

VIVENDO A ILUSÃO BIOGRÁFICA. A PERSONAGEM E O TEMPO NA NARRATIVA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

REGINA DALCASTAGNÈ

Universidade de Brasília

Resumo

Discute-se, aqui, a relação entre tempo e narrativa a partir da literatura brasileira contemporânea. São analisados romances nos quais o narrador é o protagonista de sua própria história, utilizada para marcar sua identidade e dotar de sentido sua existência.

Abstract

The article discusses the relation between time and narrative in contemporary Brazilian literature. It offers an analysis of novels in which the narrator is the protagonist of his own story, used to assert his identity and give meaning to his existence.

Palavras-chave

Tempo;
narrador;
identidade.

Keywords

Time;
narrator;
identity.

O mundo passa por mim todos os dias
Enquanto eu passo pelo mundo uma vez,
(*Alvaiade*)

O surgimento do romance moderno, dizia Robbe-Grillet, está diretamente vinculado à descoberta de que “o real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão, cada um é único, e tanto mais difíceis de entender porque surgem sempre de modo imprevisto, fora de propósito”.¹ O que não impede que um decadente treinador de futebol, personagem de Sérgio Sant’Anna, tenha uma percepção diferente da realidade:

Se você acorda e possui um emprego, um tempo presente a viver, logo acabará por acertar sua cabeça, mais ou menos assim: “Hoje é terça-feira e às nove horas tem treino”. Mas se tudo isso terminou, você precisa procurar pensamentos e palavras para organizar um passado, a única forma de sentir-se uma pessoa real.²

Dizendo de outro modo, por mais que o romance contemporâneo procure se desvencilhar da organização espaço-temporal vinculada à literatura do século XIX – desmontando a idéia de unidade e da relação causa-efeito a partir da fragmentação, da colagem, da simultaneidade –, nem sempre suas personagens podem conviver com isso. É que, muito longe de toda teoria sobre a realidade e a nossa percepção dela, prosseguimos, na vida cotidiana, criando narrativas lineares, cronologicamente estruturadas, para darmos conta de nossa presença no mundo. Uma presença que envolve, basicamente, a experiência do tempo.

Este artigo pretende analisar a relação íntima existente entre tempo e narrativa observando a maneira como o narrador da literatura brasileira contemporânea

¹ Alain Robbe-Grillet, *apud* Pierre Bourdieu, *Razões práticas: sobre a teoria da ação*, Campinas, Papius, 1996, p. 76.

² Sérgio Sant’Anna, “Na boca do túnel”, in *Contos e novelas reunidos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 232. O conto foi publicado originalmente em *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982).

manuseia o tempo ao construir seu relato. Como lembra Paul Ricoeur, é contando histórias que

os homens articulam sua experiência do tempo, orientam-se no caos das modalidades potenciais de desenvolvimento, demarcando com intrigas e desfechos o curso demasiado complicado das ações reais. Desta maneira, o homem narrador torna inteligível para si mesmo a inconstância das coisas humanas, que tantos sábios, pertencendo a tantas culturas, opuseram à ordem imutável dos astros.³

Daí as inúmeras histórias de vida, as narrativas biográficas, que tentam dar sentido à existência. A proposta aqui é buscar entender a construção temporal da narrativa dos dias de hoje, sem esquecer que ela abarca os modos possíveis do homem e da mulher contemporâneos se situarem no mundo, representando a si e aos outros, estabelecendo uma identidade a partir do que tentam fazer, ou daquilo que alcançam dizer. Para isso, serão utilizados romances nos quais o narrador é o protagonista de sua própria história.

Linguagem

O tempo, assim como o espaço, não é uma entidade abstrata, mas uma construção social, que continua se fazendo e transformando, gradualmente, nossa percepção. A literatura é bastante sensível a essas alterações, incorporando o tempo como um dos seus temas (como em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, ou no conto "O gramofone", de Salim Miguel, por exemplo⁴); e mesmo absorvendo-o de modo a diluir seus novos enfoques na estrutura da obra, como em *Avalovara*, de Osman Lins, que leva ao limite aquilo que David Harvey chama de compressão espaço-temporal:

À medida em que o espaço parece encolher numa "aldeia global" de telecomunicações e numa "espaçonave terra" de interdependências ecológicas e econômicas – para usar apenas duas imagens conhecidas e corriqueiras –, e que os horizontes temporais se reduzem a um ponto em que só existe o presente (o mundo do esquizofrênico), temos de aprender a lidar com um avassalador sentido de compressão de nossos mundos espacial e temporal.⁵

Trabalhar isso, em termos de narrativa, pode significar a criação de tempos e espaços que se sobreponham; um texto onde passado, presente e futuro se tornem simultâneos, fazendo que a idéia de perspectiva também tenha de ser reformulada. É claro que, uma vez que estamos falando de literatura, algumas impossibilidades

³ Paul Ricoeur, "Introduction", in Paul Ricoeur et al. *Le temps et les philosophies*, Paris, Payot, 1978, p. 219.

