

PROCURA DO ROMANCE, DE JULIÁN FUKS:
O ESCRITOR COMO OBJETO DE SI

Dra. VERA LOPES DA SILVA
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
verasesamo@gmail.com

RESUMO: Este estudo trata das vozes discursivas encarnadas nas figuras do narrador e do autor, na obra literária brasileira contemporânea *Procura do romance* (2012), de Julián Fuks. Inquietas, projetam-se nessas categorias, sem nelas se fixarem. Atuam sempre em deslocamentos, como se fossem impulsionadas para o entendimento de si, embora de forma fugidia, instável. Assim, pela impermanência em que se colocam, é revelado um embaraço, um dilema, um mal-estar quanto à sua existência, problema que se apresenta sob certa aura de fascínio, cuja resolução se dá na escrita e pela construção da escrita. Alguns traços distintivos ilustram, especialmente, a produção de Fuks: a voz discursiva ligada ao fazer literário; a desconfiança desse sujeito quanto a si mesmo, relativamente a essa ligação; o deslocamento, físico ou mental, desse ser discursivo, como aventura (in)voluntária para o deciframento de si; a metalinguagem intrincada ao discurso dessa voz como linguagem-objeto.

Palavras-chave: Vozes discursivas. Narrador. Escritor. Metaficção.

Artigo recebido em: 30 ago. 2018.
Aceito em: 23 set. 2018.

PROCURA DO ROMANCE, BY JULIÁN FUKS:
THE WRITER AS OBJECT OF HIMSELF

ABSTRACT: This study deals with discursive voices represented by the entities of narrator and author in the Brazilian contemporary novel *Procura do romance* (2012), by Julián Fuks. Such voices project themselves into these categories, but are not integrated in them. They keep acting in displacements as if propelled towards self-understanding, although in an unstable manner. That position of impermanence reveals a kind of embarrassment and ill-being about their ontology, a dilemma which shows itself under a certain aura of awe, whose resolution is provided by means of writing. As a corollary, special traits distinguish Fuks's production: the presence of a discursive voice related to literary creation; its lack of confidence in itself due to this very connection; the physical or mental development of this discursive entity in the form of a (in)voluntary adventure towards self-understanding; the metalanguage entangled in the discourse of this voice as language-object.

Keywords: Discursive voices. Narrator. Writer. Metafiction.

INTRODUÇÃO

Narrador que problematiza a escritura é figura recorrente em obras da tradição literária brasileira. Porém, contemporaneamente, passa a ser objeto significativo de produções, sob novas condições estéticas, motivo pelo qual se torna intrigante, passível de ser estudado e compreendido. Diante disso, o propósito deste artigo é descrever essa manifestação literária com novas peculiaridades, tomando como objeto de análise a obra *Procura do romance*, de Julián Fuks, delineada por características técnicas inovadoras. Trata-se de uma reflexão sobre modos de atuação e cruzamento de duas categorias, narrador e escritor, o que exige um leitor atento às propostas estéticas construídas.

Nessa obra contemporânea brasileira, ocorre a construção de vozes inquietas, atuantes em um jogo discursivo, encarnadas no narrador, mas sem nele se fixarem, sempre em deslocamento, como impulsionadas para o entendimento de si, ilustrando a desconfiança quanto ao trabalho do escritor de literatura. Por isso, pela impermanência em que se colocam, revela-se um

dilema, um mal-estar quanto à existência do narrador em sua relação com o escritor, problema apresentado sob certa aura de fascínio, cuja resolução talvez se dê na escrita e pela construção da escrita.

Alguns traços distintivos ilustram, então, a produção de Fuks, especialmente: a presença de uma voz discursiva ligada ao fazer literário; a desconfiança desse sujeito quanto a si mesmo, relativamente a essa ligação com o próprio fazer literário; o deslocamento, físico ou mental, desse ser discursivo, como aventura (in)voluntária para o deciframento de si; a metalinguagem intrincada ao discurso dessa voz, como linguagem-objeto.

Esses procedimentos são singulares e os discursos cooperam para uma cessão escorregadia de lugares. Há um entabulamento entre vozes que não permite a concentração discursiva em uma delas, quer na de um narrador, quer na de um personagem, com a elucidação interativa de uma função social, a de escritor desconfiando dessa sua função.

Nesse terreno movediço se elucida a construção da voz discursiva concentrada no ato de escrever, de inscrever a si mesma como produtora de escrita, na moldagem de um ser ensimesmado, centralizado em uma autoprocurena/da função social de escritor. Como se encontra nesse processo de procura identitária, desconfia de si mesma e da verdade de sua escritura. A aporia em que se encontra faz dessa voz um ser desconcertante: instável, ambíguo, deslizante. Nesse percurso, a obra de Fuks se materializa como o próprio objeto de reflexão da voz que nela própria se manifesta, no exercício de modos de dizer.

“¿TRAJISTE LA LLAVE?”

A primeira frase escrita de um texto ficcional é uma âncora exigente lançada entre o desejo de algo apenas intuído, uma sombra inquietante de sentido, e o mundo brutal dos fatos...

(Cristovão Tezza)

A epígrafe faz jus à primeira frase de *Procura do romance*, de Julián Fuks, na qual se encerra toda a trama: “¿Trajiste la llave?” (FUKS, 2011, p. 7). Trata-se da manifestação de uma trivialidade (a tentativa de uma porteira de inteirar-se de um visitante); de uma inquietude (a sensação filosófica de autoquestionamento); do aceno para uma questão literária (reflexão sobre a composição literária). Múltipla, transitando entre o real, o filosófico e o poético, entre a corriqueira personagem porteira e a rara voz de Carlos Drummond de

Andrade, utilizada para novas produções de sentido, a interrogação coloca em cena os enfrentamentos que se dão na construção do profissional da escrita, socialmente reconhecido no papel, na construção da prosa junto às categorias pertinentes a ela, como narrador e personagem, e na relação entre ambos.

