trabalhador assalariado. Vale citar um mecanismo semelhante de Barco a seco acaso dobrássemos o fio narrativo de Gaspar sobre o de Vega: correríamos em ambos uma linha dupla e espelhada.

Nesse momento da narrativa, o protagonista já está no ônibus, a caminho, lendo o livro que trazia na mochila. Passam pela sua cabeça, as lembranças sobre seu “acidente” durante um confronto com policiais, quando vendia os livros ainda na calçada. Suas lembranças permitem ao narrador contar para o leitor algo sobre a vida de

Rosane. Pedro a conheceu no escritório de seu sócio, ela era funcionária lá. Os dois amigos se conheceram na faculdade de Direito, um terminou e o outro largou. Da lembrança do episódio saltam diversas ligações, nesse momento a que mais no interessa é esta:

*Uma **vespa** – Pepsis – mergulhou no ar na direção de uma **aranha** – Lycosa – e alçou voo outra vez. Foi tão rápida que ninguém teria certeza do **ataque se a aranha não tivesse cambaleado** em sua fuga e rolado numa pequena depressão de barro encharcado. (...) Ainda teve forças de **se arrastar para baixo de umas plantas rasteiras, onde sem dúvida pretendia se esconder**. (Passageiro do fim do dia, p.25)*

Darwin descreve um ataque entre de uma mosca a uma aranha e no fim acaba por levá-las para sua casa, nomeado-as como “o tirano e a vítima”. Duas páginas à frente, uma cena semelhante é descrita, mas agora fora da fábula darwinista:

*Duas ferroadas, dois golpes certos no tórax da aranha – a grande habilidade da vespa. **Não era a mesma coisa, nem de longe. Não havia a mínima chance de comparação**. Mesmo assim, a memória não levava isso em conta e bastou somar a palavra tórax à expressão duas ferroadas para Pedro se ver de novo naquele dia, na hora em se levantava da calçada – ali onde havia caído por causa da vidraça da vitrine que explodiu nas suas costas. (Passageiro do fim do dia, p.27).*

As negações só acabam por confirmar, ainda mais quando a leitura do protagonista encara o episódio com Darwin como uma fábula e, aí, se aplica a moral da história.

Mas a ocorrência do item ou do enunciado pode também (este é um ponto introduzido por Jean-Marie Maradin na discussão) caracterizar uma divisão da identidade material do item: sob o “mesmo” da materialidade da palavra abre-se então o jogo da metáfora, como outra possibilidade de articulação discursiva... uma espécie de repetição vertical, em que a própria memória esburaca-se, perfura-se antes de desdobrar-se em paráfrase. (Pêcheux, 2015 [1985]: 47)

A chave de leitura mais direta que se abre para a aproximação em ambos os livros está no darwinismo social. A superioridade se dá para aqueles que se adaptam melhor à organização vigente, isso ao tem como comprar/consumir bens materiais; para nossa finalidade pontual desta pesquisa, nos cabe observar como a língua comparece

também nesse arranjo. O feitiço causado por objetos culturais (ou manifestações culturais) mais valorizadas incluem a língua no “jogo” darwinista.

Na linha do tempo ocidental, vimos forças sociais, na disputa pelo lugar de poder, sempre travarem embates a fim de impor seu pensamento e seu modo de vida ao nomear a realidade de determinada forma e não de outra, usando para isso um “tipo de língua”, aquela cuja condição passa a ser hegemônica. A esse conjunto linguístico elevado à condição de única forma autorizada para dizer corresponde um quadro programático de comportamentos, de administração pública e privada, de modos de se relacionar, de modos de sofrer adequados a um sistema social. A partir da efetivação do colonialismo no Brasil e da criação da organização local, foi possível dividir a classe dominante instalada aqui em duas: a da metrópole e, posteriormente, a nacional, já independente. Esta última se propondo a negar as raízes portuguesas em favor de manifestações de caráter nacional – vide o Romantismo cultivado aqui, posteriormente o radicalismo do Modernismo.

Procurar encaminhar a análise do parágrafo anterior vai ao encontro do que pretendemos com a Literatura: lidar com os textos enquanto arte e enquanto manifestação discursiva, isto é, uma forma de tentar organizar o mundo e dizê-lo de um determinado lugar que ocupamos, com nosso corpo (tal qual a amiga de Rosane) e nossa história. Tomar a Literatura dessa forma, a nosso ver, se alinha ao que diz Joel Rufino dos Santos, quando contrapõe o universo literário ao uso feito da Ciência:

Posta, contudo, a serviço quase exclusivo da reprodução capitalista, a ciência acabou por desacreditar a razão em que se firmava, passando a obedecer mais à cotação das bolsas, por assim dizer, do que aos valores do homem. (SANTOS, 2008: 41).

À Ciência caberia então preencher todas as lacunas, pontuando as certezas, descrevendo os fenômenos e explicando as causalidades, a fim de garantir “confiabilidade” (hoje, está na moda o “grau de confiabilidade dos mercados”) para as

informações, de modo que não haja falhas ou equívocos na linha de produção. Já a Arte, não. Uma de suas funções seria a de calar a “tagarelice silenciosa” da ciência para dizer de outra forma o mundo, permitindo construir um sentido diferente, um que amplie nosso olhar sobre a realidade, não em relação à quantidade, mas sim quanto às minúcias, às brechas, aos becos, aos alicerces – termos que indicam dificuldade em relação à totalidade.

Um itinerário que vai se construindo de duplicações ao sobrepor linhas temporais, espaciais, personagens, lembranças, aceitação de comportamentos, prepara para um passo à frente que possa mover o barco se des-secar.

5.2 Espelhos pintados a seco

Uma constatação encontrada em textos críticos sobre a produção de Rubens Figueiredo é seu gosto pelo ambivalente, pela duplicidade (Carneiro, 2005; Lima, 2002; Patrocínio, 2013), característica que trataremos aqui como central para nossa hipótese de “língua espelhada”, por delinear o duplo dentro de um jogo especular e considerando a manifestação de um “outro” para a constituição do “eu”. Queremos com este tópico indicar de modo mais preciso os trechos e construções cujo caráter apoia nossa hipótese.

Em *Barco a seco*, a ideia de fazer parte do que se pinta, como estabelecido por Vega, parecia funcionar com Gaspar, em cuja narrativa vai compondo um texto de busca e de construção de sujeitos (o pintor e o narrador), se borra pelas experiências compartilhadas entre os dois. O jogo de espelhamento ao qual nos referimos é revelada pela construção de um duplo na camada expressiva do texto e/ou camada da trama. Nosso índice para tal afirmação pode ser comprovado ao observarmos no trabalho

textual a construção de frases nas quais a predicação poderia recair sobre Gaspar ou sobre Vega.

*O pior de tudo é que, na falta de um rosto oficial [para Vega], **ele queria de todo jeito se parecer um pouco comigo, aos dezessete anos**, quando fui posto para fora de casa pelo meu pai adotivo. **Era a mesma idade**. E eu me lancei com toda a força contra esse engodo, resisti a esse vácuo que me aspirava.* (Barco a seco, p.124).

Após saber do suposto verdadeiro ano de nascimento de Emílio, o narrador desfaz o desenho da feição do pintor e ao refazer imagina-o aos dezessete anos lançado para fora do lar (aqui nossa construção também procura ser ambígua – “lançado para fora do lar” serve a Vega e a Gaspar). Afirma, de forma direta que era Vega quem queria o seu rosto. Vale o inverso. Na sequência:

***Para um rapaz pobre de dezessete anos** – a verdadeira idade de Vega, na ocasião como em breve provarei a todos –, e ainda por cima **desembarcado de outro país** não fazia tanto tempo assim, não se poderia querer muito mais do que isso.* (Barco a seco, p.143).

O trecho em destaque poderia ser referido ao próprio narrador, idade com a qual foi expulso de casa. É um momento de crise para ambos, desembarcando para a condição do “fora do lugar”, condição de estrangeiro. Gaspar passa a morar nas ruas, em abrigos, em pensão, Emílio pernoita em casa de conhecidos, talvez na rua também, até ir morar num barco.

Outra ligação encontrada está nos trechos cuja imagem se conforma na figura da cisterna como um enclausuramento para as duas personagens:

*Emudeço, **nada explico**. Permito que minha fama de homem reservado trabalhe a meu favor. **Deixo que imaginem pra mim um passado a seu gosto**. (...) Não sei se alguém grita agora **no fundo de uma cisterna**, mas daqui, e isso eu garanto, **ninguém vai escutar**.* (Barco a seco, p.12-3).

Enganado pelos irmãos, mas nem por isso inocente já que lamenta não ter pensado em fazer o mesmo com eles, Gaspar é abandonado dentro de uma cisterna e vê

aos poucos a pedra que tampa a entrada/saída ser arrastada e impedir a entrada do sol. O narrador deixa o leitor de fora, impede qualquer esclarecimento do fato e ficamos sem saber a solução do caso, podendo indicar um efeito permanente, um reconhecimento como alguém isolado o mundo – um estrangeiro – que encontra em Vega um par. A garantia do grito sem socorro está na sua experiência, no que viveu.

*Exceto por uma **folha de luz** que tremulava na **fresta** embaixo da porta, Vega se viu dono absoluto dessa escuridão: tão própria quanto um **túmulo**, tão sua quanto uma **cisterna subterrânea vazia**. (Barco a seco, p.135).*

É inevitável considerar a integração entre Gaspar e Emílio, desde a condição de classe social, a de se estar estrangeiro – órfão de pais (país) – até a condição do isolamento e do túmulo para o passado de ambos. A “folha de luz” pela “fresta” do segundo é um “retângulo de sol” que entra pela tampa mal fechada (p.96) para o primeiro, o “túmulo” está para a sensação de “sepultar”, “apagar um borrão” (p.96). A cisterna como símbolo de isolamento é um lugar feito para represar a água, elemento tão frequente na vida do narrador e de seu outro. É na água transformada em espelho que Gaspar se-faz, é da alteridade de seu rosto refletido na superfície do mar transposto para a face de Emílio. Vendo ali seu rosto, o narrador mergulha para desvendar o passado do outro, cuidando para o seu não ser exposto. Acaso, queria Vega ser desvendado?

