

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP**

**LUCAS HADDAD GROSSO SILVA**

**A PROSA ROMANESCA DA METAFICÇÃO EM MILAN  
KUNDERA E IVAN ANGELO: INTER-RELAÇÃO ATO DE  
NARRAR E MODOS INVENTIVOS**

**MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO**

**2014**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP**

**LUCAS HADDAD GROSSO SILVA**

**A PROSA ROMANESCA DA METAFICÇÃO EM MILAN  
KUNDERA E IVAN ANGELO: INTER-RELAÇÃO ATO DE  
NARRAR E MODOS INVENTIVOS**

**MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, na área de Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Profa. Dra. Maria José Gordo Palo

São Paulo

2014

Grosso Silva, Lucas Haddad

Título a prosa romanesca da metaficção em Milan Kundera e Ivan Angelo: inter-relação  
ato de narrar e modos inventivos.

– São Paulo – SP.

Lucas Haddad Grosso Silva. São Paulo – SP, 03/12/2014, 142 páginas.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade  
Católica de São Paulo/Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica  
Literária, 2014.

Orientadora: Profa. Dra. Maria José Gordo Palo.

Palavras-chave: Modos inventivos ficcionais; Literatura e História; Literatura e Política; Narrativa  
e Resistência; Metaficção.

BANCA EXAMINADORA

---

---

---

Dedico esse trabalho a todos os meus leitores! E também aos meus amigos (que não necessariamente serão meus leitores). E também aos meus opositores. E também aos neutros. Se não fosse por vocês, eu nunca conseguiria ter concluído essa pesquisa!

“Eu não estava mentindo! Eu estava criando ficção com a minha boca!”

(Homer Jay Simpson in: **Desabafos de Uma Dona de Casa Furiosa**, 2004)

"Todo homem verdadeiro traz da juventude uma direção. Depois, só lhe resta ter vergonha e manter-se lhe fiel; ou então, apodrecer"

(Fernando Namora in: **O Homem Disfarçado**, 1957)

**GROSSO SILVA, Lucas Haddad. A prosa romanesca da metaficção em Milan Kundera e Ivan Angelo: inter-relação ato de narrar e modos inventivos. Dissertação de Mestrado.** Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP. Brasil. 2014. 142 Páginas.

## **RESUMO**

O objetivo desta dissertação é estudar os efeitos da oposição Ética e Estética dos regimes totalitários comunista e capitalista em representação nos romances **A Festa** de Ivan Angelo (1995) e **A Brincadeira** de Milan Kundera (1999), por meio da análise dos modos inventivos ficcionais adotados por ambos os autores. Aprofundamos os conceitos críticos acerca das categorias discursivas autor, narrador e personagem, por meio de um exame do foco narrativo, fundamentados pelas teorias de Mikhail Bakhtin (2010), Walter Benjamin (2011) e Wayne C. Booth (1983). Foram feitas análises sobre a estética literária por meio das noções sobre a Modernidade apontadas por Leyla Perrone-Moisés (2009), para compreender a construção de uma possível semântica da narrativa de resistência, nos valendo, principalmente, dos estudos de Marc Augé (1992) acerca dos não-lugares e de Benjamin (2011) sobre a reminiscência. Por fim, procuramos explicar a Metaficção e o duplo trabalho de produção e invenção do real dos romances, a partir dos estudos de Luiz Costa Lima (2003) sobre a mímese, desse modo explicitando as intersecções entre Literatura e História, segundo os ensaios de Hayden White (2011) e Walter Benjamin (2011). Constatamos que, por meio de seus romances singulares, os autores desenvolvem uma crítica política e axiológica com modos inventivos semelhantes entre si, indiciando os valores estéticos da literatura de resistência.

**Palavras-chave:** Modos inventivos ficcionais; Literatura e História; Literatura e Política; Narrativa e Resistência; Metaficção.

**GROSSO SILVA, Lucas Haddad. A prosa romanesca da metaficção em Milan Kundera e Ivan Angelo: inter-relação ato de narrar e modos inventivos. Dissertação de Mestrado.** Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP. Brasil. 2014. 142 Páginas.

### **ABSTRACT**

The aim of this dissertation is to study the effects of the Ethical and Aesthetical opposition to totalitarians communist and capitalist regimes represented in the novels **The Celebration** (1995) by Ivan Angelo, and **The Joke** (1999) by Milan Kundera, through the analysis of the fictional inventive modes adopted by the authors. We deepen the critical concepts about the discursive categories of author, narrator and character, through an examination of the point of view, grounded in the theories of Mikhail Bakhtin (2010), Walter Benjamin (2011) and Wayne C. Booth (1983). Analyses of the literary aesthetics were based on the notations of the Modernity highlighted by Leyla Perrone-Moises (2009) and to comprehend the construction of a potential semantic on the narrative of resistance, we consider the studies of Marc Augé (1992) about the non-places and the studies of Benjamin (2011) about the reminiscence. At last, we seek to explain the fictional writing and the double work of production and invention of the real, based on the studies of Luiz Costa Lima (2003) about the mimesis, thus clarifying the intersections between Literature and History, according to the essays of Hyden White (2011) and Walter Benjamin (2011). We established that through their singular novels, the authors develop a political and axiological criticism with similar inventive modes to each other, indicating the aesthetics values of the literature of resistance.

**Key-words:** Fictional Inventive Modes; Literature and History; Literature and Politics; Narrative e Resistance; Metafiction.

## Sumário

<b>Introdução</b>	<b>01</b>
<b>Capítulo 1: Inter-relação: narradores, personagens e os modos inventivos dos romances de Kundera e Angelo</b>	<b>16</b>
1.1. A voz relatora: a autoria no romance metaficcional	16
1.2. Experimentar, inventar e narrar: a evolução dos modos de narrar em limiares	21
1.3. O narrador desautorizado: cadeia de narrativas em posição dialógica	29
1.4 O narrador – A personagem: paralelos de uma estética da alteridade	38
<b>Capítulo 2: Memória e ruptura: a fragmentação no intertexto da metanarrativa</b>	<b>54</b>
2.1 Diacronias da fragmentação literária: do Romantismo Alemão ao Neomodernismo	54
2.2 A Festa e A Brincadeira: interseções e distâncias do passado na narrativa específica	71
2.2.1. A Festa de Ivan Ângelo: experimentos de rupturas estéticas neomodernistas e linguagens artísticas e midiáticas	71
2.2.2 A Brincadeira de Kundera: banco de dados de testemunhos, gêneros, ideias e memórias	77
<b>Capítulo 3: Tecendo o ontem no narrar de hoje: invenção de realidades</b>	<b>82</b>
3.1 Modernidade e contemporaneidade: escrevendo o novo no agora	82
3.2 A lacuna na metaficção em oposição à ficção: posições discursivas	92
3.3. Formas de invenção do romance: os níveis de representação	103
<b>Considerações finais</b>	<b>116</b>
<b>Referências</b>	<b>129</b>

## Introdução

Estudar romances fortemente vinculados a um dado contexto histórico ou social significa operar com textos que se utilizam, com dominância, da matéria do real factual, porém, com a intenção de desenvolvê-la diferentemente do texto histórico. O romance, sob esta forma, narra sobre outras facetas da história, da política ou da sociedade de seu tempo, porém, utiliza-se de processos discursivos próprios. Tal colocação, entretanto, começa a ser questionada, na medida em que identificamos obras localizadas por um recorte histórico, sem, contudo, tratar da História – ou então, tratando-a a partir de acontecimentos inventados. Ficção.

