

ESTRATÉGIAS DO NARRADOR CONTEMPORÂNEO EM *REPRODUÇÃO*, DE BERNARDO CARVALHO

GABRIEL CARRARA VIEIRA

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil.

E-mail: g_c_v@hotmail.com

Resumo

Para legitimar-se perante os fatos e o leitor, o narrador dos contos tradicionais dispunha de recursos que comprovassem sua experiência. No contexto contemporâneo, contudo, observa-se que o narrador do romance não encontra o mesmo respaldo nessas formas de construção de autoridade, sendo necessário elaborar outras estratégias para o desenvolvimento de sua narrativa. Este trabalho busca investigar o repertório narrativo na obra *Reprodução*, de Bernardo Carvalho, indagando a maneira como o narrador conduz a experiência literária.

Palavras-chave

Narrador. Contemporaneidade. Bernardo Carvalho.

Pensar a figura do narrador no contexto atual da teoria da literatura é buscar compreender a construção de uma autoridade ficcional a partir de repertórios críticos que visam à desestabilização de hierarquias. Por ser a voz

que leva ao leitor o conhecimento dos fatos, ele goza de posição privilegiada em sua organização e seleção – e, justamente por isso, paira sobre sua figura desconfiança nesse processo. No contexto dos estudos literários pós-estruturalistas, o questionamento recai sobre as estruturas que fundamentam as *decisões narrativas*, e não efetivamente seus *resultados narrados*.

Quando se comparam as condições que formaram a técnica narrativa do romance a partir do século XVIII com as atuais, percebe-se que o mundo no qual esse gênero nasceu e se desenvolveu não existe mais. Os sinais da desconfiança começaram a proliferar já no século XIX, ao pairarem tantas dúvidas e inquietações em relação a um elemento fiduciário do romance: o narrador. No Brasil, *Dom Casmurro* nos preparava para essa virada, instabilizando uma figura tão cara à civilização ocidental por ser portador de conhecimentos. Walter Benjamin (1994b), em seu ensaio “O narrador”, de 1936, percebia que algo na relação não estava bem. A tese central de seu texto é a gradual perda da “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994b, p. 198), que acarreta a mudança do próprio estatuto do narrador. Contribuindo para essa questão, Jean-François Lyotard (2004), em *A condição pós-moderna*, analisava o deslocamento de um projeto humanista como validador do saber para um validador orientado à maximização de potências produtivas do capital, sendo justamente esse caráter humanista uma das bases do conceito – e do projeto – de literatura nascido séculos atrás.

No texto benjaminiano, um dos marcos sobre o tema, observa-se a busca pela compreensão de suas vicissitudes na transição de um mundo tradicional dos antigos para um mundo moderno. Para Benjamin (1994b), a narrativa do conto tradicional era também uma *forma de sociabilidade*, de criação de laços por meio da transmissão de uma sabedoria preservada pela tradição.

A típica forma literária moderna, o romance, vem romper com essa lógica: no lugar de sabedoria, informação; memória perpetuadora ao invés de breve memória; sentido da vida contra a moral da história. Nessa nova disposição, o papel desempenhado pelo narrador é alterado. Sua preocupação não é mais transmitir um saber e compartilhar experiências. Benjamin (1994b, p. 201, grifos do autor) indica que

[...] o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o *indivíduo isolado*, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações

mais importantes e que *não recebe conselhos nem sabe dá-los*. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites.

O que está em jogo na passagem descrita por Benjamin é o estatuto dedicado à narrativa na modernidade. A figura do leitor está intimamente ligada ao mercado, e não ao saber popular como no conto tradicional, tendo esse caráter técnico de sua produção impacto direto na forma narrativa e, principalmente, na visibilidade que ela garantia a formas vitais de sociabilidade, que perdem destaque. Nessa transição, a morte, a experiência, a memória, a finalidade do relato e o estrato popular são profundamente desenraizados, tornando-se um *repertório de técnica narrativa*, e não mais “a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994b, p. 205) da narrativa tradicional.