Podemos encontrar outra sobreposição, um tanto mais complexa, no episódio da praia, quando o narrador avista Cabrera na areia e acontece uma breve conversa. O velho aponta uma faixa de água onde Vega costumava nadar, coincidentemente era a mesma em que Gaspar nadava. O narrador desconfia, pois vê seu interlocutor como um falsário e poderia estar tentando imprimir ligações entre eles para convencê-lo a legitimar as peças cuja autoria Cabrera afirmava ser do pintor. O ponto é que Cabrera não está mentindo e é capaz de fiar a informação, exposta ao leitor já nas partes finais do livro.

Aferir a palavra do outro e emitir um carimbo de autenticidade é um debate constante em toda a trama. Muito em razão de ser o próprio narrador um pesquisador que autentica ou não a obra de um artista, ainda que, talvez, não fosse capaz de reconhecer pinturas originais, pelo menos em uma ocasião, talvez nem reconhecesse o pintor, acaso ainda estivesse por ali. Uma implicação disso: independente do autor empírico, o quadro será avaliado pelo trabalho de perito (especialista) e sua “palavra final” é legitimada mais por uma construção discursiva carimbada por outros e menos pelo seu trabalho em si.

Exemplo do que dizemos é o aparecimento de um conjunto de obras levado à galeria por uma moça e um senhor, já de idade avançada, para verificação de autenticidade. Esse senhor é um personagem já referido aqui: Inácio Cabrera. Ele estabelecerá um novo jogo espelhado com Gaspar. Antes, com Vega, um jogo de itinerário de vida; agora, um jogo ético: “Dá-se, pois, a entrada em cena de Inácio Cabrera. Com ele, se inicia o segundo momento da trama. Até aquele instante, os falsários permaneciam do outro lado da divisória”. (LIMA, 2002: 299).

Com o surgimento desse novo personagem, o jogo de identificação acaba por se tornar uma sala de espelhos (ou um caleidoscópio – signos já presentes em nosso trabalho) e visualizar Gaspar dentro dela, nos faz alcançar Cabrera-falsário, antecipando o próprio narrador; depois, nadar mais um pouco até encontrar Vega, desenhado rosto a rosto com Gaspar, talvez pelo pincel de Inácio, que havia, como veremos, se enfiado na pele de Vega. E, nessa relação, nesse labirinto espelhado, quem procurava entender a inserção na paisagem que se pinta, como afirmamos, era Gaspar.

*Compreendo as virtudes do exercício que comecei: **enfiar-me na pele dos outros**, tentar refletir do seu ponto de vista, crer de dentro de sua crença, ir para trás das suas palavras e experimentar o mundo visto dali. Mas essa barafunda, esse labirinto de afirmações plausíveis e disparates, de circunstâncias documentadas e deduções delirantes esgota as forças mesmo do melhor ator. Em suma **inventaram um***

personagem bem difícil de representar: Emílio Vega e sua pintura. (Barco a seco, p.28).

O juízo do narrador sobre o pintor vai se estabelecendo em bases fictícias, passa já pela personagem, pelo mito, pela lenda, imprimindo à biografia ou à pesquisa sobre o pintor um forte caráter ficcional. Quando Cabrera começa a dizer sobre Vega, o narrador vislumbra uma possibilidade de desvendar os mistérios, se puder dar crédito às falas do velho. Contudo, do julgamento de Vega, Gaspar passa ao julgamento de Inácio, representando em sua consciência figuras que se sobrepõem.

Inácio Cabrera, o imitador, o teimoso falsário de Emílio Vega, um dos principais difusores da lenda piegas, o amigo do pintor morto. (Barco a seco, p.181).

Gradativamente, Gaspar, Inácio e Emílio parecem se condensar num modelo de *persona* integrado, cuja aproximação os faz unos e múltiplos: unos na origem pobre, de órfãos, de marginalizados. Um ao ascender socialmente, veste a máscara de justiceiro (adjetivo atribuído por Luiz Costa Lima), liberal, calculista, defensor da propriedade; o outro nutre as lendas de desequilibrado, gênio e inconsequente; o terceiro surge para confirmar ou negar, como peso da balança. Polos que não se repelem, ao contrário, atraem e tendem sempre a serem tragados pelos excessos cujo perigo desponta numa quebra do espelho, num redemoinho capaz de tragar as histórias para um único ponto. Voltaremos mais adiante ao barco, antes tentamos nos encontrar no itinerário de Pedro.

Já em *Passageiro do fim do dia*, o efeito de espelhamento começa com o próprio narrador e seu olhar sobre o outro à medida que nos fala sobre o olhar do outro sobre si. Na abertura da narrativa, primeiro parágrafo, há uma breve descrição do protagonista em que lemos jogo:

*Não ver, não entender e até não sentir. E tudo isso sem chegar a ser um idiota e muito menos **um louco aos olhos das pessoas. Um distraído** de certo modo – e até mesmo sem querer. O que também ajudava. Motivo de gozação para uns, de afeição para outros, ali estava uma qualidade que, quase aos trinta anos, **ele já podia confundir como o que***

era – aos olhos das pessoas. Só que não bastava. Por mais distraído que fosse, ainda era preciso buscar distrações. (Passageiro do fim do dia, p.7).

A expressão “aos olhos das pessoas” repete-se e cria dois lugares para o olhar, o do próprio personagem e o das pessoas, o narrador aponta um momento ambíguo (em destaque), no qual se “confunde” “qualidade” como aquilo que “se é” e tudo isso ainda sobre “os olhos das pessoas”. Uma imagem feita de si mesmo, uma imagem feita pelo outro e, ainda, uma do suposto juízo que se faz da imagem feita pelos outros daquilo que somos. Está aí o jogo de espelhos e de lugares de onde se pode ver e de onde se é visto. Vale ressaltar a enorme possibilidade de efeitos de ilusão dada tal configuração, como as ilusões criadas na consciência de Gaspar.

Observar tal jogo, nos interessa na medida em que se distinguem lugares de onde se olha, considerando as diferenças, na narrativa, entre narrador e personagem. Assim, pode-se analisar que valorações seriam possíveis de se encontrar em ambas, separadas ou somadas. Por exemplo, o personagem passa a compartilhar um conhecimento que já é do narrador, a leitura do texto sobre Darwin aparece no fluxo da narrativa antes pelo narrador que pelo personagem. Não escaparia aí um efeito ilusório, tendo em vista a própria essência onisciente de quem narra, contando ao leitor apenas a antecipação do que surgirá na reflexão de Pedro.

Mover-se na direção do outro ou filtrar o que vai dito pelo outro permite também distanciar-se e aproximar-se para, desses lugares, dizer sobre algo.

Cria-se, neste sentido, um olhar de distanciamento que transforma o personagem em um quase estrangeiro que a tudo examina e busca compreender. Impulsiona esse movimento de observação o uso constante de verbos que apontam para o ato de olhar. Em diferentes passagens, Rubens Figueiredo filtra a descrição do narrado pelos olhos do próprio personagem, indicando que o descrito é construído pela perspectiva de Pedro. (Patrocínio, 2013: 271)

Ainda que considere sendo dita por Pedro, passa inevitavelmente pelas palavras de Darwin, nem sempre em defesa nem sempre em acusação. A duplicidade estabelecida no segundo romance pode se afastar do primeiro acaso pensemos na possibilidade de um procedimento que tente por vezes romper o espelhamento ou torná-lo menos perceptível, isso por marcar na narrativa um sentido na falta, falta de final para a narrativa (pelo menos de um jeito esperado, a chegada até a casa da namorada), por exemplo; falta de ligações lógicas racionalistas, falta de continuidades etc.

É o que nos parece ocorrer no trecho a seguir, no qual se estabelece certa descontinuidade quanto ao que Pedro ouve e analisa e o mundo exterior e o interior da ficção; aparentemente:

*Nisso, dentro do seu ouvido uma voz de mulher anunciou no rádio a **cotação do dólar, do euro, do ouro e do barril de petróleo**. Mencionou a taxa de juros do Banco Central e os índices da bolsa de valores de Nova York, de Tóquio e de São Paulo, em minúcias que chegavam aos centésimos. A mulher pareceu alegre – cada fração era preciosa e tilintava em seus dentes.*

*Mais **atento à voz** do que aos números, Pedro tentou imaginar a idade da locutora, seu rosto, se **ela teria mesmo dólares em casa e que ações da bolsa teria comprado e vendido** naquele dia, naquela tarde, talvez por meio de um telefonema logo **depois de comer a sobremesa do almoço e escovar os dentes**. (Passageiro do fim do dia, p.16).*

A princípio, tal informação não se liga a nada na vida do protagonista, pelo menos não de forma imediata naquilo que se refere ao seu cotidiano de trabalho ou das demais atividades. Mas se liga de outra forma à vida fora do texto, já que cita elementos constitutivos da forma econômica em funcionamento, forma esta a mesma dentro da ficção. É nesta descontinuidade, produzida pela própria narrativa, que se pode adentrar e, se trouxeres a chave, penetrar surdamente no reino das palavras, sem as tagarelices econômico-científicas do rádio, ou melhor, para além deles, para além da “verborreia” do estudante de chinês. É no intervalo da informação ouvida e do nosso real que Figueiredo constrói a narrativa literária, numa espécie de haste para percorrermos da ficção à realidade, sem a necessidade de confundir história e estória.

As suposições de Pedro colocam o noticiado (elementos do mercado financeiro) em paralelo ao que poderia se visto como gestos banais, corriqueiros, denunciando o grau de naturalização de eventos como esses. Por naturalizar, vale aqui a duplicidade também: soam os gestos habituais, costumeiros e tendem ao fisiológico, mais ligado aos instintos como se alimentar, outros menos instintivos como a limpeza bucal. Assim, comer, se limpar e outras atividades cotidianas se igualam a investir na bolsa, se estabelecem como equivalentemente naturalizadas.