O gênero romance, como pretendemos trabalhar, é, antes de mais nada, uma construção textual que lida com a poética do texto: palavra como imagem. O texto literário é essencialmente uma forma de organização verbal que se propõe a lidar com uma nova semântica da língua – a semântica literária. Logo, quando a História é inserida na Literatura, devemos questionar, inicialmente, que história é aquela que está sendo representada, e, o que nos parece de maior importância, *como* ocorre essa literariedade do referente real no cenário histórico?

Nos romances que pesquisamos, o elemento real é colocado de maneira contundente. São os romances **A Festa** (1976) de Ivan Angelo e **A Brincadeira** (1967) de Milan Kundera. O primeiro elemento que comumente leva os críticos a uma análise historiográfica dos romances são, precisamente, as relações sociais que envolvem as obras, seja por suas temáticas ou pelo envolvimento político de seus autores.

No caso da obra brasileira, a temática da Ditadura de 1964 lhe é imanente; no índice, com datas que vão da década de 1930 até a década de 1970, destacando um trecho da obra datado no ano de 1968 (o Ato Institucional Nº5, que autorizava o uso da violência policial e o controle total das mídias), devidamente categorizado com o título “Preocupações”. Elementos do enredo também são reveladores e, nesse caso, talvez o principal seja a data da publicação de **A Festa** – entre 30 e 31 de março de 1970. Personalidades que marcaram o trágico período também são citados, e seus discursos reproduzidos, como o do General Médici ou do político militarista Filinto Muller. Entretanto, não se trata de um romance-reportagem, como bem ressalta a crítica (SILVERMAN, 2000; FRANCO, 1998). Todavia, o trabalho ficcional da obra é

inovador nas letras brasileiras, que a inserem em uma vanguarda que encontra respaldos em toda a Literatura posterior, como nos livros de Luiz Ruffato ou Joca Rainers Terron.

O romance de Milan Kundera, por sua vez, tem a sua localização histórica menos evidente. O romance foi publicado, como é de se notar, pela primeira vez em tcheco em 1967 – isto é, antes das revoltas que ocorreram no mundo, no ano de 1968, inclusive na então Tchecoslováquia. Mas mesmo assim, de um lado, foi interpretado por uma crítica mais ortodoxa como sendo uma obra de caráter exclusivamente político. E, aqui, apontaríamos com maior ênfase para as colocações do crítico Harold Bloom (2003) e de seus alunos, que tendem a justificar e marcar o estilo de Kundera como um discurso referenciado por um ato político e não estilístico: “Termino, como comecei, duvidando da eminência duradoura de Kundera. Muito talento tem sido investido aqui, antes disso, no que tem se provado ser Obras de Período” (BLOOM, 2003 p. 2).

Evidentemente que o comunismo (e sua crítica a ele) são colocados na obra, principalmente pela personagem Ludvik, que envia um cartão-postal jocoso, com um “Viva Trotsky” redigido no verso, e, por tal motivo, é preso na história. Por outro lado, identificamos um cuidadoso trabalho do autor, que procura criar um relato que se evade da simples memorialística, definindo as personagens com precisão lógica textual, deslocando-as da simples esfera política para o campo da forma que as envolve.

Desse modo, notamos que, em ambos os romances, há uma motivação político-histórica imanente aos enredos, contudo, sem limitá-los a eles. Ainda mais, notamos que há um trabalho de invenção histórica, em certo grau, dado que os romances mesclam a realidade e a ficção. O que tais apontamentos podem indicar sobre os romances?

Inicialmente, levantamos uma questão que nos parece de maior importância: como é estruturado o romance enquanto gênero? Quais são os elementos de sua estrutura, que marcam seu valor estético dentre as diversas formas de escrita literária? Para tanto, consideramos as colocações de Octávio Paz (1982): o romance inteiro é antes um trabalho com a imagem:

O caráter singular do romance provém, em primeiro lugar de sua linguagem. é prosa? Se pensarmos nas epopeias, evidentemente sim. Mas mal a comparamos aos gêneros clássicos da prosa – o ensaio, o tratado, a epístola ou a história – percebemos que não obedece as mesmas leis. (...) O romancista não demonstra nem conta: recria um mundo. (...) Sua obra inteira é uma imagem (PAZ, 1982 p. 274).

Os problemas axiológicos (as questões ideológicas, estéticas e morais) que envolvem a criação do romance, nesse caso, são centrais nessas obras. O romance não é, pois, estruturado apenas por discursos ideológicos, esses são, apenas, um componente da obra; o que queremos ressaltar no gênero romanesco, na verdade, é propriamente sua plasticidade enquanto forma textual. Sua arquitetura, encaixa estrutura cada elemento da obra de maneira consoante ao fluxo que se chama enredo. Ademais, é válido lembrar que a comunicação verbal, *per si*, é um constructo semântico de intencionalidade maior ou menor, dependendo de uma série de fatores aplicados à sua produção. Assim, já é um conceito bem estabilizado, que, no romance, as personagens carregam na escritura, as ideologias: são questões próprias da discursividade.

Tais apontamentos constituem uma abordagem para o tratamento acerca da reavaliação da linguagem literária no século XX. Se, desde meados do século XVIII, ela perde parte de sua sacralidade, no século XX, ela perde gradativamente seu elo com a realidade – isso é, seu elo saussureano *significante-significado* – e passa a ser um signo subordinado às leis da criação artística. Sua simbologia é arbitrária, razão pela qual a linguagem torna-se um meio de os enunciadores construírem seus objetivos. A importância das palavras simbólicas é destituída, para serem utilizadas apenas como uma maneira de categorizar a realidade: a linguagem começa a ser observada e tratada conotativamente. Podemos pensar nesse aspecto também no que se refere aos valores éticos e ideológicos implícitos na linguagem, que, uma vez simplificada, não mais representa o *indizível*, isto é, a linguagem falha em sua expressão abstrata e arbitrária para ganhar sentidos ficcionais.

A linguagem aproxima-se da noção de não-lugar, como define o antropólogo Marc Augé: “*Certos lugares só existem por meio das palavras que evocam eles* e nesse sentido, são não-lugares ou antes, lugares imaginários: utopias banais, clichês” (AUGÉ, 1992 p. 95 – *grifo nosso*). Ela passa a ser empregada para relações de comércio e informação, e, em alguma escala, de transporte. Seus sentidos passam a ser estáveis, pressupondo uma resposta direta e imediata – como por exemplo, os romances clichês de amor, que começam a surgir então. A linguagem passa a ser um modo de controle social, uma vez que é reduzida a um mero meio de acessar “bens de consumo” (e aqui, poderíamos falar na mercantilização da vida em seus mais diversos aspectos), ou ainda pior, uma forma de se delimitar e selecionar determinados grupos sociais a partir de

axiologias. Em uma ditadura, a linguagem é utilizada para taxar indivíduos e organizações como “bons” ou “maus” (e aqui, estamos realizando uma redução maniqueísta mais simples, dado que não pretendemos debater os processos do totalitarismo).

Esta estilística verbal é radicalizada em **A Festa**, de Ivan Angelo. O romance trata de figuras arquetípicas da classe-média (artistas, advogados, jornalistas, estudantes, etc.) que se encontram em uma festa marcada pelos abusos e vícios; um grupo de migrantes nordestinos é expulso de Belo Horizonte, à força policial – e, em ambos os episódios vão se conectando ao longo da história. Contudo, o que se sobressai no romance são os modos como essa história é assimilada: trata-se de uma multiplicidade narrativa, a partir da estrutura interna do romance, que podem ser lidos tanto como capítulos de um romance ou como contos separados.