A indagação se ancora em uma lógica manifesta pelo narrador, um sujeito ficcional, ser de papel, que, formalizado em um ponto de vista em terceira pessoa, orienta quanto ao trajeto da pergunta, de onde ela parte e a quem atingirá (se de um personagem, a porteira, para um outro, um personagem cuja função social encenada é a de um escritor; se de Drummond para esse personagem-escritor — e vice-versa; se desse personagem-escritor para si; se do narrador para esse personagem-escritor — e vice-versa; se da trama para um leitor), formando uma rede de diálogos que colocará em discussão as categorias autor/escritor/romancista e narrador, postas em papéis ficcionais. “¿Trajiste la llave?” funciona como senha para que todos adentrem no enredo duplo: sensações, reflexões e comportamentos do protagonista Sebastián, um brasileiro filho de argentinos, em busca de sua identidade como autor de romances, e, assim, com domínio da poética, mas fragilizado, perdido, sem saber quais caminhos trilhar quanto ao trabalho como romancista, quanto a essa escrita e quanto à sua vida pessoal; e sensações, reflexões e comportamentos de um narrador que narra a situação de crise vivida por Sebastián.

Concomitantemente, por essa ancoragem, tem-se a trajetória de Sebastián, um personagem-escritor, tomado de dúvidas quanto à sua função, e a trajetória do próprio narrador, que encarna um ser dotado de sofisticado domínio sobre a poética do romance (à maneira de um autor, de um Sebastián) com certa soberania sobre a construção da obra, portanto, sobre si mesmo, mas faz isso conflituosamente.

Assim, ocorre perturbada inversão nas ações pertinentes aos atores. Primeiramente, o narrador da obra — ser de papel, cuja função é levar o enredo até o leitor, com o subjetivismo de quem “não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la” (ADORNO, 2003, p. 55) – afigura-se como alguém com domínio da produção literária, a ponto de, expondo reflexões do personagem-escritor pertinentes à poética e à criação da literatura, tecer comentários concernentes a esse campo. Por outro lado, Sebastián, um escritor, é tirado do campo da extratextualidade, de quem exerce socialmente a autoria, e inserido na narrativa, tornando-se, portanto, uma categoria, um ser de papel.

Essa transferência de papéis faz emanar uma sensação de desajuste, pois, quebrando as expectativas quanto ao perfil de um autor (alguém com domínio sobre o fazer literário), as ações desse personagem ilustram um escritor descontraído de si mesmo. Ele, que teria a potência para desencadear a existência de narrador e personagens, se constitui, na obra, como um ser tateante, que não articula produções estéticas, incapaz de traduzir essa

inquietação em jogos estéticos, função exercida por outra voz discursiva, a do narrador. Este sabe das fragilidades profissionais e existenciais do protagonista, assume o domínio sobre seu campo de conhecimento e, nessa condição, é capaz de interpretar suas reflexões, inferir seus limites, prever suas ações. Mas, embora tenha essas rédeas, fazendo do personagem-escritor objeto de sua contemplação ou ponderação, contorna seu discurso com tons de impaciência e ironia. Por vezes, parafraseando a voz do protagonista ou consentindo que aquela voz tome lugar ou apresentando sua própria voz, permite, intolerante e embaraçado, que o descaminho do personagem-escritor seja o caminho da narrativa, de tal forma que o tom de dúvida da pergunta inicial seja o mote do que narra: um escritor não tem a chave da narrativa, embora ela devesse, a princípio, ser seu instrumento.

Não se trata, assim, de separação entre narrador e personagem-autor, mas de um intrincamento, pondo em xeque as representações de escritor e de narrador: o primeiro, em crise por não conseguir autonomia sobre a escritura, sendo essa falta de autonomia apropriada pelo narrador e levada à condição de enredo; o segundo, tomando, desconfortavelmente, a produção e a condução da escritura. Esse é o jogo encenado: um escritor desnorteado, que perde sua condição de escritor, passando a objeto de narração sem disso ter conhecimento; um narrador desconfortado que assume sustentar aquilo que é da alçada da autoria — “a pretensão imanente que o autor é obrigado a sustentar, de que sabe exatamente como as coisas aconteceram” (ADORNO, 2003, p. 59).

O narrador, então, narra não só as condições adversas pelas quais passa o personagem-escritor, mas sua própria condição de narrador que assume um papel não exatamente seu. Faz isso, anexando o discurso do elemento narrado ao seu próprio, de maneira, inclusive, que o discurso daquele se manifeste sobreposto e subposto ao seu, com momentos de independência.

A leitura da obra promove, então, o encontro de um escritor desconfortável em sua função social, e dela desalojado, com um narrador desacomodado em sua função estética. É como se, não sendo este o elemento que deveria ter sob sua égide a delimitação da matéria narrada, passasse a palavra ao outro recorrentemente, embora deixando claro que o personagem está na função de personagem-escritor e não na função de escritor-personagem. O leitor precisa, portanto, ter uma chave que lhe permita discernir sobre essa ascendência na narrativa, tentando decifrar continuamente de quem é a voz manifesta — se do narrador; do personagem-escritor; de ambos, incorporados —, juntando-se ao narrador e ao personagem no processo de procura do romance, o que se dá, entre outras formas, por essa estratégia de deslocamento e mistura de funções.