Na medida em que a narrativa inclui a participação da mercadoria nas esferas imaginárias e práticas, como observado quando Pedro ao ouvir a locutora do rádio falando sobre informações do mercado financeiro, se questiona sobre a possibilidade de a moça, dado o tom no qual pronunciava os dados, possuir ou não dólares ou ações; como observado ainda no episódio da compra no mercado e o mal-estar do prazo expirado para o uso do cartão promocional, ou ainda a “conquista” da casa própria da família de Rosane, tudo isso reforça o caráter comercial de relações estabelecidas dentro daquela realidade criada na narrativa e, como falamos, liga-se às estruturas de fora em outro jogo de duplicidade.

Por vezes o narrador nos coloca diante de uma cena/episódio/enunciado capaz de nos tirar da ficção e remontar o fora (dentro) da cidade de Pedro e o dentro da cidade de quem lê. Um ônibus trafega em circuito (circular) pela cidade, mantendo assim uma constante entre aproximação e distanciamento de pontos específicos, como o narrador de *BAS* circulando entre seu passado e seu presente. O ponto-final será a transposição do corpo, isto é, deslocar (vale lembrar: para o estudante de chinês era “desloulcar-se”) o corpo de um ponto para outro. Tal deslocamento pressupõe antes não estar, para então dirigir-se até lá, diga-se, então, “mover-se para”. Essa movimentação quase sempre se dá num efeito de duplicar-se pela possibilidade de ver na condição do outro sua própria.

Do mesmo modo transpõe-se Vega para o corpo de Cabrera, Gaspar para o de Vega, o da literatura para o nosso.

*A ideia do italiano teve o efeito de espelhar o sentimento espontâneo de Vega em uma imagem invertida, de um modo como ele nunca teria visto antes. **Duplicou e exacerbou a incerteza de seus movimentos de nômade, sempre a vagar de uma rua para outra. Enraizou-se em Vega e por fim redundou em uma transposição drástica do próprio corpo, da própria vida para dentro da pintura.*** (Barco a seco, p.27)

Por esse espelhamento, talvez possa o leitor, acaso aguçe sua curiosidade e interesse, buscar compreender lacunas deixadas, a nosso ver, de modo proposital nas narrativas, efetivará a busca ao comparar determinadas situações com outras e verá nesses índices comparativos objetos (por inteiro ou fragmentados) transitáveis de uma a outra situação, de uma a outra realidade – da ficção do livro à nossa, de leitores.

A percepção de uma sociedade em conflito é apresentada pelo olhar de Pedro e a partir dos relatos de Rosane. São estes dois personagens que possibilitam a emergência de episódios e histórias que, semelhantemente à imagem da disputa entre a aranha e a vespa, exibem o embate entre tiranos e vítimas. (Patrocínio, 2013: 275)

Ainda que indiquemos ora a sobreposição, ora a integração do “eu” e do “outro”, alguma cisão há e uma fresta acaba restando. Se em *Passageiro...* insiste-se na divisória subjetiva, mas não na divisória de classe entre os personagens citados por Patrocínio; em *Barco...* podemos ver um momento em que uma das linhas divisórias é rompida, passando os duplos para o mesmo lado no campo ético. Isso ocorre quando o anunciado universo financeiro chega em maré cheia à narrativa.

Quando a galeria entra em crise por conta de altas dívidas, causadas em boa medida por um golpe dado por Humberto à sua mãe (Angelina, proprietária), Gaspar sente o ar da respiração do passado em suas costas, vê a possibilidade de perder seu local de trabalho e a condição confortável e bem estabelecida de especialista em Vega. Se a patroa Angelina já desempenhou o papel de tirano, agora desempenha a de vítima, mostra-nos assim a plasticidade das posições ético-sociais, atualizando e antecipando o

que se passou e o que virá. Do breve histórico do narrador, podemos supor qual é seu escrúpulo, seu esteio ético já ganhava contornos:

*(...) o **passado respira todo tempo às minhas costas**, anda sempre no meu encalço e, se acelero o passo, ele também aumento o ritmo da sua marcha, disposto **a me tragar**, de uma vez, na sua corrente. (Barco a seco, p.38)*

*eu dava boas-vindas para um futuro do qual eu precisava me desviar **a qualquer preço**. (Barco a seco, p.66).*

A ameaça do passado pobre e de marginalização perseguia Gaspar, ou na verdade, ele queria ali essa ameaça para justificar qualquer atitude, mesmo “a qualquer preço”. Uma saída para a crise seria admitir a legitimidade das peças levadas a ele por Inácio Cabrera, durante uma consulta cujo veredito dado pelo “juiz” havia sido de “falsário”. Admitir a legitimidade levantaria fundos para a galeria e, afinal, Cabrera era Vega, mesmo não sendo mais.

O paralelismo é fundamental para que um certo leitor compreenda a dupla ruína de duas identidades: a do pintor, sobre o qual se criara uma mitologia; a do próprio narrador, que se cria um indignado com os conluíus criados pelos outros. A primeira ruína pode muito bem ser por ele formulada. Mas como fazê-lo quanto a si próprio? Ele é salvo da dificuldade por sua própria limitação. Pois, na verdade, sem que se desse conta, o justiceiro se tornara... um falsário. (LIMA, 2002: 301).

Diante do posicionamento ético de Gaspar talvez fique mais difícil constatar o seu “não se dar conta”, talvez a melhor hipótese possa ser ainda a da sustentação do jogo duplo. Para garantir seu lugar de classe e de especialista era preciso garantir a legitimidade das peças. O circuito aqui é de funcionamento perfeito: somente o perito poderia atestar a legitimidade e somente a legitimidade atestaria seu lugar de perito. Um pacto com a imagem no espelho para garantir uma unidade.

O duplo das narrativas de Figueiredo segue nos indicando um método de leitura, ler as camadas dispostas pelo narrado para fazer relações dentro do texto e entre as camadas. Vamos aprendendo assim um jeito de ler cuja conformação e efetivação só se dá pela percepção de que algo sempre subjaz à uma superfície linguística. Após lermos

os romances do autor, podemos talvez internalizar esse procedimento e perceber que deve haver uma narrativa subjacente ao próprio livro e que cumpra o papel de espelhamento.

As leituras que temos proposto nesta pesquisa, ainda que pretendam mediar as relações entre a Literatura e a Linguística, sem que escape a Sociedade, vão na direção do que afirma Barthes (2012[1984]) a respeito de o leitor não decodificar, mas sim “sobre-codificar”. Aspecto marcado por um sujeito ambivalente, tal qual temos observado em Rubens Figueiredo, “(...) [sujeito] despojado de toda unidade, perdido no duplo desconhecimento do seu inconsciente e da sua ideologia, e só se sustentando por uma sucessão de linguagens” (idem: 41). Nessa sucessão de “linguagens”, pode Gaspar se sustentar num outro, parte também de “linguagens”; Pedro sustentava-se em Rosane, na sucessão rotineira de mover-se até a periferia. Um outro diferente e parte do “eu”, como a literatura parte do mundo fora dela e ao mesmo tempo internalizando na ficção esse mundo-fora.

5.3 No mercado de língua

Machado de Assis, no livro *Quincas Borba* (1891), escreve no parágrafo inicial:

*Rubião fitava a enseada – eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta: mas, em verdade, vos digo **que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si para as chinelas** (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), **para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.** (ASSIS, 2015 [1891]: 736)*

Revela-se ao leitor uma dimensão da propriedade cujo campo emana ao infinito, partindo do ponto central do cordão do chambre e das chinelas, inclui aí o mar, talvez mesmo o mar de Gaspar. As “coincidências” nos levaram a uma leve aproximação. Os

ecos da história literária ressoam em *Barco a seco* e o narrador parece sentir, se não a mesma sensação, um sentimento muito próximo:

De manhã, sento ao volante e espero que o porteiro abra a garagem. Mais do que o apartamento, a sensação de um patrimônio, palpitante e vivo, irradia do rumor do motor ligado, corre no arco do volante que treme de leve sob meus dedos. Quando o portão levanta e a luz da manhã desce pela rampa da garagem subterrânea, só penso em segurar bem firme o que tenho nas mãos, para que não me fuja. (Barco a seco, p.39).

Ambos apreciam, logo pela manhã, as propriedades. O dia começa cedo para quem ascendeu socialmente. O ambiente, o redor, os ruídos, tudo remete para um funcionamento que rumoreja o sintoma de funcionamento do motor e da porta da garagem indicando a boa mecânica alojada e instalada como sistema. Não será a única vez que Gaspar demonstra seu apreço pela sua conquista, já vimos o narrador estar disposto a garantir suas posses a qualquer preço.

Sua passagem de justiceiro a falsário não é, por isso – seu apego à propriedade – um deslize, uma distração ou uma falta de compreensão. A ascensão social pintou no narrador as cores do liberalismo e do cálculo: na eminente ameaça da falência da galeria abre um guarda-chuva moral para justificar a legitimidade de obras de Vega, menos pelo pintor e mais em favor do perito. É no gesto de autenticar as peças que ele autentica-se a si mesmo, o carimbo é sobre seu corpo e o respingo de tinta recai sobre as telas de Emílio.

A força estética da obra de Rubens Figueiredo renova (atualiza) os movimentos realista-naturalista, por dispor de uma estrutura moderna na qual se percebe ainda o teor crítico sobre as formações de um sistema vigente cujas implicações criam sociedades desiguais calcadas na exploração da força de trabalho, na violência do estado policial, na marginalização de trabalhadores “informais”, na valorização da monetarização. Afora isso, se empenha nas descrições do meio e na entrada no fluxo da consciência do

personagem para revelar a mesquinha material e espiritual. Isso se dá na conformidade de apresentar não só a forma, mas também um enredo no qual reconhecemos a experiência histórica.