Na obra de Ivan Angelo, este embate parece corroborar justamente com o problema da “verdade”, que o texto jornalístico intenta construir, é o que se percebe em cada um dos capítulos/contos do livro, em que há alguma revelação sobre as personagens. Por exemplo, no capítulo/conto inicial, *Documentário*, lemos excertos organizados a fim de assemelharem-se a um documentário filmado; são diversos trechos de reportagens, relatos e textos documentais organizados em aparente aleatoriedade, no qual a transposição de vozes compõe a história de migrantes e de seu líder Marcionílio, e seus conflitos contra a polícia mineira.

Ainda mais relevante para uma leitura, parece ser a sua tentativa de assimilação das mídias composicionais de seu tempo, como o caso da imprensa e do cinema: **Festa**, para todos os casos, pode ser considerada um memorial de um período, entretanto, não um memorial real, mas um documento possível. A realidade é, no romance, associada, desintegrada e reestabelecida enquanto uma nova maneira de associar-se ao passado. A obra é marcada pelo fragmento teorizado pelos Românticos alemães; são formas unas em si, mas que se interligam às outras compondo um todo maior – **a Festa**, em certo sentido. São componente mínimos que, em si, associam-se com diferentes linguagens e utopias, ao mesmo tempo em que potencializam tais estereótipos em unidades de sentido.

Ainda mais, esses fragmentos lidam com a destruição da completude (ou antes, incompletude) dos valores plástico-semânticos. Dessa maneira, é possível associar a escrita desenvolvida por Angelo enquanto uma corrupção de não-lugares (e aqui,

pensamos nas teorias estruturadas por Augé, os não-lugares enquanto “utopias banais”, como fala o antropólogo no exemplo citado anteriormente): tratam-se de imagens de valor simbólico ultrapassado (o líder popular; a moça de família; o jovem rico e bonito) fragmentadas sob um tom tragicômico, formando um panorama de certo período e ainda mais, criando uma memorialística possível sobre ele. Em certo sentido, seu narrador nos parece um *repórter* que procura dissecar seu tempo, e revelar para além dos meios “oficiais”. A “reportagem” é o termo que marca, enfim, a obra.

Tal tom, porém, não parece ser o de Kundera. Em **A Brincadeira**, a linguagem não é radicalizada, mas aproxima-se do relato confessional ou mesmo psicológico. Os cruzamentos da história de Ludvik Jan com as demais personagens subvertem, não as formas da linguagem, mas acima de tudo, os discursos sócio-políticos daquela sociedade. As demais personagens não apenas relacionam-se com Ludvik; suas próprias narrativas atacam a consistência das ideologias daquela sociedade: temos, Helena, uma jornalista da rádio estatal, esposa de um alto membro do partido que a traí, politicamente dogmática, embora frustrada em suas relações conjugais; Jaroslav, um antigo amigo que Ludvik, que procura incentivar o folclore de seu país, mas decepciona-se com a desvalorização dessa área pelas novas gerações; e Kostka, cristão que apoia o Comunismo, desiludido com a ruptura dos valores morais católicos. A narrativa ataca os não-lugares da ideologia por meio de suas personagens; os discursos que essas (re)produzem são paradoxais em relação a sua posição naquela sociedade e as crises morais às quais são submetidas, em que enformam a principal crítica ao pensamento político retratado.

O que pretendemos frisar é da importância da linguagem literária, focar a desestabilização não apenas de discursos totalitários, mas embater-se contra a própria automatização da vida social. A Literatura é construída como uma nova forma de acessar questões combatidas por regimes opressores, uma nova forma de se enfrentar a ontologia da vida. Identificamos no romance de Ivan Angelo, bem como no de Milan Kundera, uma narrativa que se utiliza, aprimora e adultera a forma historiográfica e a sua linguagem em estado de não-lugar, e assim, estabelece sua comunicação estética, própria do literário. Para tanto, elegemos algumas perguntas para serem respondidas ao longo desta pesquisa:

Como a inter-relação entre a narrativa e a (re)invenção do real desenvolvem os modos inventivos do romance? Como os modos inventivos do romance constroem a crítica sócio-política presente nas obras?

Procurando meios de compreender acerca dos modos inventivos do romance, desenvolvemos nossa pesquisa com base essencialmente em um estudo crítico do corpo textual dos romances, evadindo-se de debates sobre a figura social e biográfica do autor. Nos romances, as estruturas de maior impacto para nosso estudo são os narradores em suas relações com as personagens; ao tratar dos narradores dos romances, consideramos a narrativa em seu aspecto político, isso é, a pensamos na narrativa em sua oposição a efemeridade da informação, como fala Benjamin (2011), ao debater a desintegração da experiência narrativa:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento. Precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar a ele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver (BENJAMIN, 2011, p. 204)

Destacando momentos dos romances de Angelo e Kundera, notam-se, claramente, questionamentos por parte dos narradores-personagem Escritor (Angelo) e Ludvik (Kundera) acerca de seus trabalhos literários. Suas colocações voltam-se a validade e perenidade dos relatos, das histórias das personagens, da relevância daquele contar. Não é apenas uma relatar, o que os narradores dos romances parecem almejar é uma verdadeira metaficção crítica.

No caso de Angelo, lê-se o debate acerca da narrativa, ora em breves epítetos, ao início de algumas partes que compõem a obra – como em *Andrea* - “Biografia encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem da história, que não sabe ainda se identificará mais adiante” (ANGELO, 1995 p. 49) – ora, através das falas do escritor – “o que eu faço com isso: um romance, um conto, uma crônica, nada?” ANGELO, 1995, 129). São citações que evidenciam o problema do narrar no século XX, seja por motivos políticos ou pela dificuldade de assimilar o acontecimento em sua totalidade. O caso da personagem Andrea é bastante singular, uma vez que sabemos de sua vida, não apenas pela narrativa, como também pelo extravio de seus diários; o todo plástico-semântico vai sendo construído ao longo da narrativa enquanto uma dialogia

entre várias personagens de seus círculos sociais vai se fazendo. Outras personagens são narradas de modo semelhante, embora menos evidentes; tal quebra da autoridade narrativa é, em si, um ato político por parte do autor, que demonstra uma oposição à censura de informações como modo de se abarcar um acontecimento.

Em medida semelhante, no romance de Kundera, a multiplicidade de narradores pode ser lida como um modo de se compreender a impossibilidade do narrar descrito por Benjamin. Se Kundera não aborda a censura às mídias de forma explícita, como Angelo, suas personagens assim o parecem ser também: são constructos acerca dos diversos embates ideológicos daquela sociedade. Um narrador não consegue abarcar completamente a personalidade do outro, de modo que apenas uma leitura dialógica entre eles pode apresentar uma imagem acabada (mas não definitiva) sobre eles. Dos exemplos que observamos, o de Helena (KUNDERA, 1999, p. 21-34) é o que parece mais incisivo: ela é uma funcionária da Rádio Estatal, casada com um alto membro do Partido, entretanto, secretamente infeliz com os valores morais de sua vida íntima; apenas por meio de sua narrativa sabemos de seus questionamentos da política comunista, ou dos rumos que toma a sua família. Trata-se, pois, de uma narrativa profundamente psicológica e subjetiva.

A narrativa como todo, dessa maneira, aproxima-se do núcleo dos modos inventivos do romance; os autores desenvolvem as obras a partir de um desenvolvimento do passado inapreensível como núcleo do narrar. Por tal colocação, podemos ressaltar outro modo inventivo inerente aos romances, que é seu traço plástico e estético altamente fragmentado. Quando colocamos o problema da fragmentação, não nos referimos apenas ao que poderia ser chamado de “bloco de texto”, isso é, um excerto de certo texto mais longo recortado de seu corpo original; os romances aqui são fragmentários, na medida em que são construídos a partir de lacunas. À que se refere então?