Tal movimentação de vozes se enuncia desde a cena inicial, quando o narrador informa sobre a incapacidade do escritor, a partir da pergunta drummondiana e o que se lhe segue:

— ¿Trajiste la llave?

Pergunta-se a porteira, mantendo o tronco rijo e apressando as pequeninas pernas na direção do sujeito que vai se encerrar, taciturno, no elevador. Incapaz de antever a chegada dela e de adivinhar a iminência da pergunta, o sujeito, de mala a tiracolo, iniciou o movimento repetido de fechar as grades do elevador antigo e só vai lhe dar atenção mais tarde, quando terminado o procedimento bruto que empreendeu e dissipado seu ruído intrusivo. Tendo estabelecido entre eles uma barreira dupla de metal, que só não se assemelha à de uma prisão por se constituir de ferros entrelaçados, e não paralelos, ele por fim pode responder: mas não responde. Limita-se a mover a cabeça de cima a baixo uma única vez e, sem entender a própria pressa e a habilidade com que põe a máquina a funcionar, pressiona com força exata o botão do quinto andar. A expressão de susto que, no rosto dela, antes se deixou divisar dá lugar aos poucos a um intrincado franzir de peles que apenas pode indicar um acréscimo de foco e concentração. A testa estremece com a aproximação das sobancelhas, um olho se aperta promovendo cortes superiores e inferiores nas curvas da íris, os lábios decolados sutilmente se enrijecem. (FUKS, 2011, p. 7)

Dois aspectos impressionam — o detalhamento e a escolha do que é detalhado. Eles provocam a desconfiança e a (re)leitura, dado o caráter irrelevante da cena e a desproporcional dedicação a ela conferida realisticamente. Apesar da situação corriqueira, o narrador se presta a minúcias. Descreve o jeito apressado da porteira e o estremecimento de sua testa, delineando expressões físicas; também realça a incapacidade do personagem de antever a chegada da profissional e de adivinhar a imediata pergunta.

Por que particularizar tanto? Dois podem ser os motivos dessa generosidade do narrador: demarca seu papel, assumindo o domínio sobre a cena; anuncia que o personagem (à frente, toma-se conhecimento de que é um romancista) encena alguém sem capacidade para potencializar a condição da onisciência em uma narrativa, o que pode ser irrelevante para qualquer personagem, mas não o é para um escritor.

Assim, a descrição revela mais do que a cena em si mesma, estratégia repetida ao longo dos capítulos. Neles, os passos e os pensamentos do protagonista são acompanhados em profundidade, com distinção a sua impotência quanto à escrita. Temos, assim, um homem titubeante em suas ações e um narrador insistente em contar isso, circunscrevendo estrategicamente seu espaço com excessiva segurança.

As ações do protagonista são metaforizadas, constantemente associadas ao discurso poético, situado no campo de domínio do personagem e do narrador, este que dá ao outro notável indicação de ineficiência:

Quando volta a apertar o botão do quinto andar, a indecisão o toma por completo e lhe exige um grande esforço na busca por soluções, que ele empreende com os olhos fechados e a mão esquerda cobrindo a testa numa posição um tanto artificial, que o impossibilita de assistir ao espetáculo geométrico do elevador e de rememorar toda a reflexão. Como se obedecessem à inércia, suas pálpebras se levantam no exato instante em que o movimento ascendente se interrompe, e ele tem à frente acesso direto ao apartamento, pois ao sair deixou a porta aberta sabendo que retornaria minutos depois. Enquanto transpõe o batente, empunha a maçaneta e fecha a porta, nenhum pensamento lhe sobrevém, e Sebastián *não sabe que está trancando para fora a lembrança de mais um raciocínio que poderia julgar interessante para o livro que quer escrever*. (FUKS, 2011, p. 18, ênfase acrescentada)

Nessa cena, o personagem é apresentado como alguém que, teatralmente, reveste-se de indecisão, que empreende esforço na busca por soluções. Então, embora seja escritor, não consegue nem atuar no papel que desempenha, nem o ver, nem o dirigir, nem o administrar, tanto é que “sente em si mesmo a duplicidade entre autor e personagem” (FUKS, 2011, p. 18), entendendo-se na dubiedade de quem “tem a difícil tarefa de decidir o rumo que seu protagonista [ele próprio]¹ irá tomar e já descartou deixar que o conduza qualquer impulso corporal” (p. 18).

Nas expressões típicas do discurso literário, e, portanto, do discurso do profissional da palavra, a exemplo de “duplicidade entre autor e personagem” e “rumo do protagonista”, embora sejam emitidas pelo narrador, percebe-se um desvio dessa voz para a voz do personagem-autor, sem que, no entanto, este as pronuncie autonomamente, conforme um discurso indireto-livre. Ou seja, como o narrador não é um escritor, o discurso da arte literária não lhe pertence, pois tudo o que é parte desse discurso, mesmo vindo ao mundo por sua voz, advém de outra, do protagonista, que é um autor. Apesar disso, as ideias são assumidas pelo narrador, cuja onisciência lhe dá poderes para gerenciá-las, já que o protagonista não tem condições para fazê-lo, pois está fragilizado, em fase de embate consigo mesmo e com sua ocupação profissional de autor. Portanto, o elemento motivador do jogo de vozes tem origem na inapetência do escritor para a escrita.