Para realizar a tarefa, continua presente no trabalho do autor o jogo de duplos, uma língua que busca espelhar não só o de dentro nos eventos narrados, mas também um para fora nas estruturas sociais. A narrativa do passado de Gaspar e de suas conquistas acompanhada da vida de pobreza de Vega; Angelina e o golpe aplicado a ela pelo filho Humberto, em pequenos ataques parasitas até o golpe fatal de uma vespa predadora a uma aranha presa na própria teia. Em *Passageiro...*, os relatos de Rosane a Pedro, trazendo ao leitor as condições de vida no Tirol, bairro da periferia; as teorizações darwinistas atravessando o olhar de Pedro; ainda ele e o destino diferente de seu amigo advogado e sócio do sebo; a troca do ônibus por conta dos conflitos entre polícia e bandidos, sem se saber ao certo o itinerário do novo coletivo.

Retomemos o enredo de *Passageiro do fim do dia* em que a lógica da propriedade/mercadoria vai sendo exposta. Quando Pedro chegava à casa da namorada, iam ao supermercado (episódio mencionado no tópico anterior) e lá parecia haver um feitiço dominando Rosane (isso ocorria também com sua família).

Nos corredores do supermercado, entre as prateleiras onde as mercadorias se apertavam até a beirada, até quase pular para a mão das pessoas, Pedro não cansava de se admirar com a transformação que ocorria em Rosane. Ao entrar ela tomava uma espécie de impulso, tomava um fôlego, reunia forças e se concentrava. Os olhos ganhavam uma fixidez diferente. Tudo o mais se apagava para ela. (Passageiro do fim do dia, pp.95-6).

Diante da precariedade da vida na periferia, a entrada em um mercado desperta em Rosane um impulso produzido pela mercadoria, posta ali como agente – na condição

mesma de fetiche²⁷ – sintático e histórico. A transformação de Rosane pode ser lida como o resultado da fetichização, das relações entre humanos (trabalho humano depositado) vistas como relações entre coisas. Há aqui que se destacar, para tentarmos manter uma linha coerente para a análise, um novo espelhamento.

Em outro episódio, muito semelhante, o narrador traz à cena a declaração da “mera certeza de poder comprar”, sentida pelo pai de Rosane e pela cunhada dele. A transformação que eles sofrem (corporal e mental) é a mesma de Rosane. Certo dia, beneficiados por um cartão de compras, o pai e a cunhada seguiram para o supermercado:

*Não tinham hora, não tinham pressa – demoravam-se com certo gosto na seleção, no exame da variedade. **Havia uma satisfação, uma sensação de força, um alívio que passava para o corpo e que eles tratavam de aproveitar ao máximo** – uma coisa que vinha da mera certeza de poder comprar. (Passageiro do fim do dia, p.110).*

A relação com a possibilidade de compra – e com a própria compra – dá a eles uma sensação de bem-estar, diria até de prazer, cujo término é adiado ao máximo. Mais uma vez é o corpo que aparece, como com Rubião, Gaspar e Rosane. Evidente haver nisso uma dimensão de ordem prática pela qual todos deveriam passar: ter acesso a alimento, a produtos de higiene e outros tantos produtos, contudo, mediados pela mercadoria e sob efeito do fetiche, a cena gera um efeito místico.

Muito se discutiu nos últimos 15 anos a respeito do aumento do poder de compra no Brasil, principalmente no que tange à chamada (nova) “classe média”, cujo potencial na verdade tem se mostrado como de endividamento, dando ponto final a uma política

²⁷ “À primeira vista, a mercadoria parece uma coisa trivial, evidente. Analisando-a, vê-se que ela é uma coisa muito complicada, cheia de sutileza metafísica e manhas teológicas. Como valor de uso, não há nada misterioso nela, quer eu a observe sob o ponto de vista de que satisfaz as necessidades humanas pelas suas propriedades, ou que ela somente recebe essas propriedades como produto do trabalho humano. (...) Mas logo que ela aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa fisicamente metafísica. (...) Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. (MARX, K. *O capital*. São Paulo: abril Cultural. pp. 197-8).

reformista e assistencialista, ainda que tenha alterado algum *quantum* considerável de inclusão, o fez sem bases de manutenção e sem mudança de estrutura, seguem vespas e aranhas, seguem justiceiros e falsários²⁸, seguem juízes e senadores néscios.

No contexto das duas narrativas, o acesso à mercadoria vem acompanhado de acesso ao universo chamado de “letrado”. Ter acesso aos bens materiais não nos parece distante do acesso a uma determinada produção linguística, em dia com as demandas do mercado. Mede-se pelo poder financeiro e pelo “domínio” linguístico, a tal ponto de se desqualificar quem fala não pelas idéias, mas pelo uso de uma determinada variedade linguística.

Os termos “modelo” e “moda” provém da raiz “m.d.” que significa medir. Tal significação original foi esquecida. Por exemplo: não mais lembramos que “modernidade” enquanto modelação progressiva de modelos significa “desmedida”. O significado de “medir” é próximo do de “avaliar”. Régua de medição avalia. A conotação valorativa dos termos acima enumerados, ela também, vai caindo em esquecimento. Prova disto é que, ao ouvirmos o termo “moda”, pensamos sobretudo em roupa. (FLUSSER, 2011[1979]: 105).

Os termos citados por Flusser nos interessam na medida em que podem ser relacionados em uma cadeia sequencial motivada por seus sentidos. A moda é o valor mais frequente presente em um determinado conjunto de dados. O que ocorre é que tal moda na matemática (estatística) tem valores em si não históricos, quando se trata de um conjunto de números. Fora desse campo, podemos então atribuir historicidade.

Comumente, a ideia disparada pela palavra “moda” é aquela cujo teor se encontra com “roupa”. Esta é historicamente marcada e, num plano ideal, procura determinar qual deve ser a frequência de estilos mais encontrados. Inverte o caráter estatístico. Ainda na aproximação entre “vestes” e “línguas”, pode-se dizer de uma língua da moda, no sentido de manipular quais ocorrências devem ser predominantes.

²⁸ Ver mais em: SAFATLE, Vladimir. “Os impasses do lulismo”. Em: <http://www.cartacapital.com.br/politica/os-impasses-do-lulismo>. Acessado dia 04/05/2014, às 19h35. Ou ainda em entrevista: <http://www.revistaforum.com.br/blog/2014/03/o-processo-de-ascensao-social-permitido-pelo-lulismo-se-esgotou-diz-safatle/>. Acessado no mesmo dia.

Seguindo na narrativa, encontramos uma relação entre veste e linguagem, fato indicador da possibilidade de ter a produção da língua enquanto mercadoria, feito roupa. Quem sabe até pensar, resgatando os episódios citados anteriormente envolvendo a compra de produtos no supermercado, numa cena metafórica na qual a ida ao supermercado possibilite abastecer o “carrinho cultural” com variedade de língua adaptáveis às demandas do mercado.

*Pedro não tinha **ternos**. Por economia, só vestia **roupas compradas na calçada**, em feirinhas de rua e em camelôs. Eram sinais que Rosane logo identificava e entendia prontamente. Havia **aprendido desde criança essa linguagem**. Na verdade, quase tudo, tanto os objetos quanto as pessoas, se traduzia nos termos desse idioma – quem comprava o que e por quanto – e Rosane nem tentava imaginar como seria possível viver fora dele. (Passageiro do fim do dia, p.45).*

Provavelmente, o amigo de Pedro (seu sócio), advogado, possuía ternos e os usava para trabalhar no escritório, onde as construções linguísticas que circulavam eram como àquelas cujo sentido se misturava na cabeça de Pedro. O trecho acima procura associar elementos que poderiam ser lidos como uma “linguagem”. No caso de Rosane e do protagonista, era o que marcava a identidade deles, marcando concomitantemente as fronteiras de seus mundos. Ainda que se use uma mesma “linguagem”, ou que se possa ler uma determinada língua, não significa pertencer à dada comunidade²⁹.

As diferenças de língua, a medida atribuída e o valor, vão se delineando assentados na mesma lógica das determinações da roupa e do corpo.

Atualmente roupas são modelos de comportamento que convidam o receptor da mensagem a comportar-se de acordo. Outrora os portadores de roupas eram receptores de modelos irradiados pelos aparelhos da moda. Atualmente são transmissores de modelos. São canais de mensagens (FLUSSER, 2011[1979]: 108).

²⁹ Vale ver “Os inquilinos”, filme de Sérgio Bianchi e Beatriz Bracher; em especial a cena da sala de aula, na qual, ainda que a professora procure abordar o universo local e se mostrar solidária e integrada, são os alunos quem vivem ali e não ela. São eles as vítimas prováveis da violência (maior) na periferia.

Participam assim, como já comentamos neste trabalho, da força a nos modelar sobre como devemos ser, agir, comprar, opinar etc. No trecho seguinte, notamos os conflitos gerados por um comportamento considerado inadequado, espelhando na contemporaneidade valorações de outras épocas, como vimos no episódio em que Darwin castiga um negro pelo fato deste não entender a língua inglesa. Ainda que soe exagerada, queremos aproximar a representação de Darwin no barco, durante o episódio citado, com o breve período de emprego da amiga de Rosane no escritório do sócio de Pedro.