⁴ Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*, 3.ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1989 (edição original de 1975); Salim Miguel, "O gramofone", in *A morte do tenente e outras mortes*, Rio de Janeiro, Antares, 1979.

⁵ David Harvey, *A condição pós-moderna*, São Paulo, Loyola, 1992, p. 219.

se impõem, a começar pelo uso de sua ferramenta básica: a linguagem. Num conto de Jorge Luis Borges, "El Aleph", o narrador, agachado no sótão da casa de um amigo, enxerga, numa pequena esfera, todas as coisas do mundo vistas por todos os ângulos do universo: "Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos deleitáveis ou atrozes; nenhum me assombrou tanto como o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência".⁶ Mas entre enxergar e narrar ele esbarra no impasse, e curva-se diante dele: "O que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei sucessivo, porque a linguagem o é".⁷ Bem ao contrário do que faz Osman Lins em seu romance, onde o simultâneo é reconstituído por meio de vários artificios, desde um complexo jogo de fragmentação até a simples justaposição numa mesma frase de elementos e tempos distintos:

Minha avó com sessenta e oito anos com setenta Olavo Hayano e eu o enterro da negra e o incêndio do prédio em construção frente ao Martinelli. (Eu.) Visitando meus pais o enterro da negra através da cidade Inácio Gabriel na praça República um frio entardecer em fins, de junho minha avó, setenta e nove oitenta, outras idades o sol; das onze horas eu; com Inácio nós eu & ele olhando os gansos que deslizam no lago não apenas. Com essas várias idades."

Obviamente, a linearidade permanece aí, letra após letra, palavra após palavra – é o enfileiramento exigido pela linguagem. Não há como escapar a isso, pode-se apenas sugerir a quebra, o estilhamento da ordem linear, fazendo que o leitor, ao final do livro, ou de um capítulo, ou de um parágrafo que seja, tenha a sensação (fabricada na memória) de ter visto seu aleph.⁹ O que não quer dizer que esse processo seja confortável, para o leitor, ou para a personagem – mas ao primeiro sempre resta a possibilidade de fechar o livro. Já para a personagem não existe outra opção senão seguir o rumo que lhe foi estabelecido. A menos que, nesse traçado, esteja previsto um espaço onde ela possa manifestar seu desagrado, como acontece nos romances *Gaspar e a linha Dnieperpetrovski*, de Sérgio Capparelli, ou em *As confissões prematuras*, de Salim Miguel, por exemplo.¹⁰ Mas então já estamos em meio a textos que problematizam sua própria existência, estilhando de vez as personagens e exibindo-lhes as entranhas vazias.

Se elas não podem reagir dentro dessa jurisdição, na qual são basicamente "faladas" em vez de falarem, a situação muda quando assumem a narração do texto. É a partir daí que muitas personagens vivem sua "ilusão biográfica", nos

⁶ Jorge Luis Borges, "El Aleph", in *Obras completas, 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 625.

⁷ *Idem, ibidem*.

⁸ Osman Lins, *Avalovara*, São Paulo, Melhoramentos, 1973, p. 198.

⁹ Uma discussão sobre o tempo em *Avalovara*, de Osman Lins, pode ser encontrada em Regina Dalcastagnè, *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara*, de Osman Lins, Brasília, Editora UnB, 2000.

¹⁰ Sérgio Capparelli, *Gaspar e a linha Dnieperpetrovski*, Porto Alegre, L&PM, 1994; Salim Miguel, *As confissões prematuras*, Florianópolis, Letras Contemporâneas, 1998.

termos de Pierre Bourdieu, Saem em busca da atribuição de sentido à sua vida, ainda que esse sentido esteja afundado na caótica cena contemporânea. A narrativa biográfica, dizia o sociólogo francês, inspira-se na preocupação

de encontrar a razão, de descobrir uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, de estabelecer relações inteligíveis, como a do efeito com a causa eficiente, entre estados sucessivos, constituídos como etapas de um desenvolvimento necessário.¹¹

A ilusão, portanto, estaria justamente em acreditar que “a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva, de um projeto”¹² e que esse todo pode ser compreendido sem que se considerem as inúmeras variáveis possíveis que contextualizam cada existência.