Com a dúvida pairando sobre a “faculdade de intercambiar experiências”, cessa uma confiança positiva no narrador, abrindo um longo caminho a ser percorrido pela literatura na suspeita e na dúvida. Nathalie Sarraute (1990) utiliza justamente esse termo para nomear uma era – “The age of suspicion”, título de um de seus ensaios mais importantes. Segundo a autora francesa, “de acordo com todas as aparências, não só o romancista praticamente deixou de acreditar em seus personagens, mas o leitor, também, é incapaz de acreditar neles” (SARRAUTE, 1990, p. 25). A atual configuração do pacto entre leitor e narrador é nebulosa, cheia de armadilhas e com poucas trilhas seguras a se perseguir – “desapropriar o leitor”¹ é a expressão utilizado por Sarraute (1990). Não apenas o leitor, mas igualmente o narrador, vê-se deslegitimado e desacreditado, tanto pelo leitor quanto por si próprio, para realizar grandes panoramas afirmativos sobre os fatos narrados.

O estatuto do narrador clássico benjaminiano encontra-se ainda mais distante do narrador da contemporaneidade. Esse paralelo foi realizado por Silviano Santiago (2002) em “O narrador pós-moderno”, em que o crítico brasileiro avança com as observações de Benjamin sobre o distanciamento entre narrador e experiência. Em seu texto, ele aponta inicialmente que, ao contrário do narrador clássico que vivenciou determinada experiência, o narrador pós-moderno – ou, como iremos chamá-lo neste artigo, *contemporâneo* – narra, pois se acostumou a observar sujeitos na vivência de tal experiência (SANTIAGO, 2002, p. 44). Há um significativo distanciamento entre narrador

1 No original: *dispossess the reader*.

e fato narrado, entre o oleiro e seu vaso, introduzindo a problemática de um elemento que não estava na discussão do narrador clássico: a linguagem.

Em “A literatura impensável”, Jacques Rancière (1995, p. 25) discute o “deslizamento histórico” da literatura em “passagem de um saber para uma arte”, para um *repertório técnico*. Como ele aponta, “no século XIX, essa palavra literatura, que designava um saber, passará a designar seu objeto” (RANCIÈRE, 1995, p. 25). Observa-se que, com o avançar da modernidade, a questão da linguagem passa ao plano central da literatura: não mais um meio, mas também um fim. Santiago (2002, p. 46-47) é preciso ao apontar que “o narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções da linguagem”; não por acaso, esta sai dos bastidores da obra para atuar no palco, defronte a seus leitores.

Podemos situar historicamente a perda na confiança no narrador a um processo acentuado pelo pós-estruturalismo, que buscou questionar o “humanismo tradicional e ingênuo” (FERRY; RENAUT, 1988, p. 23) do Ocidente. À medida que a própria noção de sujeito foi sendo contestada, seja pela psicanálise, pela linguística, ou pela filosofia do século XX, então o próprio narrador se vê apartado daquele narrador benjaminiano da experiência. Ou seja: nessa readequação de formas e funções, questiona-se o que o narrador efetivamente narra e como ele o faz – ou mesmo ainda se *ele sequer o faz*.

Se há uma cisão entre esses elementos, o narrador contemporâneo precisa se readequar às relações entre experiência e linguagem. Para Agamben (2005, p. 54), “uma proposição rigorosa do problema da experiência deve, portanto, fatalmente deparar-se com o problema da linguagem”; portanto, nossa investigação deve observar como a literatura contemporânea articula esses dois elementos.

O NARRADOR EM LESKOV: EXPERIÊNCIA

Começamos com a retomada da obra de Leskov, que Benjamin cita em seu ensaio. No conto “A voz da natureza”, observa-se um início caro às narrativas orais: “o general Rotislav Andréievitch Faddiéiev, famoso escritor militar que, por muito tempo, acompanhou o falecido marechal de campo Bariátinski, *contou-me* este caso engraçado” (LESKOV, 2014, p. 89, grifo do autor). A autoridade sobre o narrado começa a ser construída a partir das referências que o

narrador traz para validar seu conhecimento – alguém traz a ele uma informação de primeira mão, ou, ainda, uma *vivência*. Na história, conhecemos o príncipe Bariátinski, marechal de campo a quem foi indicado um repouso na cidade de Temir-Khan-Chur. Lá, sem local adequado para seu descanso, é convidado por Filipp Filíppov Filíppov para sua casa, personagem que diz ter uma dívida com o príncipe e que esta deverá apenas ser revelada pela “voz da natureza”.