As lacunas são notadas igualmente nas relações entre personagens e no foco narrativo empregado: as personagens ligam-se umas às outras por relações, por vezes, obscuras; seu núcleo, ocasionalmente, possibilita leituras ambíguas; as colocações feitas pelos narradores, eventualmente, soam incoerentes ou imprecisas. São estas as marcas da fragmentação presente nas narrativas em seus modos de invenção.

A escritora Ana Cristina Cesar nota essa particularidade do romance de Angelo, afirmando:

Na **Festa** não há um narrador a unificar todos esses pedaços [*os capítulos-contos*]; não há propriamente uma “integração” entre os fragmentos, uma síntese que supra a fragmentação. Onde então está a “presença do narrador”, impossível de ser ocultada na literatura? Essa presença – ou marca – está exatamente na organização dessas cenas partidas (CESAR, 1999, p. 178)

No caso do romance de Kundera, por sua vez, é Peter Kussi (tradutor de Kundera para o inglês, nascido na então Tchecoslováquia e exilado nos Estados Unidos) quem melhor descreve o aspecto fragmentário de seus romances, embora, na obra desse autor a fragmentação seja menos evidente:

Uma técnica relacionada empregada por Kundera é o foco narrativo múltiplo [*multiple point of view*] nas partes do autor, resultando em mudanças de perspectiva e em relativa escala de importância. A metáfora de Kundera para essa proposta é a da torre de observação móvel. (...) (KUSSE, 2003 p. 14).

As lacunas possibilitam uma leitura volitiva dos romances; o texto fragmentado é utilizado como uma maneira de sobressaltar críticas morais, políticas, religiosas e semelhantes. Essa “torre” a qual o estudioso refere-se é uma leitura acerca da posição do autor-implícito nos romances de Kundera; esse acessa a todas as personagens, por vezes parcialmente, em outras com totalidade, e então revela-nos sobre elas, relata suas vicissitudes morais, políticas, religiosas, culturais e de tantas outras ordens quanto for necessário; a imagem da “torre” pode ainda ser lida como o modo pelo qual o autor organiza o relato do “alto”, isso é, transpassando mesmo o conhecimento das personagens sobre elas próprias. A estética fragmentária nos leva aos problemas acerca dos modos de representação desenvolvidos pelos dois autores. Por representação, o que queremos frisar é o conceito de mímese, como é teorizado por Luiz Costa Lima (2003):

“Os sistemas de representação usam a forma da comunicação para estabelecer a diferenciação. (...) para reconhecer-se uma representação será pois preciso que se estabeleça a articulação das duas *grilles*, que assim dará ao analista o eixo da representação. Este eixo diz como o agente em questão tematiza o mundo” (COSTA LIMA, 2003, p. 91).

Embasando a leitura dos *corpora* em uma perspectiva social, identifica-se a mímese, como representação concreta de conceitos abstratos. Entretanto, quando lançamos uma crítica à Literatura, estamos diante de uma abstração da representação – isso é, a representação horizontal, empregada pela Literatura é, antes, uma representação de elementos que, *per si*, já são representações substitutivas da realidade. A partir dessas colocações de Costa Lima, chegamos ao problema das interfaces entre a História e a Literatura, uma vez que ambas são formas dessa representação, são horizontais. Para tanto, as teorias de Hayden White (2011) são essenciais para uma compreensão sobre o que podemos considerar enquanto assimilação do passado: “O narrador pode organizar sua versão dos ocorridos conceitualmente ou (...) organizá-los para desautorizar concepções anteriores ou indicar que não é possível contextualizá-los de nenhuma maneira” (2011, p. 240). Como bem coloca o americano, a História e a Ficção são maneiras de interpretar o mundo que surgem de processos semelhantes, porém, lidando com uma concepção de realidade que é essencialmente divergente. Enquanto notamos a História como um recorte determinado por um início anterior ao dela, a Literatura é um mero recorte que não se preocupa, nuclearmente, em voltar-se ao seu início, e, sim, em reconstruir-se a partir de uma totalização em si. Tal colocação norteia os modos como realizamos nossa leitura de Angelo e de Kundera, uma vez que identificamos uma limitação cronológica estrita em cada um dos romances.

Logo, pensar sobre a historicidade do romance, é pensar a forma como ele lida com o real. A representação da Literatura, como é colocada por todos os críticos desde Aristóteles (2008), não é factual e, sim, possível: “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 2008, p. 28) Isso significa que o romance não lida com a realidade no sentido de reproduzi-la, mas de apresentar possibilidades acerca dela. O que difere a ficção da vida não é o objeto em questão – é a maneira como tal objeto é trabalhado; o texto literário deve lidar com as questões desse objeto que são transgredientes à cultura da qual ele é oriundo, uma vez que o objetivo principal do texto artístico é o de estabelecer uma nova maneira de comunicar problemas e preocupações existenciais. Em sociedades sob jugos ditatoriais, o texto literário é justamente, por tais motivos, combatido – ele não se propõe a reescrever a História, nem a reportá-la; efetivamente o romance não tem tampouco a função de servir meramente à comunicação documental (embora, no caso brasileiro,

principalmente, ele tenha se servido; mas, nesse caso, foram romances de valor de registro factual, sem um padrão estético literário).

O texto literário, nas ditaduras, é mais uma forma de compreender a realidade, mesmo que a realidade desse texto não seja aquela do escritor; recursos estéticos unem os impasses de certa sociedade aos impasses que marcam o pensamento humano desde seus primórdios, e garantem que o texto signifique mais do que suas palavras possam sugerir, autorizam interpretações que transbordam os limites da História, re-significando o conteúdo da obra e o peso dela para aquele grupo. Não por acaso, em governos autoritários, passam a ser lidos como expressões de resistência e oposição política dos grupos reprimidos. As manifestações e vivências das personagens são interpretadas à luz das crises políticas vigentes e dos atos governamentais. Entretanto, o enredo propicia uma nova ordem às afecções e reações sofridas e adotadas pela sociedade retratada na obra. A partir desses pressupostos, é possível perceber que, em tais sociedades, o romance reflete uma axiologia antialienadora, podendo mesmo incitar e persuadir seus leitores.

Ao lançar nossas análises acerca d'**A Festa** e d'**A Brincadeira**, notamos alguns elementos de resistência a certa ideologia política, a começar pelo título: são abordagens de caráter satírico dos contextos ditatoriais das obras. Entretanto, precisamente, sob este novo modo de conceber a história factual, os romances desenvolvem seus modos inventivos face ao ato de narrar. Tratar tal período de censura axiológica pelos predicados dos títulos, pode ser considerado como um ato de resistência, na medida em que sugere uma ruptura com os discursos oficiais do governo despótico. Em sociedades marcadas por conflitos sociais ou culturais, os romances surgem como um meio de se criticar um discurso político ou endossar outro; ou como um meio de criticar um valor social vigente ou de retratar alguma crise.

A História, afinal, é qual a Literatura, uma maneira de acessar certa realidade alheia ao seu leitor; entretanto, é precisamente nas relações entre o real e o possivelmente real, que residem as diferenças de verossimilhança da Literatura. Um romance, mesmo que seja contemporâneo aos seus leitores, será sempre uma realidade alheia a ele, uma vez que seu modo de expressão é significativo para a constituição da forma, citando Lukács; analogamente, um texto histórico será sempre um acesso a outra realidade, uma vez que, pelo texto historiográfico, é possível acessar uma dada realidade não como ela foi, mas como o *historiador interpreta-a*.