*A moça falava **rápido demais, num tom sempre alto, estridente**. Cortava tantos pedaços das palavras que às vezes algumas pessoas menos habituadas demoravam a compreender o que dizia, ou não entendiam mesmo. Quando perguntavam a ela o que estava falando, às vezes se revoltava, achava que estavam fazendo pouco, zombando dela. **E sua explicação vinha sempre enrolada em resmungos de queixa e de ofensa**. Por qualquer coisa se ofendia, o tom de voz subia ainda mais e os outros compreendiam ainda menos o que ela falava. **Movia-se com largueza, os braços se abriam e os ombros fortes se agitavam mais do que o espaço podia comportar**. (Passageiro do fim do dia, p.61).*

A amiga de Rosane está incluída, na medida em que se vale das estruturas de combinações da língua, mas é excluída quando tal combinação não corresponde a um ideal esperado ou a um modelo instituído. A aproximação quanto ao Darwin se dá no sentido de revelar a postura punitiva operada ante a expectativa de comportamentos. O escravo apanha por não entender inglês, a amiga de Rosane “apanha” por não falar a língua oficial do modo como se espera e acaba sendo demitida. Acentua-se a punição ao somar-se sua fala ao modo de mexer do seu corpo, marcado pelo juízo de um corpo sem controle dos movimentos, pela ausência da “boa postura”. Nada de novo:

As ideologias feudais supunham a existência material de uma barreira linguística que separava aqueles que, por seu estado, eram os únicos suscetíveis de entender claramente o que tinha a se dizer, e a massa de todos os outros, tidos como inaptos para se comunicar realmente entre si, e a quem os primeiros só se endereçavam pela martelação retórica da religião e do poder. (Pêcheux, 1990[1982]: 9-10).

O “bem falar”, a “boa língua”, o “agir corretamente”, o “corpo adequado”, o “consumo consciente” entram cada vez com mais força neste Brasil pintado como da “classe média”. Nosso cenário (e da América Latina) na virada do milênio remete novamente para algumas ponderações já citadas à cerca de *Dialética do esclarecimento*. Apesar de o texto tratar da Europa pós Segunda Guerra, a análise da elevação do padrão material de vida e sua não correspondência no avanço, de sentido progressista, dos valores morais, parecem seguir valendo, ainda. Nos interessa aqui, mostrar a relação entre um suposto avanço e melhora das condições materiais de vida com o que se produz em termos de “conhecimento e reflexão”:

A elevação do padrão de vida das classes inferiores, materialmente considerável e socialmente lastimável, reflete-se na difusão hipócrita do espírito. Sua verdadeira aspiração é a negação da reificação. Mas ele se esvai quando se vê concretizado em um bem cultural e distribuído para fins de consumo. A enxurrada de informações precisas e diversões assépticas desperta e idiotiza as pessoas ao mesmo tempo (Adorno, 1985: 14).

Faltaria pouco para os funcionários do escritório de advocacia “higienizarem” a moça, por não verem ali alojada uma suposta modernidade civilizatória. Na impossibilidade, demitem-na. Acaso ficasse, talvez precisasse ser “desalojada” de sua subjetividade, carimbada então com um sinal de “loucura”, de inadequada, aplicando-se, acaso preciso, uma camisa de força – tal qual Teo sofreu – para “modelar” seu ser. Muitos ainda poderiam sugerir “um banho de loja” para comprar uma infinidade de “roupas de etiqueta” (etiqueta com múltiplos significados).

Quem sabe, para fugir desse destino, escapar a um futuro prestes a dar boas-vindas, evitado a qualquer preço, Gaspar quer fazer a língua e o leitor se submeterem a ele. “O mundo sem mim não existiria” – aceitou os ternos para se livrar da camisa de força.

É este entrançado que explica por que o justiceiro é um falsário. E que essa conclusão não teria sido possível se o narrador não estivesse aquém da capacidade de compreender suas próprias ações. Do

desnível, portanto, entre um narrador (mediocre) e uma ação complexa, dependera que Rubens Figueiredo houvesse conseguido ultrapassar a simetrização excessiva que prejudicava seu romance. Escusado acrescentar: não estranha que tal desnível reapareça noutros autores. Ou que já estivesse atualizado no dom Casmurro. (LIMA, 2002: 302).

Como já referimos anteriormente, pensamos um pouco diferente do crítico em relação à mediocridade do narrador, visto ser tão apegado às ideias de posse, propalando um futuro diferente “a qualquer preço”. Parece mesmo um pensamento médio (à moda) da burguesia brasileira (classe média) donde se visualiza o desejo pelo mundo liberal vertido em tintas tropicais de um homem cordial: cordial com a patroa e com o velho pintor mítico, cuja destruição de uma imagem torta carente de ser consertada representaria sua própria constituição, dado que o ajuste a ser feito é condição primordial para a legitimidade do próprio especialista.

Não sabemos se a amiga de Rosane, ou ela própria, e se Pedro decidiram em algum momento por redesenhar suas histórias ou se faltou a eles a possibilidade. Sobre Gaspar sabemos: redesenhar a história de Vega fica preso à sua condição de classe, procedimento implicado na imersão de si na própria pintura. Já Pedro reconstrói toda sexta-feira, fim do dia, uma história, posicionando em distanciamento para, supostamente, realizar uma observação mais objetiva, menos inserida na pintura da paisagem periférica. Se distância, talvez, porque não sente o impulso de consumo frente à mercadoria, não se comove com a sensação de patrimônio em suas mãos e, *à la* Darwin, poderia simplesmente recolher os insetos e partir. Contudo, como dissemos, repete o itinerário, ilude-se em seu distanciamento. No fim, encontram-se todos num barco a seco, não pintado por mãos próprias num mundo de reprodução de mercadorias: Teo, Pedro, Rosane, Benjamim, Nico, o Oneiro, Buell Quain... todos marcados em seus corpos por uma língua em fragmentações identitárias desviando o itinerário para mover-

se na areia, cujo gosto já está em suas bocas, cada qual no seu mesmo-barco para, quem sabe, encontrar aquilo que não procuram: um X do mar.

NA TENTATIVA DE ENCERRAR

Procuramos organizar nossa conclusão dividindo-a em tópicos referentes aos aspectos que julgamos mais importantes e como forma de responder às dimensões para as quais, de alguma maneira, realizamos uma proposta de reflexão: o método e a imagem de língua (vinculada a questões literárias e sociais). Pretendemos também, com tal divisão, tornar mais claro o ponto a que chegamos.

I – Para o método

A tentativa de trabalhar com uma forma de leitura “mista” apoiou-se na prerrogativa barthesiana quanto ao objetivo da linguagem na literatura:

Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. (...) em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer se render. (BARTHES, 2013[1978]: 23)

Por isso, Barthes fala sobre a fantasia do romance e sobre resistir ao recalque para que o real possa ser demonstrado de alguma forma na representação da linguagem, ainda que seja por meio de fragmentos ou índices – talvez chamados por Althusser, em sua leitura, de sintomas. Pensando nisso, em cada romance buscamos trechos que driblassem a obrigatoriedade da linguagem em dizer-se como “se deve” e não como “se quer”, trechos que servissem a nós para a coleta de índices de análise ou que fossem, eles mesmos (os trechos), os próprios índices. Esperamos que se entenda a diferença entre “dever” e “querer” no sentido de não termos buscado passagens cujo tema fosse a língua, houve estas também, contudo vali muito aquelas em que era possível ler por

baixo da camada superficial. Para isso nosso apoio seguiu no mesmo grupo de Barthes, agora com Todorov:

Estudar a “literalidade” e não a literatura: é a fórmula que, há cerca de cinquenta anos, assinalou a aparição da primeira tendência moderna nos estudos literários, o Formalismo russo. Esta frase de Jakobson quer redefinir o objeto da pesquisa; entretanto desprezou-se por bastante tempo sua verdadeira significação. Pois ela não visa a substituir um estudo imanente de enfoque transcendente (psicológico, sociológico ou filosófico) que reinava então: em nenhum caso limita-se à descrição de uma obra, o que não poderia além disso ser o objetivo de uma ciência (e é mesmo de uma ciência que se trata). Seria mais justo afirmar que, em lugar de projetar a obra sobre um outro tipo de discurso, ela é projetada aqui sobre o discurso literário. Estuda-se não a obra, mas as virtualidades do discurso literário, que o tornaram possível: é assim que os estudos literários poderão tornar-se uma ciência da literatura. (TODOROV, 2008[1981]: 218)

Do autor destacamos um ponto específico para indicar nossa tentativa de projetar sobre o texto literário uma proposta de leitura motivada pela imagem de língua depreendida dele, sendo esta constituída pelo literário e pelas marcas do “real”. No retorno à prosa, a imagem gerada carregava (era nossa intenção) ainda aquilo que a gerou e o resultado deveria incluir novamente o literário e o “real”, reposicionados pela imagem depreendida, despontando em termos práticos uma possibilidade de ler nosso tempo com as lentes desse aparato [literário $\Rightarrow$ imagem (literário + “real”); imagem sobre literário = leitura de nosso tempo].

Para fugir ao abstrato do parágrafo acima, elaboramos um esboço para o nosso roteiro de leitura, procurando seguir próximo à nossa interpretação do que afirma Barthes a respeito do texto “plural”, da textura (tecido) “demoníaca” (2012[1984] do texto e seguindo as tramas, pensamos então no que segue abaixo:

Primeira Camada:

1º momento: texto literário entendido como codificação/significação;

2º momento: estrutura linguística como aparato para o literário;

3º momento: relações entre conotado e denotado.

Segunda Camada:

1º momento: efeitos de sentido possíveis;

2º momento: resíduo denotado.

Terceira Camada:

1º momento: operação discursiva (articulações: implícitos, deduções, condicionais, “equívocos” etc.);

2º momento: articulações com uma percepção de “real” (fora do texto);

3º momento: indicativos de formações imaginárias X formações ideológicas.

O objetivo de estabelecer um roteiro está ligado, em boa medida ainda, a outros trabalhos com os quais nos envolvemos, o central para procurar sistematizar tais etapas de leitura relaciona-se com o projeto “Dezescrita” (já mencionado em nosso texto), no qual tivemos uma pequena participação. Nossa atividade nesse projeto incluiu trabalhar com o modo de ler proposto por Derrida em “A escritura e a diferença” (1967), dito com termos de nossa pesquisa, ao depreender a imagem de língua seria preciso ler o texto através dela, como se pudéssemos usá-la como uma lente através da qual se observa: estrutura e conteúdo coordenados por essa imagem.