Se homens e mulheres experimentam cotidianamente essa ilusão, como ressalta Bourdieu; se se utilizam das narrativas para entender “o curso demasiado complicado das ações reais”, nos termos de Ricoeur; não é de estranhar que esbarraremos vez ou outra em personagens que, para confirmar sua existência, precisem “organizar um passado”, como propõe o treinador de Sérgio Sant’Anna; mesmo sabendo que o romance moderno celebra a descontinuidade, a imprevisibilidade e o despropósito do real, nas palavras de Robbe-Grillet.

Retrato

Nos romances que serão brevemente discutidos aqui – *Juliano Pavollini* (1989), de Cristovão Tezza; *O cachorro e o lobo* (1997), de Antônio Torres; *A majestade do Xingu* (1997), de Moacyr Scliar; *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum; *O risco do bordado* (1970), de Autran Dourado; e *Teatro* (1998), de Bernardo Carvalho –; o passado é organizado, de diferentes formas, para dar um sentido ao presente, mesmo que esse sentido não passe de uma farsa. Em todos eles, e em diferentes graus, os narradores procuram obter domínio sobre suas próprias histórias, seja para começar uma nova vida, no caso de Juliano Pavollini, seja para, enfim, morrer, como acontece com o narrador de Moacyr Scliar. Assim, a possibilidade de narrar o passado parece estar estreitamente ligada à idéia de ser autor – e não apenas um ator – dele. Sendo donas de seu passado, essas personagens teriam poder para gerenciar seu presente, e mesmo seu futuro, seja lá o que isso queira dizer para cada uma delas.

Também estariam, de algum modo, tentando burlar seu próprio fim. Caso se entenda, como Hannah Arendt, que “a essência humana – não a natureza humana em geral (que não existe), nem a soma total de qualidades e imperfeições do indi-

¹¹ Bourdieu, *Razões práticas*, op. cit., p. 75.

¹² *Idem*, *ibidem*, p. 74.

víduo, mas a essência de quem ele é – só passa a existir depois que a vida se acaba, deixando atrás de si nada mais que uma história”,¹³ pode-se dizer que é exatamente dessa “narrativa” que muitas personagens querem se apoderar. Até porque, como Arendt lembra, “muito embora as histórias sejam resultado inevitável da ação, não é o ator, e sim o narrador que percebe e ‘faz’ a história”.¹⁴ Assim, não basta a essas personagens ter vivido sua história, elas precisam também narrá-la – mas antes de morrer, uma vez que a prerrogativa aberta pelo defunto Brás Cubas não parece interessar a nenhuma delas. Portanto, sua “ilusão biográfica” – que pode perfeitamente ser estendida à idéia de “essência”, desse projeto que se encerra com a morte, nos termos de Hannah Arendt – transformar-se-ia de uma necessidade de conferir sentido à vida numa tentativa de se fazer perene. O que, talvez, seja a intenção última de qualquer narrativa.

Juliano Pavollini, do romance com o mesmo nome, e Totonhim, de *O cachorro e o lobo*,¹⁵ são duas dessas personagens-narradoras que revisitam o passado tentando dar conta do presente. O primeiro é jovem interiorano, está encarcerado em Curitiba, e escreve sua história para ver se cai nas graças de Clara, a psicóloga da prisão que pode ajudá-lo a retomar sua vida. É ela quem sugere ao rapaz que comece seu relato pela infância. E ele o faz, lançando o foco inicialmente nos pais. Vítima da “ilusão biográfica”, Pavollini acredita na vida como um “projeto”. A sua, como ele mesmo diz, “tinha tudo para dar certo, exceto a família”.¹⁶ Já Totonhim é um homem maduro, que volta do Rio de Janeiro após vinte anos de ausência para rever o passado junto do pai e dos amigos de infância, no interior da Bahia. Enquanto um remonta só e isolado sua história, deixando claro desde o início que há uma intenção por trás dela, o outro vai buscar a confirmação de sua existência junto aos seus. O que não quer dizer que o que ele nos narra seja uma construção menos comprometida.

O curioso nas duas personagens é que elas não vivem apenas dentro de seus respectivos romances. Totonhim tem um passado, que então é presente, em *Essa terra*, de 1976,¹⁷ e Pavollini tem um futuro: prossegue suas narrativas, em meio a uma sucessão de farsas, em *O fantasma da infância*, de 1994.¹⁸ Possuem, portanto, uma extensão bem maior do que aquela que lhes é conferida pelas páginas de um livro, ou mesmo de dois, já que o intervalo existente entre um romance e outro também vai sendo, de certa forma, preenchido pelas nossas expectativas como leitores, especialmente quando nem tudo é dito sobre ele. O tempo que transcorre nesse intervalo – coincidentemente vinte anos para cada uma das personagens –

¹³ Hannah Arendt, *A condição humana*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987, p. 206.

¹⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 205.