Ambos os romances apresentam similaridades estruturais e temáticas apesar das diferenças culturais e políticas de seus autores, e seus enredos apresentam um embate moderno-contemporâneo a respeito da verossimilhança histórica do romance; tanto na obra de Angelo quanto na de Kundera, são apresentadas estórias omitidas pelas mídias oficiais, mas com grande peso político e social para os membros daquelas sociedades. Estes limites podem ser resumidos com a imagem de Bastos (2007, p. 40), “fenda entre o que hipoteticamente seria a verdade histórica incontrastável e o delírio fantasista do autor de ficção histórica”.

Este depoimento pode ser percebido em ambas as obras, pois nelas identificamos a preocupação com o metaficcional. Em *Ângelo* “Escrever o quê nesta terra de merda? Tudo que eu começo a escrever me parece um erro, como se eu estivesse fugindo do assunto” (1995, p. 115), pela personagem “O Escritor”, que lança questionamentos sobre como representar artisticamente sua Era. Em Kundera principalmente, por meio dos discursos de Ludvik, na terceira parte, quando este rememora sua juventude e o que os seus acontecimentos poderiam lhe significar: “Mas, afinal, quem era eu realmente? A essa pergunta quero responder com toda a honestidade: eu era aquele que tinha muitas caras” (KUNDERA, 1999, p. 41).

Ambos os romances apresentam o embate da memória coletiva de um povo em relação à sua História, por discutirem tais formas de representação que “permutam entre si diversos processos discursivos” (BASTOS, 2007, p. 41), sem, contudo, se distinguirem de forma exata. Para refletir melhor esta problemática, conjugando e aproximando as obras escolhidas, é que elaboramos algumas questões norteadoras para este estudo.

Nesta rede de interações e entrecruzares, identificamos a ficcionalização da história e o afastamento das cronologias oficiais como sendo alguns dos principais recursos estéticos dos romances. Em *Angelo*, esse embate é menos evidente; em Kundera, por sua vez, é central.

Em *Angelo*, não apenas a História é recriada (por exemplo nos capítulos *Documentário* ou *Antes da Festa*), como também são apresentadas personagens *possíveis*, isso é, personagens com histórias de vida e/ou ideologias semelhantes a de pessoas reais. Angelo rele a história nacional e acrescenta-lhe dramas de personagens à margem da memória oficial. Para a estrutura interna de seu romance, há uma documentação sobre cidadãos comuns.

Esse processo é amplamente adotado por Milan Kundera em toda sua obra. A matéria historiográfica, factualmente, é menos revisitada pelo autor do que uma primeira leitura de suas reflexões (2006; 2009) pode sugerir. A maior parte de suas obras, incluindo, aqui, **A Brincadeira**, foca-se acerca não da História Política de sua nação, e, sim, na política em uma perspectiva social e intimista – e mesmo em suas sobras posteriores, nas quais ele ficcionaliza figuras como Hemingway, Goethe ou Stalin, o enfoque de sua narração é no que se refere a um perfil íntimo dessa, sua vida pessoal, seus pensamentos íntimos, seu comportamento em ambiente privado, etc. Suas personagens não são figuras públicas, são cidadãos que não foram imortalizados pela historiografia, seus acontecimentos não são relevantes em uma esfera global; entretanto, os dramas morais, as crenças políticas e religiosas e as concepções existenciais respaldam a um referente maior. Contudo, ele utiliza a linguagem do romance, evade-se do texto científico para utilizar a linguagem literária; seu romance, nesse sentido, aproxima-se de uma narrativa confessional, ora de um “voltar-se-a-si” agostiniano, ora de um diálogo socrático. É uma prosa de alternância entre a tradição dos relatos benjaminianos e proustianos.

Ainda observando o foco narrativo de cada obra em particular, podemos basear nossos estudos, a partir da afirmação de Kundera (2006, p. 138), sobre a dualidade entre “(...) a força do esquecimento (que apaga) e a força da memória (que transforma)”. Em suas obras, este embate parece ser um dos pilares fundamentais do foco-narrativo múltiplo de suas personagens, pois quem une todas as personagens é Ludvik e sua relação com o sentimento de injustiça que sofreu; Sempre que uma personagem narra, seu relato complementa ou dialoga com o de Ludvik, retirando-lhe a autoridade plena sobre a estória, degenerando seu valor documental.

O trabalho de Kundera, a nosso ver, em seus retratos de diferentes ideologias e morais aproxima-se, logo, muito mais dos não-lugares propriamente ditos, que do Fragmento Alemão. Kundera lida com o problema das classes sociais que regem grupos sociais, entretanto, estrutura a sua narrativa de maneira a compor o todo-não-todo de suas personagens no interior da prosa. Seu uso de imagens clássicas da Literatura volta-se a corrompê-las por uma complexificação de suas constituições interiores. Suas personagens são ambíguas e paradoxais, e os predicativos que as compõem são destituídos de um valor semântico fixo – são antes, sugestões ou valores ultrapassados os quais, sequer no todo da personagem encontram respaldo.

Na obra de Kundera, há uma abordagem com semelhanças e diferenças em relação à de Angelo. Em ambas as obras, há uma multiplicidade de vozes, narradores multifacetados, nas quais diversas personagens contam suas histórias que se interligam de alguma maneira no final. Como o autor brasileiro, sua escritura é carregada por algum nível de ironia e melancolia, por um passado destruído e pela impossibilidade de se restaurá-lo, senão por excertos e lacunas aos olhos do presente.

Diante dessas questões, organizamos este estudo por meio de três linhas de análise das obras em suas relações narrativas, estruturais e temáticas. Essas, devemos reafirmar, embasam-se primordialmente em uma leitura crítica acerca do texto, porém, intentando um estudo comparativo, dessa maneira, evadindo de teorias muito específicas sobre cada um dos autores.

Tais teorias, pecam, todavia, pelo fato de limitarem os autores e as análises que são feitas sobre eles, e parte dos trabalhos analisados são repetições sobre uma mesma linha teórica.

É de se notar, ademais, que são escassas as fortunas críticas facilmente acessíveis, sobre Kundera no Brasil. Sua obra, mesmo no estrangeiro, ainda é muito relegada à visão pragmática-política que Harold Bloom submete aos autores fora do eixo anglofônico, e seus seguidores desenvolvem leituras próximas às dele. Muitas de suas obras são submetidas a uma relação de aproximação e distância com **A Insustentável Leveza do Ser** (1984), sua obra mais conhecida, devidamente martirizada por Hollywood. Entretanto, cada romance possui uma imparidade, que torna difícil falar em um “estilo de Kundera” – e, sim, em “estilos de Kundera”.

É válido ademais, reafirmar que Kundera é um dos principais defensores do *Die Weltliteratur* – “A Literatura Mundial”, como coloca Goethe –, e, assim, sua perspectiva acerca da estética do romance é de uma prosa preocupada, antes, em trabalhar com questões inerentes à própria existência humana. Logo, sua obra não apresenta questões culturais tchecas aprofundadas. Mesmo assim, consultamos a versão traduzida do tcheco para o inglês (1992), e dois dicionários de tcheco (o *online Slovník*, com um extenso glossário e um **Berlitz** (2010) para eventuais questões fonéticas).