Depreender a imagem de língua, evidentemente, coloca o resultado em estado de hipótese, tendo em vista se sustentar por uma leitura possível de um determinado texto. Procuramos considerar alguma relativização média, por entender haver um jogo variável entre leitores e a matéria lida. Há uma leitura/interpretação desencadeada por uma associação feita pelo leitor, que não deixa de ter uma marca histórica, cabe saber se ela se sustentará frente a outra leitura de um outro ou frente à materialidade do texto como limite para a interpretação:

(...) ler é fazer nosso corpo trabalhar (sabe-se desde a psicanálise que o corpo excede em muito nossa memória e nossa consciência) ao apelo dos signos do texto de todas as linguagens que o atravessam e

que formam como que a profundeza achamlotada das frases’
(BARTHES, 2012[1984]: 29)

Contamos com algum resíduo que pudesse ser mais comum, algo que sobrasse da leitura e fosse compartilhado como sinal de cultura, história, tempo e espaço – a palavra como marco inicial.

II – Para imagens de língua

Procurando a máxima síntese para tratar do resultado das análises realizadas, podemos dizer ter encontrado em alguns livros, nos quais o narrador se move pautando-se na “informação” de carácter predominantemente objetivo, perseguindo um suposto dado concreto cuja leitura pudesse desvendar um enigma, uma imagem de “língua falha”, tendo em vista a impossibilidade, demonstrada pela leitura que propomos da narrativa, de se desvendar tal enigma pela via referencial.

Noutros, em que o narrador se move na tentativa de negar a tradição ou de colocá-la em xeque, todavia impossibilitado, por não conseguir se livrar dos fantasmas do passado e das marcas no corpo, propomos uma imagem de língua donde seríamos capazes de ler a constituição da história do sujeito, ou dito de outra forma, uma língua que revela o sujeito, dentro do limite da possibilidade dada pela falha. Numa espécie de metáfora, seria como se durante nossa vida nos escrevêssemos no mundo pela presença de nosso corpo e de nossa “fala”; portanto, poderíamos olhar para o tempo passado perseguindo essas presenças e ler, na medida do que se representou, como nos escrevemos-inscrevemos no mundo.

Das duas primeiras imagens, nos pareceu interessante derivar um conceito de corpo “faleado”, isto é, um corpo (do sujeito) que se apresenta falado e, por isso, em falha, própria da língua. Assim, compõe o que somos a língua (falada, pensada, escrita, sinalizada...), por meio da qual nos colocamos no mundo num “corpo de língua” lido

pelo outro. Também desses dois primeiros livros e dos próximos dois, pensamos na ideia de “deslucamento”, uma decisão de movimento na direção de negar aquilo posto como inadequado/marginal/fora da admissibilidade das prescrições do nosso tempo. Dito de outra maneira, para não ser “louco” adere-se a discursos correntes produzindo-se enunciados ociosos, palavras (t)ocas.

Já em outros livros, nos quais o passado guarda grandes segredos, ora nos porões do medo e do terror, ora nos enigmas da família, a língua surge como meio de resposta: uma imagem de língua em resposta e em narrativas possíveis. Chega até o ouvinte uma multiplicidade de vozes, cuja síntese fica a seu cargo. Responde-se de forma livre e fragmentada, para a forma ser resistência, mas também por estar o sujeito se fragmentando. Instiga-se a responder – a narrar – numa voz do eu que, quando vários, polifoniam a história contra o monólogo violento de Estado autoritário, de uma família autoritária.

Nos³⁰ pareceu, à medida que avançávamos na análise, haver uma ligação entre a imagem de língua apreendida e a própria estrutura narrativa, fato que contribuiu no trabalho de reescrita dos capítulos e de re-análise dos dados.

Porque a própria literatura, se assim podemos dizer, é a ciência não mais do “coração humano”, mas da fala humana; a sua investigação, todavia, não mais se dirige para as formas e figuras secundárias que eram objeto da retórica, mas para as categorias fundamentais da língua: assim como, na nossa cultura ocidental, a gramática só começou a surgir muito depois da retórica, também só depois de ter caminhado durante séculos através do belo literário é que a literatura pôde levantar para si mesma os problemas fundamentais da linguagem sem a qual ela não existiria. (BARTHES, 2012[1984]: 25)

Procuramos a partir de questões da linguagem, implicar questões literárias, por isso a necessidade de retornar ao texto já com a imagem apreendida. Contudo, não significou em nosso trabalho abandonar temáticas que não fossem especificamente da

³⁰ A decisão pela próclise foi consciente. Como já apareceu antes em inúmeras ocorrências.

língua, buscamos trazer para o texto as impregnações sociais, sem as quais a própria língua (na ação discursiva) nem existiria.

Na dupla seguinte de livros, encontramos um aspecto único dentro de nossa seleção de *corpus*: traços de realismo fantástico. Isso contribuiu a nosso ver, para trabalhar com a imagem de língua como “fantasia”, mais no sentido de “vestir” um objeto. Antes que a veste recaísse sobre a “coisa” foi possível determinar um processo dado pelas etapas de “alojar”, “identificar” e “renomear” – entendidos como momentos de construção histórica para desenhar uma conjuntura e fazê-la circular como momento e espaço em que se vive. Por baixo da fantasia, encontramos não a coisa em-si, pois apontamos a impossibilidade disso no primeiro capítulo, mas a percepção de disputa entre valores contraditórios. Assim, a fantasia poderia cumprir uma tarefa de locar os corpos de modo a ajustar todas as peças ao funcionamento de uma engenharia.

Por fim, no último capítulo, compreendemos ser possível estabelecer a imagem de “língua espelhada”, pelo interesse no reflexo e também no jogo duplo. Nas narrativas analisadas a duplicidade ora se fazia sobreposta ora refletida, centrava na figura do narrador em 1ª pessoa em busca de desvendar (também) a origem de um pintor e nas apresentações da vida das personagens noutra busca, sempre à luz – ambas – de um fantasma darwinista.

O percurso para a depreensão das imagens nos levou a considerar fatores não pensados antes, como o retorno sobre o texto pela imagem e a proposta de conceitos (ou expressões sintetizadoras) relacionados à articulação língua-literatura-condições de produção, como apontamos nos parágrafos anteriores. Tais termos, “deslucamento”, “corpos faleados”, “corpos locados” surgem de nossa preocupação em manter as relações entre literatura e sociedade, de manter ativa uma leitura que considera as condições de produção e História como forças atuantes na produção textual literária.

(...) dado um estado dominante das condições de produção do discurso, a ele corresponde um processo de produção dominante que se pode colocar em evidência pela confrontação das diferentes superfícies discursivas empíricas provenientes desse mesmo estado dominante: os pontos de recorte definidos pelos efeitos metafóricos permitirão assim extrair os *domínios semânticos* determinados pelo processo dominante (...). Isso supõe, vamos repetir, que *um discurso não apresenta*, na sua materialidade textual, *uma unidade orgânica em um só nível* que se poderia colocar em evidência a partir do próprio discurso, mas que toda forma discursiva particular remete necessariamente à série de formas possíveis, e que essas remissões da superfície de cada discurso às superfícies possíveis que lhe são (em parte) justapostas na operação de análise, constituem justamente os *sintomas pertinentes* do processo de produção dominante que rege o discurso submetido à análise. (Pêcheux, 1993[1969]: 104-5)

Ao propor as imagens decorrentes da leitura que realizamos, estamos também buscando identificar os “domínios semânticos” e, ao dispor tais imagens e os índices para depreendê-las, temos aí a superfície e o subsolo em que se sustentam, disso podemos avançar para as formações de ancoragem.

Nessa mesma direção de procedimento, queremos indicar, o que talvez tenha ficado distribuído pelos capítulos, os dos traços mais constantes observados nos livros: a “abertura de perspectiva”, resultante da inserção de variados focos narrativos e/ou resultante da “expansão” do foco a partir da inserção de fragmentos ou da concomitante participação narrativa; um jeito de montar, na estrutura, feixes de fala disparados e capazes de pintar um campo de luta discursiva. O outro traço é a constante presença do passado, quase sempre um fantasma assombrando o presente; um fantasma cuja ação interfere consideravelmente nas decisões do momento.

Essas considerações de nossa leitura aliam-se às imagens na medida em que confluem integrando as mesmas disposições formais: “ampliação de perspectiva”, quando palavra e coisa não coincidem e passam a ser dois objetos (derrota do conhecimento); quando a língua chega em resposta partindo de diversas vozes (possibilidades de narrar); quando o outro se move e define um novo lugar para nós (co-

autor); quando buscamos o outro para legitimar nosso lugar (espelhada); “fantasma do passado” assombra quando nos percebemos formados pelos que nos antecederam (co-autor); quando a morte/abandono de alguém revela a (o) nossa (o) (espelhada); quando desalojados pelo progresso partimos em outro rumo (fantasia); quando do trabalho se revela a exploração (fantasia).

Essas imagens de língua não são intrínsecas a ela; a propriedade de haver imagem sim. As apreendidas por nós são possibilidades, que se tornam visíveis como outros poderiam se tornar, já que são percebidas por serem traços do trabalho linguístico. Depositamos na língua características objetivas cujo efeito nos faz crer serem próprias do produto do trabalho, quando, com efeito, são características de nosso tempo, de nossa cultura e das relações estabelecidas entre os sujeitos. Talvez haja nisso um tipo de mais-valia, ou melhor, “mais-sentido”: uma quantidade de trabalho não atribuída ao trabalhador-linguístico (nós), como se o sentido fosse aspecto de autonomia da língua, tornando- a sujeito e a nós objetos.