¹⁵ Antônio Torres, *O cachorro e o lobo*, Rio de Janeiro, Record, 1997.

¹⁶ Cristovão Tezza, *Juliano Pavollini*, Rio de Janeiro, Record, 1989, p. 9.

¹⁷ Antônio Torres, *Essa terra*, 15.ed., Rio de Janeiro, Record, 2001 (edição original de 1976).

¹⁸ Cristovão Tezza, *O fantasma da infância*, Rio de Janeiro, Record, 1994.

parece domínio de ninguém. Tanto Juliano (que em *O fantasma da infância* se esconde sob o nome de André Devinne) quanto Totonhim preferem ocultá-lo, salvo uma ou outra referência que se faça necessária. O que já explicita a existência do recorte nessas “histórias de vida”. Ou seja, a organização do passado que as personagens empreendem é apenas de parte do passado que lhes interessa trabalhar, ou revelar.

Os dois romances também têm em comum a estrutura narrativa bastante convencional. Pavollini, que, como já foi dito, escreve dentro da prisão, adota um tom confessional, e divide sua história basicamente em três partes, cronológicas: a dos dezesseis anos, contando da morte do pai e de sua fuga para Curitiba, onde é acolhido num prostíbulo; a dos dezessete, que narra seu envolvimento com Odair (o “fantasma” que assombrará André Devinne no outro romance) e a paixão por Doroti; e a dos dezoito, onde ele comete o crime – o assassinato de uma prostituta – que o levará à prisão. Há ainda um último capítulo onde ele explica como se entregou à polícia. Entremeados, vêm os comentários sobre sua relação com Clara, a psicóloga que lê seus manuscritos, que não são exatamente os mesmos que nós lemos. Já Totonhim é um narrador tradicional, conta o que sente, o que vê, o que imagina, e completa tudo com a “reprodução” de muitos diálogos – o que conferiria um tom realista ao livro, conquistando a confiança do leitor com mais facilidade, uma vez que, no lugar do depoimento exclusivo de um jovem criminoso com tendências à mitomania (como é o caso de Pavollini), teríamos uma multiplicidade de falas sobre o protagonista.

O cachorro e o lobo também é dividido cronologicamente. A primeira e a última partes trazem, respectivamente, o regresso de Totonhim à terra natal, chegando atrasado para o aniversário de oitenta anos do pai, e sua despedida. De resto, temos um único dia narrado, com as histórias distribuídas entre “manhã”, “tarde” e “noite”. É o suficiente para fazer emergir todo um passado que, se, por um lado, aterroriza a personagem, por outro, se vai fazendo mais distante a cada passo dado, a cada palavra pronunciada. O suicídio do irmão, a loucura da mãe, as bebedeiras do pai, a prostituição das irmãs, tudo o que permanecia há vinte anos como um imenso presente em sua vida – ele partiu para o Rio de Janeiro exatamente depois de deixar a mãe num hospício e voltar para ajudar o pai a enterrar o irmão –, de repente começa a tomar as cores do passado, a se tornar esmaecido. Talvez justamente porque ele passa a ver com os olhos dos que ficaram. Para seu pai, mãe e irmãs a vida prosseguiu desse mesmo ponto, com as relações se transformando cotidianamente. Já para Totonhim, o que houve foi um intervalo, aquele mesmo que separa *Essa terra de O cachorro e o lobo*. Um intervalo que congelou o passado, congelando também a imagem triste das pessoas que o compunham, incluindo ele próprio.

Ao chegar, Totonhim pensa encontrar seus fantasmas frios, mas o que vê é um pai bonachão, preocupado com as galinhas e em receber bem o filho, a mãe serena, enchendo-o de comida, as irmãs satisfeitas com os filhos e a vida. Vê um lugarzinho tranquilo, povoado de antenas parabólicas e crianças correndo pelas ruas. Mas vê principalmente a si mesmo, deslocado num espaço que já não lhe pertence, apesar de estar marcado dentro dele. É quando Totonhim tropeça na sua “ilusão biográfica”,

percebendo que sua história possuía um desenho bem mais complexo, uma vez que abrangia todos aqueles que estiveram à sua volta e ajudaram a torná-lo quem ele era. Pierre Bourdieu dizia que

tentar compreender uma vida como uma série única e, por si só, suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outra ligação que a vinculação a um “sujeito” cuja única constância é a do nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diversas estações.¹⁹

Ou seja, é só ao notar que a compreensão de seu trajeto envolve a compreensão de trajetos alheios que Totonhim visualiza a possibilidade de prosseguir o que tinha interrompido, permitindo que o passado escoe e possa, enfim, ser transformado numa narrativa, com curso próprio. Com isso, a personagem adquire domínio sobre sua história, e sobre seu destino. Pode falar do passado sem o rancor que impregnava o cotidiano já feito e sem perspectivas de *Essa terra* – incorporando mesmo o tom nostálgico de quem lida com a memória. Mas pode ainda apagar a mancha deixada, em si e no lugar, pelo irmão que foi para a cidade grande, anunciar riquezas, e voltou para se matar ali, matando junto a esperança dos mais novos. Recuperando sua própria história, Totonhim pode fazê-la diferente da do irmão, diferente da de qualquer outro.