A estrutura do conto é simples, sempre girando em torno da revelação a ser feita e da memória – ou falta dela – do príncipe. Há um Filipp extremamente generoso e hospitaleiro, um príncipe deleitado pelo seu anfitrião, e uma revelação a ser feita. O desfecho, que parece uma anedota ou uma parábola, merece ser ressaltado:

Amália Ivánovna [esposa de Filipp] saiu e voltou com uma grande trompa de cobre, reluzentemente polida, e entregou-a ao marido; ele pegou a trompa, encostou o bocal aos lábios e transformou-se inteiro num minuto. Foi só ele inflar as bochechas e sair um ribombo vibrante para o marechal de campo gritar:

– Estou reconhecendo, irmão, agora estou reconhecendo, você é aquele músico do regimento de caçadores, que, por sua honestidade, enviei para vigiar um intendente trapaceiro.

– Exatamente, meu príncipe – respondeu o anfitrião. – *Não queria eu lembrar-lhe disso, então a própria natureza o fez* (LESKOV, 2014, p. 100, grifo do autor).

Há uma passagem importante a se destacar para compreender a relação entre memória e sabedoria na narrativa tradicional. Cabe à natureza a *revelação* da verdade, e não ao homem e à sua linguagem; paralelamente, essa verdade é algo que necessita ser rememorada, restabelecendo a ligação entre o sujeito e seu repositório cultural. O resgate de um passado pela memória, que garante a sabedoria ao príncipe, está ligado ao natural. Esses sujeitos pré-modernos não passaram pelo empobrecimento da experiência alertado por Benjamin (1994a): não há o choque das grandes cidades, não há a atomização da sociedade, não há a perda de sua memória coletiva e sua sabedoria. Esses sujeitos representam o ideal de Schiller (1995, p. 41), em *A educação estética do homem*, capaz de “imprimir a humanidade em sua natureza”, e não tornar-se “mera reprodução de sua ocupação”. Há de se ressaltar também que a linguagem não é problemática, pois a passagem de experiências pela “voz da natureza” é dócil e *sem ruídos*.

Nesse ponto, retoma-se a noção de reminiscência indicada por Benjamin (1994b). Em Leskov, a trompa exerce essa função de unir os elos de uma cadeia,

de restabelecê-la, de fundar “a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (BENJAMIN, 1994b, p. 211). Há uma ideia de internalização no termo, de algo que já está no sujeito e precisa ser ativado. Essa imagem é fortalecida por Benjamin (1994b, p. 205) ao escrever que a narrativa “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”.

Quando Benjamin (1994b, p. 199) escreve que o contista russo “viajou pela Rússia, e essas viagens enriqueceram tanto a sua experiência do mundo como seus conhecimentos sobre as condições russas”, ele indica que há uma noção de experiência como algo além da articulação da linguagem, uma vivência, um mergulho na vida que escapa a essa articulação. A revelação da verdade e da experiência comum entre Bariátinski e Filipp é dessa ordem, natural e inarticulada, que não pode “relatar tudo isso com o gélido verbo da voz humana” (LESKOV, 2014, p. 98) – a verdade da narrativa em Leskov é da ordem da rememoração de algo *possuído* porém não *reconhecido*.

Toda a experiência benjaminiana da narrativa se funda em uma ligação a um substrato que pode assumir nomes como memória coletiva, tradição, sabedoria popular. Leskov (2014) trabalha em um mundo em que o conhecimento é partilhado entre os sujeitos (“contou-me este caso engraçado”) e em que é possível se ligar a uma experiência comum (“Estou reconhecendo, irmão, agora estou reconhecendo”). Esse “fazer-parte” é elemento constituinte fundamental para as construções do narrador clássico; talvez seja justamente essa característica que se perde na narrativa moderna, fundada em um mundo de apartamentos e pobre em experiência comunicável. É especificamente essa característica que Schiller (1995), ainda no século XVIII, advoga para o homem: a retomada de sua unidade orgânica contra a fragmentação mecânica moderna, que se tornaria cada vez mais acentuada após suas reflexões.