Angelo, por sua vez, é um autor de bibliografia injustamente focada à obra que aqui estudamos; seus livros posteriores, são principalmente antologias de contos e obras voltadas ao público infanto-juvenil. Sua obra é frequentemente dividida em “antes” e “depois” d’**A Festa** (ironicamente, semelhante ao índice do referido romance). Antes de

lançar a obra que estudamos, Angelo era pouco lido, apesar de ser razoavelmente elogiado por seu trabalho conjunto com Silviano Santiago.

Falando sobre o romance que aqui estudamos, variados estudos foram publicados, destacando-se o de Renato Franco (1998), por seu panorama acerca do romance brasileiro daquele momento. Para além dele, não destacamos outros autores, senão pela semelhança na abordagem feita à obra de Angelo, sempre fortemente vinculando-o a uma prosa política, e relevando seus aspectos experimentais e formais. Os estudos de Beth Brait (1995), por sua vez, analisam a multi-semioticidade do romance, mas destacam ainda aspectos físicos da sua publicação que, nesse estudo, não pretendemos abordar. Após **A Festa**, seu livro de mais destaque entre a crítica acadêmica é **A casa de vidro** (1979), coletânea de contos, entretanto, ainda pouco explorada ou divulgada. Ressalta-se, por fim, que para parte da crítica recente, o autor é destacado como cronista – uma desfavorável limitação, a nosso ver.

A primeira conjectura que fazemos nesse trabalho é no que se refere a reorganização estrutural do narrador enquanto consciência no romance; quando é evidenciada a incapacidade (ou impossibilidade) de o narrador abarcar as diversas esferas do romance em sua integralidade, o tom de seu discurso vai enformando-se enquanto uma série de questionamentos e considerações valorativas acerca da poética romanesca. Os narradores dos romances questionam, mesmo, suas axiologias, dado que a forma como desenvolve

As personagens de Ludvik e do Escritor são ressignificados de tal modo, na medida em que enquanto narradores que, em seus relatos, desenvolvem a crítica moral e política aos fatos que os cercam; Ludvik e Escritor potencializam seus relatos na medida em que questionam acerca do material que narram

No primeiro capítulo, debatemos as relações que são fundamentalmente contestadas pelos dois autores – em seus romances e em obras posteriores: as relações do eixo autor-narrador-personagem. O conceito de autoria como foi desenvolvido por Mikhail Bakhtin (2010) é fundamental para lançar interpretações sobre eles, uma vez que propõe a independência do autor para e com as demais estruturas composicionais do romance (inclusive, o autor-escritor), e complementam as concepções críticas de Benjamin acerca do “fim” da narrativa, enquanto que as teorias sobre a distância do narrador de Wayne C. Booth são, por sua análise não-categorizante do narrador.

No segundo capítulo, estudamos a estética moderno-contemporânea dos romances, embasando-a nas leituras de Leyla Perrone-Moisés (2003). A crítica brasileira debate sobre a estética literária do século XXI, desvinculando-a essencialmente de uma crítica marxista; suas leituras sobre a arquitetura do texto, logo, serviram para questionar o caráter plástico-semântico das obras, procurando compreender sua construção narrativa a partir das teorias de Augé sobre os não-lugares. Embora Augé trate mais dos não-lugares em sua esfera prática, é possível aplicar seus conceitos teóricos na relação significativa do texto, isso é, o texto dos romances é desvinculado de seu valor simbólico tradicional, a narrativa é focada em uma abordagem criativa da linguagem; tal colocação é também reforçada quando pensamos nos estudos de Benjamin sobre a imagética da memória trabalhada em Proust.

No terceiro capítulo, desenvolvemos uma crítica dos romances a partir de sua ficcionalização da História. Os processos de ficcionalização e a reinvenção do real são as bases das obras de Angelo e Kundera; tanto o eixo autor-narrador-personagem quanto o desenvolvimento estético dos romances contribuem para subverter o conceito clássico de ficção e de História, assim, marcando um dos principais aspectos da crítica aos regimes políticos extremos que os autores atacam. Para tanto, os estudos de Hayden White e Benjamin, já citados, são algumas das bases fundantes dessas teorias. Os ensaios de Otávio Paz (1984) sobre o mito e a realidade também oferecem boas bases para este estudo; por fim, as concepções sobre a representação, segundo Costa Lima (2003) abalizam as perspectivas críticas sobre questões-chave desta dissertação.

## Capítulo 1

### Inter-relação narradores, personagens e os modos inventivos dos romances de Kundera e Angelo

“(…)

*Tudo o que fui, tudo o foste eu devo  
dizer-te: e tu consentirás que o diga,  
que te relembre a nossa vida antiga,  
nos dolorosos versos que te escrevo  
(…)”*

*(Guilherme de Almeida, Série “Nós” I,  
in: **Messidor**, s/d.)*

#### 1.1 A voz relatora: a autoria no romance metaficcional

Quando nos dedicamos a uma leitura do romance moderno contemporâneo, as duas estruturas narrativas de maior relevância são a voz narrativa e a personagem. Falamos, inicialmente, em “voz narrativa” em não em “narrador”, dado que o problema do narrador refere-se a sua desintegração no sentido mais amplo que o termo pode remeter: não há mais um narrador íntegro no romance moderno, uma vez que esse assume sua parcialidade e relatividade e autoriza o leitor a um debate acerca de sua idoneidade. O narrador é, pois, uma consciência axiológica que não apenas narra, mas procura tecer sua visão sobre os acontecimentos, ressaltando determinados aspectos de um fato ou de uma personagem. A personagem, por conseguinte, ganha profundidade, uma vez que sua interpretação demanda uma leitura de suas relações para e com o narrador. Ainda mais, o narrador torna-se apenas uma voz dentro de um panorama muito maior, articulado por uma consciência ainda mais ocultada – a do autor.

O autor como aqui pretendemos trabalhar não é o escritor efetivamente falando, isto é, não se trata, nesse caso, de um debate acerca do artista, uma vez que então entraríamos em um campo que se desviaria de nosso problema foco temático principal. Nossa crítica é referente à estrutura ficcional que Bakhtin (2010) coloca como o autor: o de uma estrutura que (en)forma o livro. Os comentadores de Bakhtin que melhor explicitam tal questão são os linguistas; em breve citação, os americanos eslavistas Gary Saul Emerson e Caryl Morson são reveladores: “Quando respondemos a um enunciado, quando o tratamos *como* um enunciado, estamos postulando necessariamente um autor, mesmo que não haja efetivamente autor nenhum”

(MORSON & EMERSON, 2008 p.149). Assim, a respeito do “autor do romance”, pensamos necessariamente nessa relação leitor-obra, na qual a obra significa, factualmente, uma consciência criadora, plasticamente representada pelo todo textual do romance.

Outra leitura elucidativa frisa o autor bakhtiniano como consciência criadora; o linguista Carlos Alberto Faraco, comentador do pensador russo, notadamente observa o problema de modo claro, reiterando que há dois autores: o autor-pessoa (em nossos corpora, os nomes de Ivan Angelo e Milan Kundera) e o autor-criador. O autor criador é um “constituente do objeto estético (um elemento imanente ao todo artístico)” (FARACO, 2005, p.137), isto é, o autor-criador é uma estrutura morfossintática própria do gênero do romance que define a forma da narrativa, seja nos modos inventivos como o foco narrativo é construído, ou como é a personagem; o autor-criador, logo, é uma particularidade do gênero, dado que sua forma sustenta o caráter inventivo do texto – o autor-criador é parte de um mundo inventado pelo autor-pessoa, de maneira que sua escrita e seus modos inventivos registram o *seu* mundo.