Essa possibilidade de rever o passado com o olhar do outro, de fazer cruzar os diferentes trajetos, não existe para Juliano Pavollini, pelo menos não nesse primeiro romance. Completamente isolado, ele tem como única interlocutora uma mulher que não fazia parte de sua vida, que não conhecia ninguém que ele conheceu. Assim, é para olhos estranhos que ele tece sua história, olhos que podem até duvidar, mas que não possuem outras referências senão aquelas que lhes são oferecidas por Juliano. São olhares que não interagem: “Avanço dia a dia no labirinto da minha história, sempre dupla: o texto que ela lê não é este que escrevo. O texto que eu escrevo não é o que eu vivi, e aquele que eu vivi não é o que eu pensava, mas não importa – continuo correndo atrás de mim e esbarrando numa multidão de seres”.²⁰ Juliano não está simplesmente reinventando sua vida para parecer viável à psicóloga, ele busca estabelecer uma identidade. Ao contrário de Totonhim, não é o encontro com o outro que lhe vai restituir o passado, mas o discurso.

Mesmo mentindo para a psicóloga – e quem garante que não minta para nós, também? – Juliano acredita no poder de reconstituição das palavras. Por isso a necessidade de arranjá-las de modo a dar coerência à sua vida. Benedict Anderson, perguntando-se o que faz que alguém olhe o retrato de um bebê e se reconheça ali, observa que “depois de sofrermos as transformações fisiológicas e emocionais produzidas pela puberdade, é impossível ‘lembrar’ da consciência da infância”. E acres-

¹⁹ Bourdieu, P. *Razões práticas*, cit., p. 81.

²⁰ Tezza, C. *Juliano Pavollini*, cit., p. 113.

centa que, como a identidade (no duplo sentido da *identidade pessoal* e da *idéia* de que o bebê da foto e o adulto que a olha são *idênticos*) “não pode ser ‘lembrada’, ela precisa ser narrada”.²¹ Ou, como diz uma personagem anônima da animação *Waking Life*, baseando-se em Anderson, “para ligar o bebê desta imagenzinha esquisita com você, que vive e respira no presente, você tem que construir uma história do tipo ‘Este era eu com um ano de idade, depois eu tive cabelo comprido, e então a gente se mudou para Riverdale e agora estou aqui!’”.²²

É o que faz Juliano, juntando histórias umas às outras, para ver se compõe o retrato de si que nunca viu. A morte do pai, a ruptura com a família, o prostíbulo, o assassinato, o encarceramento, tudo, cada detalhe, vai sendo encadeado com uma lógica que não combina com a vida, mas que lhe permite pensar que teve uma e que é alguém, mesmo que não se lembre quem. Ele permanece, assim, como um grande ponto de interrogação em meio à própria narrativa. Se isso não o redime, ao menos lhe abre a possibilidade de reinventar o futuro. Em *O fantasma da infância* Juliano reaparece, vinte anos depois, com a identidade que escolheu: é André Devinne, um advogado de sucesso, casado com uma pintora, pai de uma menina, levando uma vida sofisticada e tranqüila entre amigos sofisticados e tranqüilos. O que não impede que seu passado retorne, fantasmagórico, na figura de Odair – o comparsa de juventude que quer desfrutar a boa vida do “velho amigo”. Mas, nesse momento, o passado já não precisa de uma narrativa, tem apenas que manter-se enterrado.

Sombra

É exatamente o contrário do que pretende o narrador de *A majestade do Xingu*, de Moacyr Scliar. Meio sedado e aguardando a morte no leito de um hospital, a personagem faz seu relato para um médico – que, se supõe, faz a transcrição para nós. Sua intenção explícita é manter vivo o passado, não o seu, mas o de Noel Nutels.²³ o menino com quem ele teria feito a viagem de navio que os trouxe da Rússia para cá, em 1921. Com uma pasta cheia de recortes de jornal sobre a vida do indigenista, o narrador sem nome vai tentando montar sua biografia, não menos “ilusória” que a de Totonhim ou de Juliano Pavollini. Também ele junta dados esparsos e tenta dar-lhes unidade, coerência – tudo em meio aos delírios que a doença ou os remédios lhe provocam. Também ele acredita que a narrativa pode dar sentido ao que não tem. Só que, enquanto os outros dois pensam poder se encontrar em meio ao que narram sobre si, ele parece querer se enxergar, tão pe-

²¹ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Edição revisada, London, Verso, 1991, p. 204.