Exemplo disso é um trecho no qual há uma continuidade de reflexões pertencentes ao campo de atuação de quem lida com a escrita. Elas tratam do fazer literário, algo da alçada do personagem-escritor, que censura a criação de personagens “lugar comum”. No entanto, sob o comando do narrador, verifica-se que o elemento criticado pelo protagonista é ele próprio:

¹Informação nossa.

Deixar o sujeito inominado perambular com liberdade seria, portanto, demasiado imprudente, para não dizer que consistiria numa primeira desatenção a seus princípios, isto é, uma primeira concessão ao fracasso. A não ser que quisesse caracterizar o personagem como um desses andarilhos errantes desdenhosos do cenário e de tudo o que o circunda, dos quais, contudo, como se sabe e em detrimento da vontade dos leitores, a criação ficcional parece saturada. (FUKS, 2011, p. 19)

O trecho “um desses andarilhos errantes, desdenhosos do cenário e de tudo o que o circunda” refere-se tanto a qualquer personagem de qualquer obra (coisa de que o personagem-autor tem ciência e sobre a qual discorre) quanto ao perfil do próprio personagem-escritor, um andarilho pelas ruas bonaerenses tentando encontrar a si (coisa da qual o personagem-escritor não tem ciência, mas o narrador, sim), situação metaliterária, desenvolvida pela duplicidade de vozes, entremeando narrador e personagem-autor.

A estratégia exige refinada audição para que a captação do registro de vozes que traduzem passos e ideias do protagonista, via ele mesmo, via narrador, via ambos. É preciso que o leitor se entregue aos simultâneos recursos de separação e acoplagem das vozes e ainda compreenda que são recursos expressivos do desconforto vivido quanto às funções de escritor e narrador. Ouvindo-as, apreende a consciência autoral quanto à seleção e ao modo de criar personagens. No exemplo, verifica-se que se permite a esses seres perdidos ajustarem-se aos cenários e ao circundante, sob pena de pertencerem a um modelo de espécie ficcional tão lugar comum, que enfastia. Entretanto, o leitor também distingue que não há, por parte do personagem-autor, a percepção de que ele próprio é essa construção literária sobre a qual tece certa ironia, por representar a mesmice no mercado de livros.

Assim, Sebastián é o pivô de suas reflexões sobre a escrita literária, pois, ao serem reveladas discursivamente, revelam as dificuldades enfrentadas. Às vezes, sua voz é nítida. Porém, apesar de predominante o cruzamento e sobreposição dos discursos do personagem-escritor e do narrador, há um momento em que se quebra esse jogo, e o personagem assume seu papel mesmo de escritor, sempre em discussão o fazer literário.

Um exemplo do primeiro caso ocorre quando se manifesta um vocabulário mais usual em língua espanhola do que em portuguesa: “e se dá conta do submetido que está à condição de inominado e sequer fantasmagórico estrangeiro a caminhar pelas ruas de Buenos Aires, atravessando estranhos que se olvidam dele segundos depois...” (FUKS, 2011, p. 32).

“Olvidam” é vocábulo alusivo a suas experiências de infância. Trata-se de uma variação no léxico que remete ao idioma espanhol e que, assim, distingue sua voz, porque faz parte de sua experiência pessoal, como vivente na Argentina.

Essa nitidez, no entanto, é rara. Comumente, ocorre um movimento entre narrador e protagonista, de forma que o primeiro dê passagem à voz do segundo, um ser tomado de reflexões e ações que signifiquem um andamento para o enredo. O teor desse discurso traduz o desconforto ante a posição de cada elemento, sem que cada um dê conta de si: nem o personagem-escritor consegue expor de forma independente seu próprio texto e construir a substância do enredo, estando em questão a legitimidade de sua condição de escritor; nem o narrador consegue, por seu próprio discurso, dar conta da narrativa, não havendo peripécias e situações que impulsionem o enredo:

O tempo que tarda para chegar a essa conclusão, ponderando cada variação de teor e formulação, é suficiente para que se afaste do edifício o bastante para duvidar de sua veracidade. Que pretensão querer adivinhar os pensamentos da porteira, tentar visualizá-la perdendo a noite em claro, num dormitório tão diminuto quanto seu corpo, a revirar os interstícios da memória em busca do mirrado rapazinho brasileiro que morou no quinto andar mais de quinze anos antes e, pior ainda, que pretensão julgar-se capaz de interpretar melhor que ela mesma seus interditos inconscientes em cada um dos momentos separados por poucas horas. Pelo contrário, se algum deles se encontra apto a fazer inferências de ordem pessoal a respeito do estranho que tinha diante de si, esse alguém é ela: se foi capaz de reconhecer-lhe o rosto deformado pelos ossos que só há poucos anos pararam de crescer sob a pele, (...) nada impede que tenha a sua disposição, livre para resgate, uma nova série de informações sobre a personalidade do sujeito. (FUKS, 2011, p. 25)

Temos aí um narrador onisciente, ciente da porteira e do personagem-escritor. Esses dois conhecimentos emergem simultaneamente de sua voz: ele conta o que faz e pensa a porteira, escarnecendo da impotência do personagem-escritor. Porém, outra voz emerge em meio ao tom de escárnio, um discurso que se manifesta pelo leve toque literário na composição da cena, vindo pela sutileza da construção da metáfora “o rosto deformado pelos ossos que só há poucos anos pararam de crescer sob a pele”; ou ainda pela busca da palavra que daria vida à personagem porteira, quando faz saltar dela a expressão opinativa “o mirrado rapazinho brasileiro”. Emerge, assim, o personagem-autor que, embora se desqualifique, deixa seus traços de literato pela conotação. Apesar de estar em crise, subleva-se sua capacidade de produzir algo no plano da expressão.