Em palavra final, podemos dizer que nossa pesquisa na busca de apreender as imagens de língua acabou por nos revelar aspectos antes não considerados; desses, o que permaneceu e se confirmou, de início a fim, foram fantasmas: assombrando os narradores-personagens na busca por solucionar enigmas, por compreender o presente, por descobrir a origem. Para nós, os fantasmas continuam aqui (do Marxismo, do Estruturalismo, da Crítica Literária) reivindicando a fantasia de voz totalizadora.

6 – Bibliografia

6.1 – Livros analisados

BRACHER, Beatriz. 2004. *Não falei*. São Paulo: Ed. 34.

_____. 2007. *Antonio*. São Paulo: Ed. 34. (2ª Ed. 2010).

CARVALHO, Bernardo. 2002. *Nove noites: romance*. São Paulo: Companhia das Letras. (2ª Ed. 2004).

_____. 2013. *Nove noites: romance*. São Paulo: Companhia das Letras.

DEL FUEGO, Andréa. 2010. *Os malaquias*. Rio de Janeiro: Língua Geral.

_____. 2013. *As miniaturas*. São Paulo: Companhia das Letras.

FIGUEIREDO, Rubens. 2001. *Barco a seco: romance*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 2010. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras.

LAUB, Michel. 2011. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 2013. *A maçã envenenada*. São Paulo: Companhia das Letras

6.2 – Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. 1985[1947]. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tr. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

ALTHUSSER, L. 1979[1968]. “De ‘O Capital’ à Filosofia de Marx”. Em:

ALTHUSSER, L., RANCIÈRE, J., MACHEREY, P. *Ler o capital*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar editores. Vol. 1.

ALVES, M.C.R. 2013. “Memória e identidade em *Antonio*, de Beatriz Bracher”. Em: *Ficção brasileira no século XXI: Terceiras Leituras*. PEREIRA, H.B.C. (org.). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie.

ANDRADE, F. de S. 2001. “O *Inominável*, ou a vida no limbo”. Em: Novos Estudos – CEBRAP, n. 61, novembro, pp. 77-92.

BARROS, S. 2014. “A viagem existencial em ‘Antonio’ de Beatriz Bracher”. Em: *Letrônica*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 1075-1089, jul./dez. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/viewFile/17856/12709>.

Acessado em: 02/02/2015.

BARTHES, R. 1975[1964]. *Elementos de Semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Ed. Cultrix.

_____. 1980 [1968]. “Linguística e Literatura”. Em: *Linguística e Literatura*.

BARTHES, R. et al. Trad. Isabel Gonçalves e Margarida Barbosa. Lisboa: Edições 70. (pp.9-16).

_____. 2004a [1953]. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes. 2ª Ed.

_____. 2004b [1978]. *Aula*. Trad. e posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix. 12ª Ed.

_____. 2005 [2003]. *A preparação do romance I. Da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.

_____. [et al...] 2008 [1981]. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Introd. ed. bras. Milton José Pinto. Petrópolis: Vozes. 5ªed.

_____. 2012[1984]. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes (Coleção Roland Barthes). 3ª Ed.

BARZOTTO, V. H. e RIOLFI, C. R. (orgs.) 2014. *Dezescrita*. São Paulo: Ed. Paulistana.

BARZOTTO, V. H. 2016. *Leitura, escrita e relação com o conhecimento*. Campinas, SP: Mercado de Letras.

BENJAMIN, W. 1985 [1936]. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Em: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, pp.197-221.

- BOSI, A.** 2008 [2002] *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras. 1ª reimpressão.
- BOURDIEU, P.** 1996 [1992]. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tr. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1ª reimpressão.
- CANDIDO, A.** 2012 [1945]. “Entre o campo e a cidade”. Em: *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 6ª ed.
- CARBONI, F.** 2003. *A linguagem escravizada: língua, história, poder e luta de classes*. São Paulo: Expressão Popular.
- CARNEIRO, F.** 2005. “Navegando em mar aberto”. Em: *No país do presente: ficção brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco. (pp. 73-6).
- CARVALHO, B.** 2005. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha.
- CHAGURI, M. M. e SILVA, M. A. M. de.** 2007. “Verossimilhança e formação como projetos incompletos: literatura e história em *Nove Noites*”. Em: *Plural, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP*, São Paulo, n. 14, 2007, pp. 119-132.
- CHIARELLI, S.** 2013. “O gosto de areia na boca – sobre *Diário da Queda* de Michel Laub”. Em: CHIARELLI S., DEALTRY, G., VIDAL, P. (orgs.). *O futuro pelo retrovisor*. Rio de Janeiro: Rocco.
- COBAIN, K.** 1991. “Drain you”. Em: *Nevermind. Nirvana*. Nova Iorque: DGC Records.
- CRUZ, C. E. da.** 2010. “Falando sobre *Não Falei*, de Beatriz Bracher”. Em: *Revista Soletras*. Ano X, nº 19. São Gonçalo: UERJ.
- CULIOLI, A.; NORMAND, C.** 2005. *Onze rencontres sur le langage et les langues*. Paris: Ophrys.
- DEJOURS, C.** 1986. “Por um novo conceito de saúde”. *Revista Brasileira de Saúde*

Ocupacional, 54(14).

DERRIDA, J. 2011 [1967]. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva. (Estudos, 271 / dirigida por J. Guinsburg).

DUFOUR, D-R. 2005[2003]. *A arte de reduzir as cabeças: sobre a nova servidão na sociedade ultraliberal*. Tr. Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.

FISCHER, L. A. 2013. “‘Reprodução’ faz relato certo da Babel de nossos dias”.

Em: *Folha de São Paulo*, 21/09/2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/09/1344982-em-a-reproducao-bernardo-de-carvalho-faz-relato-certo-da-babel-de-nossos-dias.shtml>. Acessado em 07/09/2014.

FLUSSER, V. 2011[1982]. *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume.

FOUCAULT, M. 1992[1983]. “A escrita de si”. Em: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. pp. 129-160.

_____. 1996[1971]. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola.

FRIGHETTO, G. N. 2015. “A representação ficcional em dois romances de Bernardo Carvalho”. Em: *Magma* – USP, São Paulo, vol.11.

HOLDEFER, C. V. 2013. “Coletores de informação”. Em: Blog do IMS – Instituto Moreira Salles, 14/10/2013. Disponível em: <http://blogdoims.com.br/coletores-de-informacao-por-camila-von-holdefer/>. Acesado em 06/20/2014.

JAKOBSON, R. 1960. "Closing Statements: Linguistics and Poetics". Em: SEBEEK, Thomas A. *Style In Language*. Massachusetts: Cambridge Massachusetts, MIT Press, pp. 350–377.

- _____. 1974 [1960] “Linguística e poética”. Em: *Linguística e Comunicação*. Trad. De Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 118-162.
- _____. 1974 [1961] “Linguística e Teoria da Comunicação”. Em: *Linguística e Comunicação*. Trad. De Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 73-86.
- KOERNER, K.** 1989. “Models in Linguistic Historiography”. In: *Practicing Linguistic Historiography*. Amsterdam: John Benjamins.
- LAMHA, L. P.** 2013. “A maçã bichada”. Em: *Jornal rascunho*. Ed. Outubro, n. 162. Versão online: <http://rascunho.com.br/macabichada/>. Acessado em: 25/06/2014.
- LATOUR, B.** 2002[1984]. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Trad. Sandra Moreira. Bauru: Edusc. pp. 9-65.
- LÉVI, P.** 1988 [1958]. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco.
- LIMA, L. C.** 2002 “Três aproximações de Rubens Figueiredo”. Em: *Intervenções*. São Paulo: Edusp, pp.285-96.
- MARGATO I. e GOMES, R. C.** (orgs). 2012. *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- MARIAS, J.** s/d. “Karl Bühler y La teoria Del lenguaje”. Em: Colección Ensayos, Fundación Juan March: Madrid, pp.515-525.
- MARX, K.** 1983 [1867]. *O Capital*. Tr. Regis Barbosa e Flávio R. Khote. Apresentação Jacob Gorender. Coord. Paul Singer. São Paulo: Ed. Abril Cultural.
- MENDA, L. K.** “*Diário da Queda*”: a força da transmissão entre gerações e a transgeracionalidade”. Em: *WebMosaica Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*, v.5 n.2 (jul-dez), 2013, pp.20-30.
- MELLO, H. F.** 2014. “O espantelho da informação”. Em: Revista Cult. Edição 185. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/01/o-espantelho-da-informacao/>. Acessado em 06/12/2014.

OLIVEIRA, C.M.A. e FERNANDES, F.F. 2015. “Memória e trauma em *Não falei*”.

Em: *Revista [CONTRA]mão*. Teresina-PI. Nº1, junho, pp.20-36.

PATROCÍNIO, P. R. T. do. 2013. “Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo: um olhar sobre o naturalismo”. Em: *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Orgs. CHIARELLI, S. (et al.). Rio de Janeiro: Roccco. (pp. 261-78).

PÊCHEUX, M. 1993 [1969]. “Análise Automática do Discurso (AAD-69). Em: *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. GADET, F.; HAK, T. (orgs). Trad. Bethania S. Mariani [et AL.]. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.

_____. 1993 [1975] A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas. Em: *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. GADET, F.; HAK, T. (orgs). Trad. Bethania S. Mariani [et AL.]. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.

_____. 1990 [1982] “Delimitações, Inversões, Deslocamento”. Trad. José Horta Nunes. Em: *Cadernos de Estudos Linguísticos*: Campinas. Jul/Dez, 1990, n.19, pp.7-24. Publicado originalmente em *L’Homme et La Société*, 1982.

_____. 2009 [1975] *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tr. Eni P. Orlandi ... et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 4ª Ed. (1ªed. 1988).

_____. 2006 [1988/1983] *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tr. Eni P. Orlandi. 4ª ed. Campinas: Pontes Editores.

PÉCORA, A. 2010. “O inconfessável: escrever não é preciso”. Em: *SIBILA: poesia e crítica literária*, 24/09/2010. <http://sibila.com.br/critica/o-inconfessavel-escrever-nao-e-preciso/3977>. Acessado 04/04/2014.