²² Richard Linklater (direção), *Waking Life* (2001).

²³ Figura histórica: médico de origem judia, nascido na Rússia, que se dedicou integralmente aos índios brasileiros.

queno e insignificante, na sombra do grande homem que poderia ter sido. Tudo isso em meio a uma narrativa que, muito embora nos seja apresentada em meio a delírios, tem uma estrutura temporal bastante coerente, seguindo uma marcação cronológica que acompanha as duas personagens da infância à velhice (no caso de Nutels, nos é narrada também sua morte).

Ao contar da movimentação de Nutels, de seu brilho e sua capacidade de entender e se adaptar ao novo mundo, o narrador lembra da saga de muitos outros judeus que, fugindo da miséria e das perseguições, vieram “fazer a América”. Mas, nessa história, inclui de contrabando a daqueles que tiveram medo, sofreram humilhações, “fracassaram”. Inclui a si próprio. Apesar de fazer muito tempo que a literatura e as artes plásticas se permitiram trocar os grandes heróis por homens e mulheres comuns, e mesmo fracos, a personagem de Scliar parece não acreditar que sua história mereceria ser narrada por si só. Daí a necessidade de confiscar a de Nutels e fazê-la ainda maior e mais heróica, para que ela sirva de veículo para a sua – insignificante, vazia, desconfortável: “Ai, doutor. Como é fácil resumir a vida, não é, doutor? De manhã eu acordava, ia para a loja, sentava atrás do balcão e ficava lendo: isso diz tudo doutor”.²⁴

Só a existência plena de realizações e aventuras de Noel Nutels parece fazer que a sua adquira sentido, justamente porque ele se auto-instituiu depositário da memória do “amigo de infância”. Uma função que o ocupa em tempo integral – basta observar que apenas a pasta de recortes do narrador é levada para seu quarto na UTI, nenhum álbum de fotografias da família, nenhuma carta, nada mais pessoal é descrito ao seu redor. Como se os registros e evidências de sua própria vida fossem insuficientes para dar-lhe substância. Daí a necessidade de se reportar o tempo inteiro ao indigenista. O contraste entre sua existência sem projeto, resumida numa frase de rotina sufocante, e a de Nutels, que ocupa as páginas dos jornais, é salientado ao longo de todo o livro: “Eu não tinha ambições, não tinha planos, não tinha nada”,²⁵ repete ele aqui e ali, chamando atenção para si enquanto fala do outro.

O outro

Tamanha ênfase na presença do outro numa narrativa que percorre o passado em busca de sentido para o presente pode ter objetivos variados: seja tornar a própria “biografia” possível, postergando a morte e inscrevendo-se de contrabando na História, como no caso do narrador de Moacyr Scliar, seja tentar encontrar o ponto exato em que tudo desmoronou e o imaginado projeto de vida se desfez, como em *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. Mas a intenção pode ser ainda, usando a metáfora de Pierre Bourdieu, enxergar o desenho da estrutura da rede de metrô para entender o próprio trajeto, como acontece em *O risco do bordado*,

²⁴ Moacyr Scliar, *A majestade do Xingu*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 96.

²⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 133.

de Autran Dourado.²⁶ Nesses dois últimos livros o outro é mais do que aquele ao qual o narrador se refere. Ele cresce a ponto de se tornar protagonista, em alguns momentos chega mesmo a narrar sua história. Mas isso não impede que, à frente de tudo, esteja um único sujeito, conduzindo falas e lembranças esparsas – alheias, inclusive – de modo a construir uma lógica para si.

João, o menino que se vai fazendo escritor no romance de Autran Dourado, conta de seus avós e dos pais deles, de tios suicidas e tias loucas, da menina do circo, das prostitutas e dos bandidos do interior de Minas na primeira metade do século XX. Abre espaço em sua narrativa para o outro falar, abdicando até da primeira pessoa em boa parte do livro, mas em momento algum ele deixa de ser o ponto para onde convergem todas as histórias, todas as existências. É, por um lado, o neto mais novo, por outro, o escritor que vinte anos depois de ter partido para a cidade grande volta à terra natal – tema comum em nossa literatura, talvez por ser uma experiência corrente entre nossos autores –, indagando os seus e tentando reviver o passado, agora como narrador. Algo muito semelhante ao que acontece em *Relato de um certo Oriente*. No lugar do menino, a menina, que também volta mulher muitos anos depois. Em vez de Minas Gerais, a Manaus dos imigrantes libaneses, nos anos 50.