Esses vestígios estéticos vão se realizando de permeio aos relatos do narrador. Há trechos em que cenas líricas, de impacto, dominam, como o belo

relato de lembranças de infância do personagem-escritor, quando ele teria vivido o nascimento da escrita literária, produzindo uma narrativa sobre uma experiência junto à mãe, mas contada pela voz emocionada do adulto:

(...) e, antes de gaguejar a primeira frase, o menino sentiu que daquele instante abria-se outro, como uma boneca que sai do ventre de outra boneca, com a diferença de que os instantes não eram idênticos, e sim, quem sabe, completamente opostos. Desanuviava-se o tempo, silenciavam as gotas que já não escorriam pela janela, desaparecia a janela e se franqueava um amplo campo de pasto rasteiro, delimitado por um bosque remoto e árvores imponentes, cujo verde se deixava dourar pelo sol que as escaldava. (FUKS, 2011, p. 49)

Mas também essa metamorfose deu lugar a outra, o rosto da professora foi esvaecendo na névoa imaginária, e logo o menino pôde ver a face muito real da mãe singrada por dois traços quase transparentes, ambos tendo início em um ponto diferente do mesmo olho e se unindo até desaparecerem sob a risca do maxilar. O menino, a princípio, não quis entender o que acontecia e olhou a janela para averiguar se, numa remota possibilidade, aqueles traços não passavam de sombras no rosto alheio das gotas de chuva que escorriam pelos vidros. Depois voltou a baixar os olhos, procurou os dedos de outra mão para tentar entrelaçá-las e soube que a mãe, por fim, chorava. (FUKS, 2011, p. 51)

Entretanto, mais que o sentimento do adulto que retoma cenas de infância, ocorre a própria criação literária, pois a distância temporal entre a experiência e a escrita faz com que ele não apenas recomponha a sepultada e merencória infância, mas, contemplando as palavras, deixe-as arranjadas, para que as imagens não percam força. Isso ocorre por um exercício que ultrapassa a ação discursiva do narrador, pois uma criação estética de cena vai tomando lugar. Verifica-se, então, uma voz narrativa nova, diferentemente lírica e terna, destoante do tom narrativo até então.

Garante o arranjo estético o fato de que “o menino nunca vira a mãe chorar, e nunca voltaria a ver” (FUKS, 2011, p. 51), explicitação de que a realidade da literatura não é a vivida e que ela também nunca se repete. Ressalte-se que a informação foi transmitida pelo narrador, não pelo personagem-escritor, o que significa que aquele trouxe a chave, a ponto de manifestar, em sua voz, a voz do outro, no questionamento ambigualmente profissional e existencial:

Quanto de seu desempenho não estaria ausente de qualquer intuito literário, reduzindo-se à mesquinha vontade de verter em palavras uma confissão inócua e extemporânea? Quantos milhares de quilômetros de bosques foram derrubados, árvore por árvore decepada com crueldade, milhões de páginas maculadas por

quantas piscinas de tinta negra, tudo de uma inutilidade atroz quando empregado em irrelevantes e tão pessoais expiações de culpa? (FUKS, 2011, p. 53)

Com essa instrução, o narrador novamente demarca sua ascendência. Todo o discurso ficcionalmente rememorativo entrega o personagem-escritor a um duplo mental: ele, um ser com história, e ele, um ser com estilo. Porém, quem se posiciona com consciência sobre esse duplo é o narrador. Sebastián ainda não sabe deixar a autonomia da ficção corporificar-se. Quem dá conta do fingimento poético é o narrador, condição anunciada no trecho: “Além disso, essa imagem que tanto o tocou, que deveria estar cravada em sua memória, mas não se cravou, essa imagem perde grande parte de sua força se o leitor não está informado de que o menino nunca vira a mãe chorar, e nunca voltaria a ver” (FUKS, 2011, p. 51).

Por meio do lembrete, o leitor é acordado do enleio no qual estava enquanto lia as reminiscências, tomado pela poesia, pela construção estética do personagem-escritor. Assim, o narrador permite a manifestação da voz do Sebastián-autor, sem, entretanto, deixar que tome as rédeas da narrativa (ação ratificada pelo próprio Sebastián, que não se dá essa permissão, preso à dúvida quanto à legitimidade do discurso literário).

Essa não é a única forma de o narrador delimitar seu espaço nesse jogo de vozes. Ele não faz isso apenas pelos arranjos literários, mas também pela carga de considerações do campo da literatura retiradas das reflexões do personagem-escritor, que, igualmente, são objeto de reflexão do narrador, de forma que se sobrepõem:

Entretanto, embora tenha saído do apartamento revisando com antecedência as expressões adequadas a um eventual encontro com a porteira, que não ocorreu, embora tenha se obrigado a se abrigar da chuva no primeiro café que lhe apareceu e tenha ponderado sobre a índole normativa de seu receio de receber sobre os ombros inofensivos pingos, embora comido com prazer desmedido um par de *medias lunhas* acompanhado de um *submarino*, embora a convivência em um ônibus abarrotado o tenha brindado com sucessivos e numerosos diálogos que faziam o momento contrastar com o laconismo que experimentara nesses últimos dias, embora tenha julgado que naquele torvelinho de amenidades e frases feitas devia se esconder um sem-número de verdades mundanas de indubitável valor para aqueles que se propõem a abarcar o mundo em suas histórias, e tenha lamentado sua própria incapacidade de prestar atenção nelas por mais de alguns mesquinhos segundos, entretanto, é só no instante em que está agachado no último corredor de um sebo estreito e extenso da calle Corrientes, invisível por trás de várias fileiras de altas estantes, que volta a pensar em seu personagem. (FUKS, 2011, p. 57)