O NARRADOR EM BERNARDO CARVALHO: INFORMAÇÃO

Em outro momento histórico, apartado não apenas pelo tempo, mas por uma vida cotidiana completamente diversa de Leskov, Bernardo Carvalho (2013) traz em *Reprodução* a história de um estudante de chinês que se vê subitamente detido em uma trama policial. Lançado em um complicado esquema de revelações, essa personagem, da qual pouco se sabe, derrama uma torrente discursiva que vai sofrendo mutações ao longo do romance. À fala do estudante

une-se também a de uma delegada na sala ao lado, narrando uma história que, estranhamente, vai pouco a pouco se mesclando com a do homem detido.

É interessante tomarmos as primeiras linhas do romance: “tudo começa quando 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” (CARVALHO, 2013, p. 6). Na estrutura do romance, após uma localização inicial do tempo e do espaço narrativos, em que tomamos conhecimento da prisão de sua professora de chinês na fila do embarque, o estudante sobe ao palco para um intenso monólogo.

Há de se ressaltar em *Reprodução* o caráter cíclico e autorreprodutivo dos discursos. A matéria com a qual Carvalho (2013, p. 24, grifos do autor) trabalha não é a da sabedoria e da “faculdade de intercambiar experiências”, mas de conhecimentos consumidos e indistintamente reproduzidos:

Leio blog. Acompanho. Sei do que estou falando. Leio os colunistas. É! Colunistas de jornal, sim, senhor. Colunistas, articulistas, cronistas. Revista, jornal, blog. Gente preparada, que fala com propriedade, porque sabe o que está dizendo. E não é por acaso, ou é? O senhor me diga. Não, não, faço questão. O senhor devia se informar melhor. Os elefantes estão morrendo. O Talmude está por trás do tráfico internacional de entorpecentes. E o senhor acha que eu tenho cara de jihadista? Eu, não. O vice-presidente do Irã, aquele que comprou o Corão faltando uma página.

Durante todo o monólogo, clássicos lugares-comuns da fala brasileira se repetem, como “não sou racista nem preconceituoso. *Só não* gosto do que é errado. E nisso concordamos, eu, os comentaristas, os colunistas, os crentes e a minha ex-professora de chinês” e “e os meninos de trancinha igual aos pais? Como é que deixam? Isso é exemplo pra juventude? *Depois o mundo fica cheio de gay* e ninguém sabe por quê” (CARVALHO, 2013, p. 25, grifos do autor). Atendo-nos apenas à primeira parte do romance, intitulada “A língua do futuro”, observa-se que o sujeito catalisa os múltiplos discursos e os devolve à sociedade, sem conseguir ressignificá-los substancialmente. Retomando a metáfora do oleiro e seu vaso, nesse contato contemporâneo de sujeito e linguagem, as marcas dos dedos inexistem naquele.

Isso não quer dizer que esse sujeito seja um espaço vazio, mas, sim, que a relação com a linguagem mudou substancialmente. É interessante notar como os discursos vão se sobrepondo uns aos outros nos monólogos, muitas vezes

mudando de opinião. Na primeira parte, por exemplo, o narrador revela: “eu não ia dizer nada, mas não dá pra segurar. Chinês, sim, senhor. Sou chinês! Só pro senhor ver como é racista. Não pareço” (CARVALHO, 2013, p. 27). Essa revelação, contudo, se perde em meio a tantas outras e não tem o mesmo caráter de revelação natural da trompa de cobre de Filipp; é, antes, uma informação como tantas outras.

A citação interna também é recorrente. Ao longo da narrativa, algumas frases são entoadas como mantras, como marcadores no texto. Um exemplo é repetição de “leio os jornais”:

Ora, leio os jornais. Sou um homem informado. Tenho certeza que se a minha ex-professora de chinês fosse ex-professora de inglês ou de alemão, vocês não se atreviam a tocar nela. Mas isso vai acabar. Pode escrever. E pode começar a ler jornal. É o melhor negócio na crise (CARVALHO, 2013, p. 91).