Mas essa narradora sem nome não organiza a matéria narrativa num romance, como faz João, ela escreve para o irmão distante, tentando contar da morte da avó. Fala então de sua infância, seus terrores, fala dos parentes mais velhos e deixa-os falar em seu idioma híbrido, fala das empregadas, dos vizinhos, e da dificuldade de reunir as narrativas num todo coerente:

Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a seqüência de idéias. E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso.²⁷

Essa a diferença mais importante em relação a João. Enquanto ela busca dissimular a falta de lógica das histórias de vida que resgata, ele deixa expostas as lacunas que significam “esquecimento e hesitação”. Mais que isso, faz desses intervalos tema e motivo.

Daí o livro dividido em capítulos que poderiam ser lidos como contos, a confusão cronológica que embaça a narrativa aqui e ali, o vácuo de informações, que transporta o leitor para o meio do acontecimento, tão perdido quanto qualquer menino mantido à parte dos segredos familiares. João parece consciente de que sua vida não é uma linha reta, mas feita de pontos, que são atravessados por outras

²⁶ Autran Dourado, *O risco do bordado*, 12.ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991 (edição original de 1970).

²⁷ Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 165.

trajetórias. Mas isso não significa que ele rompa de todo com a “ilusão biográfica”, afinal, como nos lembra o título do romance, a metáfora utilizada para a composição dessa história de vida é o risco do bordado: um traçado escondido, mas que dá coerência e unidade à imagem que gradualmente vai surgindo. Uma espécie de projeto, que não se vê mas está lá, a tal “essência humana” da qual falava Hannah Arendt. Assim, se o esquecimento e a hesitação estão contemplados nessa narrativa, a imprevisibilidade parece um elemento rechaçado, até porque não combinaria com o destino trágico da maior parte de suas personagens.

Ao revisitar o passado, João está tentando compor seu presente, delimitando sua identidade. Mas, para isso, não lhe basta seu próprio retrato infantil, ele precisa das fotografias de seus familiares, do lugar em que viviam, dos vizinhos, dos heróis e bandidos que serviam de modelo para o menino que foi. Não é à toa que ele tem de voltar para contar suas histórias. E, ao contá-las, vive-as de novo, com o encantamento e o susto da primeira vez. E deixa que vivam seu avô, seu bisavô, sua tia, seus amigos, todos aqueles que podem, de algum modo, lembrá-lo quem ele é. Muitos falam, outros se tornam protagonistas dentro de sua trama, mas João está sempre presente – mesmo que seja simplesmente como aquele que ouve. Função importante, uma vez que aquele que ouve é o mesmo que relata.

Aqui, outra diferença importante com o romance de Milton Hatoum. Enquanto João disfarça a si próprio como narrador, como veículo de todas as histórias, a narradora de *Relato de um certo Oriente* chama a atenção para si, dando destaque para os próprios dilemas:

como transcrever a fala engolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer a minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes.²⁸

Assumindo sua voz como um filtro para as outras, ela reconhece – ou ao menos nos adverte para isso – que, ao contar da dor do outro, é da sua que ela está falando. É seu o retrato angustiado que se vai fazendo, da menina que sofre esquecida pelo sofrimento dos adultos. O passado alheio vai desembocar, então, no seu inevitável presente.

Paranóia

Se todas essas personagens estão em busca de sua própria identidade, que não pode ser lembrada, mas apenas narrada, como quer Benedict Anderson, temos aí uma seqüência de “biografias” que falam do passado sem nunca tirar os olhos do presente. É esse, basicamente, o tempo dessas narrativas, porque é o tempo dessas personagens, todas entre a juventude e a maturidade – são os velhos que costumam ser representados vivendo no passado, ou as crianças que são revisitadas pelo olhar

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 165-6.

do futuro. Essa redução dos horizontes temporais, que leva a “um ponto em que só existe o presente”, nas palavras de David Harvey, encontra expressão em *Teatro*, de Bernardo Carvalho. Dividido em duas partes, dois relatos em primeira pessoa que se complementam e se confundem, o livro tem como narradores Daniel, um policial aposentado que supõe estar envolvido – como autor – em uma terrível conspiração, e Daniel, fotógrafo ligado ao mundo da indústria pornográfica que, igualmente, insiste ter desvendado – agora como intérprete – uma grande intriga.