_____. 2011. “Impasses da literatura contemporânea”. Em: *O Globo*. Rio de Janeiro, 23 de Abril de 2011. Caderno de Cultura. Versão online: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/04/23/impasses-da-literatura-contemporanea-por-alcir-pecora-376085.asp>. Acessado 20/03/2014.

PERRONE-MOISÉS, L. 2012. “A literatura exigente”. Em: *Ilustríssima, Folha de São Paulo*. 25/03/2012.

POTTIER, B. 1985. “La communication linguistique”. Em: *Linguistique générale: théorie et description*. Paris: Klincksieck, pp.21-25.

RAJCA, A. C. 2014. “Alogical Memory: Thinking beyond (Counter)hegemonic Postdictatorial Discourse in Beatriz Bracher's *Não Falei*”. In: *Hispanic Review*, Volume 82, January 1, 2014. University of Pennsylvania Press. Provided by ProQuest LLC. All Rights Reserved.

RESENDE, B. 2008. *Contemporâneos: expressão da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional.

_____. 2013. “Narrativa tradicional mina nova obra de Andréa Del Fuego”. Em: Caderno *Ilustrada, Jornal Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1375179-critica-narrativa-tradicional-mina-nova-obra-de-andrea-del-fuego.shtml>. Acessado em 03/05/2016.

RORTY, R. 2005 [1984]. “A historiografia da filosofia: quatro gêneros”. Em: *Verdade e Progresso*. Barueri: Manole, pp.305-338.

- ROSSI-LANDI, F.** 1985[1968]. *A linguagem como trabalho e como mercado: uma teoria da produção e da alienação lingüísticas*. Tr. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Difel.
- RUFFATO, L.** (org.). 2004. *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Record.
- SANTIAGO, S.** 2002. “Uma literatura anfíbia”. Em: ALCEU, v.3, n.5, pp.13-21, jul.-dez.
- SANTOS, J. R.** 2008. *Quem ama literatura não estuda literatura: ensaios indisciplinados*. Rio de Janeiro: Rocco.
- SAUSSURE, F.** 1977 [1916]. *Curso de lingüística geral*. Tr. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix.
- SCHWARZ, R.** 1987. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. Em: *Que horas são? – Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras. (pp. 11-28).
- SELIGMANN-SILVA, M.** (org.) 2003. *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- SHANNON, C. E.** 1948. "A Mathematical Theory of Communication". Em: *Bell System Technical Journal*, v. 27, n. 3, (July/October), 379-423.
- SCHØLLHAMMER, K. E.** 2011 [2009]. *Ficção brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e arte).
- SUSSEKIND, F.** 2004. “Desterritorialização e forma literária”. Em: *Sala Preta* (Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas), v. 4, pp.11-29.
- _____. 2013. “Objetos verbais não identificados”. Em: *Jornal O Globo*. Versão online, 21/09/2013. <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>. Acessado dia 01/10/2014.

TODOROV, T. 2008 [1981]. “As categorias da narrativa literária”. Em: *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Introd. ed. bras. Milton José Pinto. Petrópolis: Vozes. 5ªed.

VIEIRA, Y. F. 2004. “Refração e iluminação em Bernardo Carvalho”. Em: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 70, Nov., pp. 195-206.

WATT, I. 1990 [1957]. “O Realismo e a forma romance”. Em: *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, pp.11-33.

6.3 – Bibliografia Consultada

6.3.1 – Sobre literatura brasileira contemporânea

ALMEIDA, M. R. 2014. “Instinto de subjetividade”. Em: *Ilustríssima – Folha de São Paulo*. São Paulo, 23/02/2014.

BENEVIDES, D. 2013. “A verdadeira história fictícia de um escritor chamado Ricardo Lísias”. Em: *Revista Brasileiros*, 19/09/2013. Disponível online: <http://www.revistabrasileiros.com.br/2013/09/a-verdadeira-historia-ficticia-de-um-escritor-chamado-ricardo-lisias/>. (Acessado em: 15/10/2014).

BRASIL, U. 2013. “‘Reprodução’, de Bernardo Carvalho, ironiza a pseudo cultura forjada a partir de blogs e portais na internet”. Em: *Cultura Estadão - O Estado de São Paulo*, 20/09/2013. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,reproducao-de-bernardo-carvalho-ironiza-a-pseudo-cultura-forjada-a-partir-de-blogs-e-portais-na-internet,1077024>. Acessado em 15/10/2014.

CARREIRA, S. de S. G. 2009. *Diferença e alteridade em Cinzas do Norte, Milton Hatoum*. Em: *Vertentes (UFSJ)*: São João Del-Rei, v. 34, pp.20-8.

- FERNANDES, C. A.; GAMA-KHAIL, M. M.; ALVES JÚNIOR, J. A. (orgs). 2009.** *Análise do Discurso na Literatura: rios turvos de margens indefinidas*. São Carlos: Claraluz.
- FUZIY, A. S.** 2010. “Os Malaquias - comentários”. Em: *Revista Bula*. Disponível em: <http://acervo.revistabula.com/posts/livros/os-malaquias>. Acessado em 01/07/2016.
- GALERA, D.** 2009. “*Making of* Cordilheira”. Em: *Jornal Rascunho*, 04/2009. Suplemento literário de A Gazeta do Povo, Curitiba/PR. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/cordilheira/>. Acessado em: 15/10/2014. A coluna *Making of* é publicada originalmente pelo jornal *Pernambuco*, de Recife (PE).
- GONÇALVES, L. de S.** 2011. “De Agomar Peniche a Dionísio: o estilhaçamento do herói em ‘Os espíões’, de Luís Fernando Veríssimo”. Em: *Miscelânea (Revista de Pós-graduação em Letras - Unesp)*, Assis, vol.9, jan./jun. (pp.58-73).
- MOUTINHO, M.** 2009. “Veríssimo: erudição, mistério, humor em ‘Os espíões’”. Em: O Globo, Blogs O Globo, 19 de Dezembro de 2009. Encontrado em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2009/12/19/verissimo-erudicao-misterio-humor-em-os-espioes-251309.asp>.
- PEREIRA, H. B. C. (org.).** 2009. *Ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie.
- _____ (org.). 2011. *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie.
- _____ (org.). *Ficção brasileira no século XXI: Terceiras Leituras*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie.
- PERRONE-MOISÉS, L.** 2016. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras.

TARDIVO, R. 2013. “Poética e existência”. Em: Revista Amalgama. Versão online: <http://www.revistaamalgama.com.br/10/2013/a-maca-envenenada-michel-laub/>.

Acessado em: 23/07/2014.

TERTULIANO, A. 2014. “Aos corajosos”. Em: *Jornal Rascunho*. Ed. 167. Março. Disponível em: <http://rascunho.com.br/aos-corajosos/>. Acessado em 23/08/2015.

6.3.2 – Geral

ALTHUSSER, L. 1980. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Tr. Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa : Presença.

ALTMAN, C. 1998. *A pesquisa lingüística no Brasil (1968-1988)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP.

BAKHTIN, M. (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, s/d.

BARZOTTO, V. H. 2004. "Nem respeitar, nem valorizar, nem adequar as variedades lingüísticas". Em: *Revista ECOP*, n.2, julho, 2004.

_____. 2010. “A expressão da modalidade lingüística e a análise de textos acadêmicos” Em: **SILVA, C. L. C. R.; CARLOS, J. T.; PIRIS, E. L.. (Org.).** *Abordagens metodológicas em estudos discursivos*. São Paulo: Paulistana.

CANDIDO, A. 2006. “Literatura e Subdesenvolvimento”. Em: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 5ªed.

_____. 2004. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

DUCROT, O.. 1987. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes.

FOUCAULT, M. 1995. *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes.

- GADET, F.; HAK, T.** (orgs.). 1993. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. Bethania S. Mariani [et AL.]. Campinas: Ed. da Unicamp.
- GUIMARÃES, E. (org).** 2001. *Produção e Circulação do Conhecimento: Estado, Mídia, Sociedade*. Campinas: Pontes editores.
- LACAN, J.** 2003 [1979]. “Joyce, o sintoma”. Em: Outros escritos. [Tr. Vera Ribeiro. versão final Angelina Harari e Marcus Andre Vieira; preparação de texto Andre Telles]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- _____. 2007 [1975-76]. *O Seminário, livro 23, 1975-1976*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tr. Sérgio Laia, ver. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- MAINGUENEAU, D.** 2010. “Análise do discurso e Literatura: problemas epistemológicos e institucionais”. Trad. Roberto Leiser Baronas e Samuel Ponsoni. Em : Revista Linguagem. São Carlos : UFSCar. 13ª ed. Maio/Junho. Disponível em : http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao13/art_01.php#_ftn1. Acessado em 15/01/2013.
- ORLANDI, E.** 1996. *Interpretação*. Petrópolis: Vozes.
- PÊCHEUX, M.** 2009. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tr. Eni P. Orlandi ... et al. Campinas: Editora da Unicamp.
- _____. 2006. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tr. Eni P. Orlandi. 4ª ed. Campinas: Pontes Editores.
- PRADO, R. B.** 2010 *(des)estabiliza(dês) da produção sociolinguista: contra a manutenção da ordem*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Filologia e Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientador: Valdir Heitor Barzotto. São Paulo: s.n, 2010.
- RAJAGOPALAN, K.** 1985. *Por uma linguística crítica: linguagem, identidade e a questão ética*. São Paulo: Parábola Editorial.

RAMA, A. 1985. *A Cidade das Letras*. Intr. Mário Vargas Llosa. Prol. Hugo Achugar.
Tr. Emir Sader. São Paulo: Ed. Brasiliense.

TRAGTENBERG, M. 1979. *Delinquência Acadêmica: o poder sem saber e o saber sem poder*. São Paulo : Rumo.

WITTGENSTEIN, L. 2010 [1921]. *Tractatus Logicus Philosophicus*. São Paulo: EDUSP.