Indo mais além, o autor-criador é a consciência plástico-semântica do romance, dado que a construção verbal empregada, por vezes, é profundamente marcada pela subjetividade e por certo grau retórico. Faraco observa que “ele não apenas registra passivamente os eventos da vida (ele não é um estenógrafo desses eventos), mas, a partir de uma certa posição axiológica, *recorta-os e reorganiza-os esteticamente*” (FARACO, 2005, p. 39 – *grifo nosso*); assumir que o autor-criador é um esteta é uma consideração de extrema importância para pensar nossos corpora, principalmente quando a leitura das narrativas se volta à ideologia do texto. O todo semântico do romance é fruto desse recorte estetizado do autor-criador – e ele, como fazemos questão de reafirmar, não é o centro de nosso estudo. Tal desvio de um com o outro é precisamente o cerne da narrativa do romance, quando encaminhamos o problema do autor pelo mesmo modo como coloca Bakhtin:

Segundo uma relação direta, *o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro* (BAKHTIN, 2010 p. 13 – *Grifos nossos*).

A forma como o pensador russo lê o trabalho autoral no romance é essencial para entendermos nosso problema de pesquisa. Sua perspectiva acerca do trabalho autoral incide na estética do texto; o autor-criador é uma criação textual do autor-pessoa, dado que se nota apenas na composição estrutural e narrativa do romance. Uma voz autoral é uma criação textual marcada tanto por um caráter ideológico quanto estético, mas ainda assim, independente do autor-pessoa. Inclusive, é de se supor (embora não almejarmos semelhante debate) que o autor-pessoa crie seu texto como se efetivamente estivesse lidando com a obra de outrem, e que a construção de uma voz autoral seja a construção de uma *persona*. Não por acaso, são constantes as leituras que procuram identificar passagens do romance na biografia do autor-pessoa, mas esse caso não nos parece o de uma análise literária e, sim, alguma forma de idealização social da figura do escritor. Mesmo na biografia ou no romance biográfico (e aqui, não vamos colocar tal problema) existe a criação de um autor-criador, mesmo que esse seja muito semelhante ao autor-pessoa.

O problema da autoria, nesse sentido, é relativo à construção textual enquanto um todo, uma vez que tal construção é intermediada por elementos subjugados à voz autoral; uma voz, como diz Bakhtin, que assume a função de “agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular dessa” (BAKHTIN, 2010 p. 10). Porém, sua transgrediência, antes de nos servir para uma interpretação mais exata, é um fator que complexifica a obra, seja na esfera de suas personagens ou de seus narradores; isso é, a obra não reflete o autor-criador, dado que ele não representará a si mesmo, mas seus ideais orquestrados de maneira a serem coerentes e coesos em relação a si próprios (e da mesma maneira, o autor-pessoa em relação ao elemento literário de sua obra). O trabalho do autor (pessoa e criador) opera precisamente no campo da significação e manipulação de signos linguísticos (e mesmo visuais, se pensamos por exemplo, nos livros de Joca Reiners Terron ou de Luiz Ruffato).

Nesse sentido, o autor-criador é um processo linguístico que relaciona a semântica do texto a uma esfera de sentido específico. As considerações do semiólogo italiano Augusto Ponzio, um grande comentador da obra de Bakhtin, demonstram o que pretendemos, quando ele afirma que “Bakhtin concebe a enunciação como parte de uma relação social e histórica concreta, como texto vivo” (PONZIO, 2008 p. 187); isto é,

uma leitura do autor-criador, necessariamente, demanda uma leitura enquanto um dispositivo<sup>1</sup> que opera os sentidos do texto.

Embora tal dispositivo exista, sua concretude textual é quase sempre oculta, ou seja, não sabemos *quem é* o autor-criador, mas sabemos que *há* um autor-criador. O texto literário é a obra que acaba em si mesmo; o texto reflete o autor-criador no sentido não de demonstrar quem ele é – o que ele pretende demonstrar sobre si; o texto do autor-criador, como coloca Ponzio, reflete e refrata sua imagem, mas como objeto de nosso estudo, acessamos apenas a obra encerrada, como em um autorretrato:

Também, no autorretrato, diz Bakhtin, não vemos o autor que representa, mas a representação do artista. A “imagem do autor” é um *contradicto in adjecto*. Como imagem, representação, objetivação, distancia-se dele. O autor representado na obra pressupõe um autor “puro”, representativo, e, como tal, permanece irremediavelmente fora da obra (PONZIO, 2008, p. 195).

As colocações de Ponzio são pertinentes a uma leitura do denso debate iniciado por Bakhtin, uma vez que oferecem uma perspectiva mais concreta sobre o problema da autoria: percebemos não o autor-criador, mas o seu produto final. O romance, é um todo encerrado em si, arqueado a partir de uma coesão e coerência internas, cujas raízes podemos supor através de indícios oferecidos tanto pelos narradores, quanto pelas personagens e pelas demais estruturas sem abertura interpretativa aparente (o índice, a sequência dos capítulos, os recortes, etc.). E não apenas, a colocação de Ponzio indicia que, mesmo quando há uma assunção do autor-criador enquanto um narrador (digamos, em uma autobiografia, num diário, num livro de confissões), sempre é possível identificar um trabalho de linguagem em todas as esferas da obra literária. A escritura do autor-criador é, assim, um trabalho de manipulação da linguagem, operando por diversos dispositivos: ele pode mostrar, ocultar, sugerir ou contar um acontecimento, seja pelas personagens, pelo narrador ou pelos índices externos. Dessa maneira, podemos iniciar as análises acerca do problema da narrativa.

---

<sup>1</sup> E aqui, pensamos no dispositivo como o concebe Agamben: “Qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2010 p. 40). Tal colocação de Agamben é bastante satisfatória para os objetivos aqui pretendidos, de forma que não retornaremos a esse debate, ainda que nos utilizemos do termo em outros momentos.

Ao falar em narrativa, necessariamente nos referimos às relações estruturais intrínsecas da obra; o autor-pessoa, nesse caso, não responde à questão. Para estudar o romance em sua totalidade, devemos considerar a alteridade que há entre o autor-criador (doravante, a ser referido apenas como autor), o narrador e as personagens e, evidentemente, ao espaço que enforma esses elementos. Falamos em alteridade quando consideramos que todas as construções textuais são estabelecidas por uma vinculação maior ou menor do autor para e com ela. Não podemos afirmar totalmente os motivos do autor, se ele não os explicita no texto. Tal ideia é colocada por Bakhtin, que afirma: “O interesse vital (ético-cognitivo) pelo acontecimento da personagem é abarcado pelo interesse artístico do autor” (BAKHTIN, 2010 p. 11). Da mesma maneira que o autor russo fala sobre a personagem, nos parece que se poderia falar sobre o narrador, dado que esse também é limitado ao “interesse artístico do autor”; o narrador tem sua consciência dos fatos limitada pelo autor, e essa limitação certamente influencia a forma de narrar.

O autor, evidentemente, pode ocultar sua imagem, mas sua construção indica algum nível de sua ideologia; o texto como um todo é nesse sentido o seu discurso, e a forma como ele estabelece as relações narrador-personagem, uma parte essencial para sua compreensão, uma vez que essas estruturas são limitadas por ele. O narrador sabe apenas o que lhe é permitido, mas isso não garante que ele nos conta tudo o que sabe ou que viu; a personagem, da mesma forma, pode ser dissimulada em relação a sua verdadeira essência, mas a esse respeito, apenas uma leitura de suas palavras – e das palavras do narrador sobre ela – é que poderiam levar a tais hipóteses. Além do mais, a personagem tem uma vantagem que o narrador “simples” (o que não é personagem) não tem: age. O peso de uma ação é quase o mesmo de um discurso, pois “O homem no romance pode agir, não menos que no drama ou na epopeia – mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente” (BAKHTIN, 1998, p. 136). O plurilinguismo, logo, se caracteriza pela interpretação das estruturas actantes, pela leitura ideológica de suas falas e atos e ainda.