Em suas narrativas, tudo o que aconteceu no passado vive e tem função no presente. Uma informação sobre o destino da antiga namorada faz conexão com o primeiro emprego do protagonista que, por sua vez, se explica pelo contato com um velho professor e, assim, sucessiva e interminavelmente, ligando não só a história do ex-policial como também a do fotógrafo, e garantindo um encaixe perfeito para cada detalhe da trama. Ambos os narradores lidam apenas com textos, narrativas que se sobrepõem, se acumulam ao infinito – são cartas, bilhetes, livros, recortes de jornal, antigos documentos, fábulas, até vídeos e fórmulas matemáticas com soluções inconcebíveis. E, entre todo esse material, eles buscam a unidade, a coerência, o nexo. Têm consciência de que cada discurso é uma versão, no mais das vezes mentirosa, sobre os fatos, mas é dentro desse jogo de imposturas que eles se movimentam, acreditando poder separar o falso do verdadeiro e oferecer a interpretação justa, ainda que inverossímil.

Ao contrário dos narradores hesitantes dos outros livros, Daniel – seja o ex-policial ou o fotógrafo – possui convicção do que fala. Ele não duvida: tira conclusões. Enquanto narra, constrói um sentido, dá lógica à ilogicidade do mundo, faz que tudo – crimes, antigas paixões, notícias de jornal, filmes pornôs – adquira uma ordem estrita e se constitua como uma nova narrativa, sua, sem interferências de qualquer espécie.

É claro que ainda precisa fazer que acreditem nele, mas essa já é uma segunda etapa. A importância de seu relato não está ligada aos acontecimentos narrados, não é o passado que lhe confere identidade, mas sim o fato de ser ele o autor do que conta, de ser ele a dar ordem ao mundo, mesmo que, como diz uma das personagens do livro, esse seja um processo paranóico:

o paranóico não pode suportar a idéia de um mundo sem sentido. É uma crença que ele precisa alimentar com ações quase sempre militantes, para mantê-la de pé, tal é a força com que o mundo a contraria. O paranóico é aquele que procura um sentido e, não o achando, cria o seu próprio, torna-se o autor do mundo.²⁹

Aponta-se, aí, uma relação imbricada entre loucura e literatura, uma vez que ambas apresentam a necessidade de se sobrepor ao mundo convencional um outro, único e intransferível, que transporte consigo as marcas de seu criador.

²⁹ Bernardo Carvalho, *Teatro*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 31.

Daniel leva ao extremo – porque louco, porque dois, porque consciente de seu papel de autor, ou de intérprete – sua ilusão biográfica. E o extremo da ilusão biográfica é a paranóia. Muito mais do que qualquer personagem dos outros romances, ele tem horror ao acaso, não permite que os dados desconexos de sua realidade não se enquadrem na lógica que construiu para si. Talvez ficasse mais bem ambientado se vivesse dentro de um romance do século XIX, transformando-se num daqueles narradores oniscientes, que preenchem todos os vazios e controlam todas as situações. Mas aqui, num romance dos nossos dias – que celebra o inconcluso, o fragmentado, o ambíguo – ele é apenas mais um louco. Está irremediavelmente perdido entre as certezas que cria para si e as infinitas possibilidades que eclodem ao seu redor.

Vida

Do outro lado, em uma outra história, um homem acorda à noite e, envolvido pelo escuro, sem nenhum som ou movimento, sem o calor de outra pessoa junto a si, ele se vê:

E esse homem, se se pode chamá-lo assim nesse momento – esse infinito instantâneo –, não só desconhece quem é, onde está e por que, como também, mais obscuramente, demora uma pequena fração atônita de tempo para perceber, até, que se encontra vivo.³⁰

Esse homem é o treinador de futebol de Sérgio Sant’Anna, que até há pouco falava da necessidade de organizar um passado em palavras para se sentir uma pessoa real. Aqui, justo no final do conto, ele se dobra sob o sentimento de irrealidade que palavra alguma, relato nenhum poderia remediar. Pode ser apenas um instante, só o tempo de ele sacudir a cabeça e se pôr de novo a narrar, mas a inocência se foi.

Talvez as narrativas, todas as narrativas, não deixem de ser uma tentativa de escapar a essa percepção, de que em algum momento podemos estar tão sós que já nem saberemos se ainda estamos vivos. Enquanto se fala (ou se escreve), diriam Julianos, Totonhins e tantos narradores sem nome, se pressupõe a presença – por remota que seja – de alguém que ouve (ou lê). É ele quem confirma minha existência. Por isso, as narrativas em primeira pessoa, por mais que se afundem no passado, não poderiam ter outro tempo que não o presente: nossa existência precisa ser confirmada aqui e agora, todos os dias. Não importa se por intermédio de uma elaboradíssima carta, como em *Relato de um certo Oriente*, da descrição de uma sucessão de equívocos, como em *Teatro*, ou de uma conversa durante o jantar, onde se contam em detalhes os problemas do trabalho. Narrar, portanto, é uma maneira de se saber vivo.

³⁰ Sérgio Sant’Anna, “Na boca do túnel”, *op. cit.*, p. 233.