No trecho, estratégias linguísticas expõem um só conteúdo, mas promovendo duplicidade de vozes. São sete concessivas, adicionadas entre si. Essa hiperbólica construção retrata o embaraçamento do personagem-narrador ao pensar na construção de uma obra literária. Elementos mezinhos, potências motes para uma escrita, tornam-se obstáculos. Quem enumera essas concessões? Quem mostra o torvelinho que acomete Sebastián? O narrador. Onisciente, relata o que vive e sente seu personagem. Nessa enumeração, vê-se a impaciência do narrador, saturado dessa incapacidade do outro de escrever, impedimento para movimentar a narrativa. Atrelado a isso, vê-se o personagem-escritor sem dar conta de si, emaranhado em pequenas situações aquém de um potencial literário. A dimensão do parágrafo, a repetição da conjunção “embora” e do verbo “tenha”, seguido de vários participios, sem limites estabelecidos por uma pontuação terminal, tudo promove a sensação de estado de redemoinho interno ao personagem, algo instaurado no discurso, pois várias ações, na prática, ocorreram: Sebastián saiu do apartamento, abrigou-se da chuva, ponderou sobre ela, comeu algo, entrou em um ônibus lotado, ouviu conversas, lamentou-se pela incapacidade de concentração... Apesar delas (ou por causa delas), a única ação que importaria — escrever um livro — não acontece.

Dois capítulos quebram essa *matrioska* de vozes, cortando a constância de discurso indireto-livre, quando o personagem assume seu papel mesmo, o de escritor. Trata-se dos capítulos 6 e 11, dois oásis — pura primeira pessoa em meio a alternâncias, permissões, sobreposições...

No primeiro, Sebastián parece contrariar Drummond (1983) acerca do fazer poético, em *Procura da poesia*, pois usufrui de uma cena tão íntima que parece apenas revelar os sentimentos de quem tenta uma longa viagem à procura do romance, na qual prevalecem pensamento e sentimento.

Porém, há penetração no reino das palavras, que, frescamente, promovem novo sentido para o título da obra: até então, romance, o gênero narrativo, a busca do romancista; a partir de então, romance, o amor:

Nem a luz desvencilhada da cortina que você entreabriu, nem o som do seu sussurro acariciando meus ouvidos, nem o toque suave dos seus dedos sobre a minha tez, nenhum pedaço de gengibre assomando a meu nariz, nenhum morango invasor pousado dentro da minha boca. O que me lembra é a desapareição dos sentidos. Imersa no breu e no silêncio, minha mão toma a forma do seu ombro e teima em vasculhar o vazio sem encontrar vestígio de um pedaço seu. Alheia aos odores indiferentes que emanam dos lençóis, minha boca abre e fecha sem recobrar qualquer resquício do último beijo que você me deu. Acordo e sinto meus pés presos entre os lençóis como se alguém acabasse de envolvê-los na mortalha que um dia me será destinada: você não esteve aqui para

desencravar os panos de sob o colchão e me livrar de um improvável medo da morte. Também não foi deixando pelo chão, como uma Maria, mas sem João, cabelos que eu pudesse ir recolhendo cômodo trás cômodo até me defrontar com seu calor. Este você nunca habitou. Como no meu rosto, não há nas paredes a impressão de qualquer um dos seus dedos. Como no meu peito, não há no piso nenhum indício de uma pegada sua. (FUKS, 2011, p. 54)

Esses dois belos parágrafos iniciais tratam de revelar sentimentos e sensações quanto a uma ausência feminina, é relato de experiência feito pela voz de alguém que não é o personagem-escritor, que não é o narrador, mas apenas a voz de um escritor que se deixa levar por si mesma. Límpida. Lírica. Sebastián passa da encenação de um ser de papel à de um ser de carne e osso, um escritor, não mais um personagem-escritor, avivado pelo discurso imanente de uma autoria responsável, não por hesitações, mas por condicionar a narrativa ao exercício da palavra.

Nesse momento, o leitor é dominado, não pelo entrelaçamento de vozes, mas pelas imagens constituídas pelas expressões sensoriais: “nem a luz desvencilhada da cortina que você entreabriu” (visão), “nem o som do seu sussurro acariciando meus ouvidos” (audição), “nenhum pedaço de gengibre assomando meu nariz” (olfato), “nenhum morango invasor pousado dentro de minha boca” (paladar), “minha mão toma a forma do seu ombro e teima em vasculhar o vazio sem encontrar vestígio de um pedaço seu” (tato). A experiência é a da ausência, revelada pelas palavras nos efeitos promovidos, transformando-a em uma experiência estética. A princípio, cotidianamente, o que aciona o acordar de alguém é o estímulo aos sentidos: a luz teimosa em fazer os olhos se abrirem, um sussurro em meio ao sono, uma intromissão na boca fechada em sono, um movimento de corpo invasor na cama... Na descrição sensitiva de Sebastián, o contrário: a ausência de sensações o desperta. Essa inversão entre o cotidiano da vida e a percepção literária do momento compõe a cena, que, num ápice lírico, se recobre de saudade — “minha boca abre e fecha sem recobrar qualquer vestígio do último beijo que você me deu”. No trecho, há um efeito de prolongamento temporal, configurado pela metonímia que denuncia a avidez por um beijo, que nada mais é que qualquer indício, portanto, algo distante.