Essa mesma afirmação se repete outras vezes na obra, de formas semelhantes, em contextos diversos: “Eu leio os jornais e não tem nenhuma China em crise em lugar nenhum. O começo da crise? Que jornal é esse?” (CARVALHO, 2013, p. 97); “Estou falando de colunista. Análise. Coisa séria. Não leio qualquer merda que publicam nos jornais. Mercado financeiro” (p. 27); “Eu leio os colunistas. Os americanos dão asilo pra advogado cego curtir em Nova York, mas rezam para os chineses pararem de crescer e de se reproduzir” (p. 31).

A síncope de citações internas atua como um recurso coesivo próprio da fragmentação. O encadeamento de trechos como “Eu leio os colunistas” escapa à progressão coesiva serial. Esse elemento fragmentário desloca-se com facilidade pela obra, podendo se encaixar virtualmente em qualquer espaço textual. Esse recurso rompe com uma linearidade do enredo, introduzindo elementos que, ainda que tenham uma ocorrência inicial, são reiteráveis.

Tal como a proposta de disseminação encontrada em Derrida (1997), esses discursos se proliferam *sem lei* na obra. O narrador não é mais um encaideador lógico, um guia ao desfecho. Após o primeiro monólogo da obra, encontramos, na sala ao lado, uma delegada e seu monólogo sobre um crime investigado envolvendo um missionário, um investigador e sua mãe perdida. Atendo-nos apenas ao estudante de chinês, que ouve tudo pela parede, chegamos à terceira parte do romance. Após ouvir toda a história, ele retoma seu monólogo da seguinte forma:

Gay? Eu? Gay é a puta que pariu! Quem disse que perguntar não ofende?! Só porque não quero ter filhos? Eu? Eu disse? Dei a entender. E o que é que tem a ver o cu com as calças?! Não é assim que se fala aqui? E a sua amiga aí ao lado? Como, quem? Gay hoje quer ter filho! E me diga se não tenho razão. Me diga se não tenho razão pra não querer ter filho, *depois de tudo o que ouvi na sala aí ao lado* (CARVALHO, 2013, p. 85, grifos do autor).

O estudante de chinês tem informação sobre tudo. Sobre todos os aspectos da vida ele pode opinar. Os discursos se espalham pela vida, atravessam paredes, e chegam a ele, sempre em perpétua disseminação. A informação no contemporâneo de Bernardo Carvalho atinge um nível que talvez Benjamin não tivesse imaginado, sequer fixando-se por breves instantes. Ela não chega a ser substituída, pois é um fluxo contínuo. Portanto, resta apenas segui-lo: “[Enquanto repete ao delegado toda a sua indignação, o estudante de chinês percebe, de repente, que não tem absolutamente para onde ir nem razão para ir a lugar nenhum, que dizer para continuar falando]” (CARVALHO, 2013, p. 85). Esse trecho é especialmente interessante confrontado com a afirmação de Santiago (2002) de que o narrador acostumou-se a observar sujeitos na vivência de tal experiência – trata-se de um costume, um hábito a ser repetido, *reproduzido*.

Não se trata de dizer que a experiência inexista para o narrador contemporâneo. Agamben (2005, p. 22-23, grifos do autor) afirma que

[...] todo evento, por mais comum e insignificante, tornava-se a partícula de impureza em torno da qual a experiência adensava, como uma pérola, a própria autoridade. Porque a experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade, e hoje ninguém mais parece dispor de autoridade suficiente para garantir uma experiência, e se dela dispõe, nem ao menos o aflora a ideia de fundamentar em uma experiência a própria autoridade. [...] Daí o desaparecimento da máxima e do provérbio, que eram as formas nas quais a experiência se colocava como autoridade. *O slogan, que os substituiu, é o provérbio de uma humanidade que perdeu a experiência*. O que não significa que hoje não existam mais experiências. Mas estas se efetuam fora do homem. E, curiosamente, o homem *olha* para elas com alívio.

Quando se aproximam os textos de Carvalho (2013) e Leskov (2014), observa-se que as estratégias utilizadas pelos narradores para afirmarem sua autoridade textual são bem distintas. No texto russo, a natureza é, desde o início de seu conto, encarada como uma força de legitimidade. Para a literatura e a crítica pós-estruturalista, é inconcebível compreender quaisquer forças como neutras, inatas, desmotivadas – até mesmo a morte, considerada a única

certeza natural do homem, passa a ser entendida como uma construção. No repertório do narrador tradicional, sua autoridade vem de um domínio da ordem natural – a “voz da natureza” supera o “gélido verbo da voz humana” (LESKOV, 2014, p. 98).

Carvalho (2013) parece alterar a proposição de Benjamin (1994b) da perda da “faculdade de intercambiar experiências”, sem lidar com isso de modo nostálgico, resignados ou melancólicos. Na verdade, a impossibilidade no contemporâneo parece-nos ter valor positivo, pois se torna um recurso técnico *com o qual e no qual* se trabalha, e não a pura ausência de algo. Os romancistas parecem ter atingido uma fase em que aprenderam a lidar com as promessas vazias e irrealizadas da modernidade, podendo ser agora *artistas da falta*, em uma hipostasia da ausência.

A desierarquização dos gêneros e dos saberes é um dos traços mais marcantes do mundo contemporâneo. Não é de se estranhar que a literatura incorpore a linguagem como uma própria experiência, e não um meio a ela. Afinal, é na própria linguagem que são criados os discursos vertiginosos de *Reprodução*. Na obra, o narrador se constrói pelo fluxo de informações, não importando se a voz humana é aqui gélida e descompromissada e sem vínculo com o natural – e é justamente por isso que é possível que o discurso seja vertiginoso, pois *a dobra é realizada sobre si próprio*.

O narrador contemporâneo, portanto, não é o mesmo que atua em Leskov (2014), unindo gerações de sabedoria em uma comunidade. Santiago (2002, p. 53) afirma que

[...] a história não é mais vislumbrada como tecendo uma continuidade entre vivência do mais experiente e a do menos, visto que o paternalismo é excluído como processo conectivo entre gerações. As narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomeçar.

Em Leskov (2014), é a “voz da natureza” que une o mais sábio, Filíppov, ao menos, Bariátinski; já em Carvalho (2013), inexistem esses polos, pois os discursos, sem lei e sem pai (DERRIDA, 1997) se movem em um fluxo errático e permanente, sem transportarem os sujeitos.

TÉCNICA NARRATIVA

Seria necessário, ainda, indagar a respeito da mudança na técnica narrativa. Um recurso de análise muito utilizado é o da busca por paridades entre o

texto e a realidade. Assim, após o levantamento de todos os recursos dispostos no texto de Carvalho (2013), chegar-se-ia à conclusão de que a obra traz em si a marca da indecibilidade, da instabilidade, da indeterminação, sendo essas marcas típicas da produção contemporânea.

No âmbito da literatura brasileira, a reconfiguração da representação do real pelo texto é apontada como uma das marcas das produções contemporâneas. Em *Ficção brasileira contemporânea*, Schollhammer (2011, p. 54) avalia o surgimento de

[...] um tipo de realismo que conjuga ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios.

Na mesma linha, Leyla Perrone-Moisés (2016) busca discutir também o estado da arte atual da literatura. Em *Mutações da literatura no século XXI*, a crítica afirma que “o que vemos é menos uma liquidação da modernidade do que sua assimilação numa postura irônica” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 45).

Metodologicamente, há um problema na criação de homogenias literárias, fazendo com que a passagem texto/real seja especular, vinculando teorias sociológicas ou filosóficas às obras, formuladas por um raciocínio que se encerra no par “existe no real, existe na obra”. Assim, o trabalho da crítica literária se resume a estabelecer correspondências quantitativas entre essas tendências e os elementos textuais. A justificativa para as escolhas de aspecto técnico da narrativa – foco, enredo, construção de personagens, tipos de discurso – recairia em leituras da realidade nas quais estão as obras, utilizando conceitos como liquidez de Bauman ou estados de exceção de Agamben.