Além da cena sinestésica, toda a sensação erótica e amorosa descrita se faz por meio de figuração: uma comparação entre a ausência da amada e a morte (“[...] meus pés presos como se alguém acabasse de envolvê-los na mortalha que um dia me será destinada [...]”); uma analogia entre a história infantil *João e Maria*, invertida nas ações, pois quem deixaria pegadas, mas opta por não as deixar, é Maria, e quem se desespera sem elas é João, porque assim não encontra o caminho de volta, o lar, enfim. As pistas, de miolinhas de pão, passam a fios de cabelos longos, que, como os de Rapunzel, são guias que

deveriam estar espalhados pelos cômodos para o encontro do calor, do erotismo. Essa ausência dos cabelos presentifica uma ausência remota, e o corpo e a casa se ajustam, um é o outro: rosto e paredes, sem o toque dos dedos da amada; peito e chão, sem marcas dos passos da amada.

Toda a experiência se recobre de palavras.

Ora, onde está o personagem-escritor titubeante, o homem cujas reflexões são o bojo da procura do romance? Está desaparecido. Atua um personagem que protagoniza não a si mesmo, não uma cena, mas o próprio dizer poético. O movimento é tão claro, que ele narra um momento de criação, salientando o que está “entre” elementos da realidade, nada nos extremos, na realidade, nas coisas, mas no vácuo das palavras, em que os romances esperam ser escritos:

Tranco-me no banheiro e me deparo com dois abismos muito reais: o que se cria entre o espelho e o brilho refletor dos meus olhos, e o que se prolonga entre os meus olhos e os olhos refletidos no espelho. Você há de pensar que assim se confirma aquilo de que me acusa; há de pensar que sou mesmo um sujeito autocentrado, um ególatra. Livro-me da sua argumentação inventada com um esforço imaginativo: situo a imagem do seu rosto, semitransparente como um espectro, entre os agentes de ambos os abismos. Súbito, tenho você infinitas vezes e se desvanece a sua ausência. (FUKS, 2011, p. 55)

Observa-se o esforço imaginativo dando lugar à invenção, algo criado e prolongado. Impressiona a percepção do engenho, localizado *entre*: espaço impalpável, abismal. Ali ele situa a imagem da amada, multiplicada e usufruto de um instante, fugidia que é, mas retomada, para tecer mais imagens associadas ao amor. Corporifica-se, então, a voz de um sujeito criador, uma voz discursiva constitutiva da realidade da obra e não da realidade documental.

Ora, vale também perguntar: onde está o narrador, dono da narrativa? Nesses momentos, não há intervenção desse ser de papel, que não faz o discurso de Sebastián irromper nem o interrompe, não lhe toma nem cede a palavra. Tem, ou dá-se, um descanso em sua função distorcida. Tem um momento de sossego ou permite-se respirar, aliviado, do exercício daquela transmutação de vozes. No registro de ocasiões de arroubo, na palavra criadora, o narrador não se atreve a intervir — ou não pode —, sob pena de um desconforto irrecobrável: acompanhar o personagem-autor em sua procura do romance é constrangedor, mas viável; acompanhar o autor na busca do amor seria uma intromissão.

No capítulo 11, ocorre a mesma ausência do narrador em terceira pessoa e presença exclusiva da voz do escritor em sua exposição à amada. A figuração é outra: o personagem-autor, transmutado em palavras esteticamente postas, vê a si como um inseto em um casulo, prestes a rebentar-se para a vida, ao encontro de outro, a amada, também em um casulo:

Arrastava-se pela superfície cimentada e era como se se arrastasse pela superfície dos meus olhos, atravessando as pupilas estupefatas: contrariava a gravidade e se dirigia, de fato, à crisálida menos delgada, à segunda parte da conveniente miragem, à companheira imaginada que permanecia em seu claustro. Era absurdo que a metáfora que antes lhe fora destinada se concretizasse; um despropósito da realidade que subvertia significados, que renegava por iteração as identidades reivindicadas. Estaria eu saindo do meu casulo para bater no casco do seu e chamar por seu nome? Mas como poderia fazer isso se estava tomado pela passividade, se era representado por alguém cujas vontades eu não controlava, se o ator que performava adiantava-se a mim num ato improvável? (FUKS, 2011, p. 100)

Semelhantemente ao capítulo 6, o olhar do escritor sobre si ocorre sem a intermediação do narrador: primeira pessoa absoluta, ele se vê na situação relatada, percebe a busca que empreende pela amada. Convive consigo mesmo; expõe essa convivência metaforicamente, aproximando-se da cena e a contemplando. Personagem de si, é tomado de autonomia à procura do romance e do amor. E dessa procura ele fala, considerando estranhíssimo o fato de a metáfora que lhe fora destinada como escritor ser aquela que lhe está sendo destinada como amante. A pergunta que subjaz à cena é: a vida imitaria a literatura? Ao observar a palavra criadora, ele entrevê suas mil faces ocultas.

Assim, os dois instantes de voz cristalina desabrocham em meio aos outros, circunstâncias em que o narrador parece desligar-se da tarefa de trazer à tona as reflexões do personagem-escritor. A sensação de alívio faz descobrir o peso no trabalho de escolta nessa procura do romance, como se fosse uma empreitada não de sua competência, mas aptidão de uma voz autoral.

Nesses momentos de fôlego, vem à luz o escritor subjacente à encenação do personagem-escritor. Sebastián deixa de ser encenado como o objeto narrado para ser o encenador, o agente criador da narração, um escritor, utilizando recursos estéticos para dizer de sua procura pelo romance concomitantemente à procura pelo amor.