É preciso, contudo, contestar esse método. Uma argumentação baseada no par texto/realidade não é refutável, pois toda a base do argumento encontra-se fora do repertório textual – mais especificamente na teoria social escolhida. Em “A alma e a harpia”, Franco Moretti (2007, p. 39, grifos do autor) ressalta o que ele chama de “falácia do *Zeitgeist*”, processo pelo qual o crítico, após elencar procedimentos da retórica do texto, “se sentisse autorizado a vinculá-la *diretamente à idéia*, única, solitária, resplandecente, na qual supostamente *resume toda uma época*”. Tomando-se como exemplo *Reprodução*, seria como tomar um dos trechos dos longos monólogos do estudante de

chinês como uma *perfeita vinculação* ao conceito de dilúvio de informação, de Pierre Levy (2000), substituindo-se a potência do literário por uma simples exemplificação teórica.

É preciso pensar o contemporâneo não a partir de correspondências teoria-texto, mas sim como métodos de escrita. Isso permite pensar em termos de linhagens literárias distintas dentro de um mesmo conceito de contemporâneo, operando a partir de um amplo repertório disponível aos autores, proposta semelhante à de Borges (2006) em “Kafka e seus precursores”. Do contrário, o real, representado na crítica pela ampla gama de pensadores que leem nosso momento atual, é um *imperativo* à literatura, fazendo com que todo o processo de criação seja apenas uma *consequência esperada*.

Diante disso tudo, é possível ainda falar em experiência para o narrador contemporâneo? Parece-nos que a ele não mais compete o papel de um transmissor de sabedoria de uma comunidade – como pensar nela em *Reprodução*, obra fortemente marcada por saberes desvinculados e descompromissados (“o Talmude é o responsável pelo tráfico de entorpecentes internacional. *Não fui eu quem disse*. Foi o vice-presidente do Irã” (p. 24, grifo do autor), isenta-se o estudante)?

Em *A vida sensível*, Emanuele Coccia (2010) traz uma leitura a essa questão. Pensando a literatura como uma atividade de produção de formas sensíveis, o filósofo aponta que

[...] é sempre fora de si que algo se torna passível de experiência: algo se torna sensível apenas no corpo intermediário que está entre o objeto e o sujeito. [...] O sensível tem lugar apenas porque, para além das coisas e das mentes, há algo que possui uma natureza intermediária (COCCIA, 2010, p. 20).

A própria linguagem, como ele bem aponta, é uma das formas de existência desse sensível. Parte da mediação entre sujeito e objeto, ele é fundamental para que o homem de fato *viva*:

Apenas através do sensível – através das imagens – penetramos nas coisas e nos outros, podemos viver neles, exercer influência sobre o mundo e sobre o resto dos vivos. É produzindo sensível que produzimos efeitos sobre a realidade enquanto vivos (e não enquanto simples objetos ou causas naturais), é através da nossa aparência (ou seja, através do sensível que emitimos ativa ou inconscientemente) que provocamos impressão a quem está ao nosso redor (COCCIA, 2010, p. 47)

Diferentemente do narrador clássico, que busca na reminiscência a ligação entre o sujeito e todo o repositório de experiências comuns, o narrador contemporâneo, observando a experiência, transforma-a em uma forma sensível, sem que necessariamente ela esteja interiorizada. Assim como o espelho, que “demonstra que a visibilidade de algo é *realmente* separável da coisa em si e do sujeito cognoscente” (COCCIA, 2010, p. 21, grifo do autor), a literatura torna visível essa separação entre objeto e o sujeito que o observa. Mais do que isso, ela permite a encenação do repertório de criação de formas sensíveis, desnudando os processos aos quais estão sujeitas.

Não há, de fato, em *Reprodução*, uma sabedoria a ser partilhada; mas há, sim, algo da ordem do sensível que pode ser tocado. Ao retomar Einstein, Benjamin (1994a, p. 116, grifo do autor) afirma que ele “perdeu o interesse por todo o universo da Física, exceto por um único problema – uma *pequena discrepância* entre as equações de Newton e as observações astronômicas”. Essa parece ser justamente a *tabula rasa* em que se encontra a literatura na pobreza da experiência: dedicar-se a essa “pequena discrepância” entre sujeitos e objetos, e as “distorções” daí resultantes.

Essa conclusão se alinha a pensadores que apontam a marca metalinguística da literatura (PERRONE-MOISÉS, 2016), concentrada na exploração da construção em si. Mas também abre espaço para se pensar como o texto literário pode, partindo de uma “experiência pobre”, criar toda uma mediação entre seres e coisas. “Viver significa, antes de mais nada, dar sentido, sensificar o racional, transformar o psíquico em imagem exterior, dar corpo e experiência ao espiritual”, afirma Coccia (2010, p. 44).

De certo modo, a obra de Carvalho lida com um ponto crítico das indeterminações do enredo. Com tantas reformulações de informações, sobrepondo-se muitas vezes sem que se consiga determinar qual fato realmente ocorreu, a própria noção de um pacto entre leitor e obra, de um *momentary suspension of disbelief*, é posta *sub judice*. Em meio a tantos recursos narrativos disponíveis ao autor, a opção pela reescrita em abismo é não uma consequência do contemporâneo, mas uma *forma de dar visibilidade a um aspecto da contemporaneidade*.

A reprodução em Carvalho se torna repetição, e esta, por sua vez, se transforma em ausência – uma repetição tautológica aberta ao abismo do vazio, o homem “ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona” (SCHILLER, 1995, p. 41), o profundo divórcio entre os saberes encenado e corporificado nessa repetição do vazio. Nessa reprodução, a linguagem não toca nenhum conhecimento profundo do sujeito: “Não sou antisemita.

Não fui eu que disse. Foi o vice-presidente do Irã. Estou só reproduzindo o que eu li” (CARVALHO, 2013, p. 19, grifo do autor), diz o estudante de chinês. Com essa técnica de repetição, o narrador de *Reprodução* evidencia uma impossibilidade própria da linguagem em produzir conhecimentos, já que estes não se fixam no sujeito, nem ele por eles se responsabiliza (“estou só reproduzindo”).

A literatura contemporânea abandonou o sujeito que, com autoridade², unia elos de diferentes gerações em prol de um saber comum e passou, cada vez mais, a encenar essa autoridade – “porque a experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade”, fala-nos Agamben (2005, p. 22). A experiência, aqui, se desloca em direção a um sensível que nos permita “exercer influência sobre o mundo e sobre o resto dos viventes” (COCCIA, 2010, p. 44). Independentemente do que narra, o narrador contemporâneo traz na construção de sua história a distância de quem observa sujeitos na vivência de experiências. É essa experiência da distância que aproxima, por meio do sensível, esse “ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar” (AGAMBEN, 2009, p. 65), que nos parece ser central para o narrador contemporâneo.

Contemporary narrator strategies in Bernardo Carvalho’s *Reprodução*

Abstract

In order to legitimize himself before facts and reader, the narrator of the traditional tales had resources that certified his experience. In the contemporary context, however, the novel narrator does not find the same support in those forms of construction of authority, elaborating thus other strategies for the development of its narrative. This article explores the narrative repertoire in *Reprodução*, by Bernardo Carvalho, investigating the way the narrator conducts the literary experience.

Keywords

Narrator. Contemporaneity. Bernardo Carvalho.

2 Essa opção, em grande parte, se desenrola a partir de uma associação entre *autoridade* e *autoritarismo* desenvolvida pelo pensamento pós-1968, como apontam Ferry e Renaut (1988).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Infância e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- BORGES, J. L. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- CARVALHO, B. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COCCIA, E. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- FERRY, L.; RENAUT, A. *Pensamento 68*. São Paulo: Ensaio, 1988.
- LESKOV, N. *A fraude e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- LEVY, P. *Cibercultura*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- LYOTARD, J. F. *A condição pós-moderna*. 8. ed. São Paulo: José Olympio, 2004.
- MORETTI, F. A alma e a harpia. In: MORETTI, F. *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- RANCIÈRE, J. A literatura impensável. In: RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, S.. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SARRAUTE, N. *The age of suspicion: essays on the novel*. New York: George Braziller, 1990.
- SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SCHOLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Recebido em 29-08-2017
Aprovado em 29-09-2017