O desconforto de ambos evidencia-se, então, já que a sensação aliviante ocorre quando os papéis são assumidos: o narrador que acompanha um personagem que é escritor, relatando seus passos e reflexões, sai de cena para que seja encenado o exercício do escritor.

Mas essas encenações são esporádicas, pois, se Sebastián está em busca de sua condição de ficcionista, temos predominantemente alguém que não consegue escrever, narrar, que não tem a chave para abrir a obra, dar-lhe início. Daí que o narrador reconta o discurso alheio, de alguém que fica girando em torno de suas próprias ausências, e, assim, de alguém que acaba por não ter o que narrar. É fatal, então, a pergunta:

Existe uma história? Se a inefável instância da experiência tão logo se dilui em nada, turva lágrima e densa névoa, antes mesmo de se deixar perceber, compreender, concatenar a outros domínios igualmente evanescentes. Existe uma história? Se o tempo, com tal empenho e desfaçatez, cuida de dissolver também as marcas físicas dos acontecimentos antológicos ou corriqueiros, legando ao universo um passado rarefeito e a imutabilidade paradoxal das coisas sempiternas. Existe uma história? Se não há conflito, não há enredo, se a realidade concede apenas uma linhagem vaga de eventos, sem sucessões lógicas a cerzir ou emaranhados míticos a descosturar. Existe uma história, se toda metáfora e toda memória são insatisfatórias? (FUKS, 2011, p. 77)

O trecho destaca um personagem-escritor que reflete sobre sua posição no processo de construção de uma obra literária. Como ele se vê incapaz de narrar, não tem condições de construir um personagem, colocá-lo em um espaço, situá-lo em um tempo, responsabilizá-lo por peripécias, temos uma narrativa sem alguém que assuma sua escrita, privado, conforme Walter Benjamin, “de uma faculdade que [nos] pareceria segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1987, p. 198).

A experiência de narrar está em estado de impedimento, mas sob uma curiosidade: paradoxalmente, essa mesma falta de experiência de narrar predomina, pois, pela visão de um narrador que paira onisciente sobre os pensamentos daquele que deveria orientar a composição narrativa, prevalece a busca intermitente do romance.

O narrador, então, que seria um personagem de papel construído por um escritor, apropria-se de um discurso de autoridade pertinente à autoria, sem, contudo, se apaziguar nessa função; e o autor, que seria aquele que promove a construção da obra, desloca-se para a função de personagem, apresentado como um autor desarranjado, um ser perdido em busca de uma linguagem sua.

Esses deslocamentos se dão de forma que os discursos de ambos se apresentem: o personagem-escritor não é silenciado nem abandonado em sua condição estética, pois, com dificuldade em controlar a própria existência e em dar-lhe um sentido, tem essas limitações postas como enredo pela mão do narrador; o narrador descentra-se de si, dirige seu olhar para a trajetória do personagem-autor, narrando os confrontos que o outro tem consigo mesmo. Assim também, monólogos parecem sair dessa condição e, sendo ouvidos pelo narrador, são levados ao leitor. Então, ocorrem diálogos, e o ponto de vista do autor fica acoplado ao do narrador, que “deixa” o autor relatar seu mal-estar em relação à escrita, sua desconfiança em si mesmo, num dramático discurso-indireto. A problematização integra-se a ambos, de forma que nenhum dos dois se constitui plenamente em si mesmo. Opostamente, o personagem-autor existe na complementaridade do narrador e vice-versa, encadeamento permeado pelo desconforto de ambos. O narrador, por vezes enfasiado, porque vive a desenhar os passos do personagem-escritor, se alimenta daquilo que pensa o personagem-

escritor. Este, porque não consegue construir seres de papel, hesitante no processo de procura do romance.

Diante desse quadro, pode-se concluir que se destituem de seu lugar de garantia as pessoas do discurso. Elas aparecem embaralhadas, sufocadas, destronadas, com um novo valor semântico para a categoria narrador, com um comportamento discursivo distinto, não nítido, instável, sem ancoragem, ou, pelo menos, sem ancoragem em portos seguros, portanto, não cabendo nas descrições tradicionais. Acentua isso o fato de que se manifesta em deslizamentos com outras vozes discursivas, como autor e personagem, seres de referência e/ou seres de papel, por vezes, separados por uma linha tênue, de maneira que nem sempre é perceptível sua separação ou união. São vozes discursivas cruzantes, em rede, que revelam narradores múltiplos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ANDRADE, C. D. de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: _____. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 120-136.

FUKS, J. *Procura do romance*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

TEZZA, C. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

VERA LOPES DA SILVA é professora no Departamento de Letras da Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Dentre seus principais trabalhos está a coordenação do Projeto FIP 5768-2S, Estudos acerca da prática de leitura do texto literário na sala de aula, considerando-se a ineficaz situação do ensino-aprendizagem da leitura do texto literário. Publicou artigos em periódicos científicos, dos quais se destacam Um Guimarães Rosa para chamar de meu. In: ROSA, C. M. (Org.). *Escritas, leitores e história da leitura*. 1. ed. Pelotas: Ed. da UFPel, 2012, v. 1, p. 195-206. e Literatura Infantil: por quem e para quem será que se destina? In: XII Congresso Latinoamericano para el Desarrollo de la Lectura y la, 2013, Puebla. Memoria del XII Congreso Latinoamericano para el Desarrollo de la Lectura y la, 2013. v. único. p. 125-132.