Outra peculiaridade do plurilinguismo no romance é no que diz respeito a sua inserção estilística – e aqui, pensamos naquele primeiro eixo definido por Bakhtin. A estilística do discurso romanesco autoriza certa liberdade do autor em lidar tanto nos modos como os discursos são apresentados, quanto no contexto acerca de seu momento de enunciação. Seu trabalho estético se volta a manipular os dispositivos que operam

certa relação discursiva, seja para complexificar ou para esclarecer mais a respeito de dado momento da obra. Se o autor almeja um relato claro e preciso, sua manipulação dos dispositivos deve ser mínima, e seu trabalho com o foco narrativo deve voltar-se para eventualmente suprimir as lacunas e falhas comunicativas, como observa Bakhtin: “(...) é muito importante situar a conversação; quem esteve presente no ato, que expressão tinha, como era sua mímica ao falar, quais as nuances de sua entonação enquanto falava” (BAKHTIN, 1998, p. 141).

Sem almejar debater mais acerca dos exemplos citados, esses conceitos que serão desenvolvidos melhor adiante, e quando forem aplicados ao estudo dos nossos corpora. O que pretendemos apresentar, inicialmente, foi uma introdução ao problema da narrativa, demonstrando que, antes de estabelecer qualquer debate acerca do narrador e das personagens, é de grande importância que notemos a dependência daqueles para e com a axiologia estética do autor.

Desse modo, podemos passar a uma análise sobre as operações da tríade autor-narrador-personagem, agora, partindo de teorias da Literatura. As teorias do russo, entretanto, parecem atingir seu limite quando procuram estabelecer limites concretos à inconcreta tríplice relação aqui almejada. Assim, será de maior interesse que completemos o que esse teórico afirma, partindo das ligações tecidas pelo literato inglês Wayne C. Booth (1983). Entretanto, uma questão pouco estudada pelos teóricos é o que concerne aos processos narrativos que nos levam a esta perspectiva e modo de conceber a inter-relação autor-narrador-personagem; tais conceitos ocupam um espaço nuclear nas leituras de Theodor Adorno e Walter Benjamin que merecem nossa atenção.

## **1.2 Experimental, inventar e narrar: a evolução dos modos de narrar em limiares**

Ao propor uma análise acerca do narrador do romance moderno contemporâneo, o principal problema que se evidencia é precisamente no que tange à natureza dessa estrutura de gênero: como relatar quando o relato não é mais possível. O relato “impossível”, aqui colocado, na verdade, é o relato de origem tradicional: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 2011, p. 198). Tal narrativa era de grande importância para uma comunidade não apenas por seu caráter moralizante ou didático, mas especialmente por

seu motivo memorial: tal relato ao mesmo tempo remontava certo passado-fundador, que justificava o presente.

Tal forma de relato começa a perder seus méritos na Modernidade devido, justamente, às mudanças que essa Era lhe impõe. Uma primeira mudança diz respeito ao Tempo; outra, às relações individuais.

Conforme os avanços no pensamento filosófico sobre a relação tempo-espacial, como nota Octávio Paz; antes, em um Estado Cristão, a ideia de eternidade reinava sobre os Homens: no Juízo Final os fiéis seriam arrebatados para viver *eternamente* no reino de Deus; “A contradição da sociedade cristã foi a oposição entre a razão e a revelação” (PAZ, 1984, p. 47). A eternidade no Paraíso definiu-se enquanto uma utopia para justificar o presente; logo, a narrativa só abarcava a experiência vivida, a experiência individual, que confia autoridade ao seu relator. A narrativa enquanto relato de uma experiência, nesse sentido, pode ser tanto um caso tradicional quanto de viagem – como observa Benjamin, quando afirma que o camponês e o marinheiro são os “mestres na arte de narrar” (BENJAMIN, 2011, p. 199); por outro lado, a narrativa em seu aspecto didático também encontra parte de suas origens nos contos de artesãos quando esses passam seus ensinamentos aos seus aprendizes.

Outro aspecto fundamental da narrativa é o que diz respeito à morte. Na idade pré-moderna, a morte significava meramente o renascimento na vida eterna, e “A eternidade cristã era a solução de todas as contradições e agonias, o fim da história e do tempo” (PAZ, 1984, p. 51). Assim, o relato do moribundo era, antes, um ensinamento aos que continuaram a viver – é, afinal, nesse momento, que as experiências “assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN, 2011, p. 207). A morte de um narrador confere autoridade a sua pessoa.

Os ideais modernos rompem tal ideia. Primeiro, em relação ao contínuo do Tempo: a ideia da eternidade cristã é gradativamente abandonada, dando lugar ao ideal da História; “A história é o nosso caminho de perfeição” (PAZ, 1984, p. 49). O romance do século XX incorpora, no foco narrativo, as novas acepções do Tempo: esse é contínuo e construído a partir de uma relação entre o passado e o presente, porém, não de maneira passiva, mas criticamente revisionista – é a imagem do “Anjo da História” (BENJAMIN, 2011, p. 226) atirado ao futuro, porém, voltando os olhos ao passado, interpretando-o em seguida.

Essa retomada de um debate sobre o Tempo na Modernidade procura apresentar o problema do narrador em uma relação temporal. Se, antes, o narrador era uma voz definitiva, o amalgamador de uma experiência, agora ele é simplesmente *uma* voz sobre o fato passado, uma voz entre tantas outras que, em uma relação dialética compõe uma leitura sobre o acontecimento. Retornaremos a esse ponto adiante. Nos interessa, antes, localizar a outra esfera que influencia a narrativa moderna: a das mudanças nas relações sociais.

Por “relações sociais”, queremos exprimir as influências das indústrias na forma da narrativa, e em especial, da Indústria Cultural. Embora não almejemos nos deter em um debate sobre essa nomenclatura, algumas considerações devem ser levantadas. A mais importante, talvez, seja a de Theodor Adorno quando sugere a desintegração da linguagem narrativa em meio a outras, como a imprensa e o cinema:

Noções como a de “sentar-se e ler um bom livro” são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice (ADORNO, 2008, p. 56).

A impossibilidade de comunicação efetiva é, para o filósofo, o resultado da lógica capitalista, que pressupõe certa fluidez nas relações de consumo, bem como, uma proporção pragmática do Homem com seu mundo; como é descrito por Marc Augé<sup>2</sup> em seu estudo sobre o que ele denomina de *não-lugares*. A relação de consumo e utilitarismo até mesmo esvazia a semântica do texto literário tradicional, força uma nova maneira de se relatar acerca do mundo. As indústrias e tecnologias também fazem uma renovação constante dos bens a serem consumidos, solapando as singularidades do trabalho do artífice – daí, a estandardização da qual o autor fala. Na Literatura, é evidente que há grandes singularidades entre os autores; todavia, o texto se estandardiza no momento que sua temática é limitada a formas discursivas de consumo mais fácil.

Essa estandardização à qual o autor se refere espelha-se, precisamente, na forma como o estilo de escritura de cada autor é configurado; a ela, o romancista responde com a complexidade por parte de seu narrador. Adorno observa o novo modo do narrador enquanto uma “nova reflexão”, que “é uma tomada de partido contra a

---

<sup>2</sup> Tais debates são aprofundados no capítulo 2, quando analisamos os não-lugares Augé.

mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva” (ADORNO, 2008, p. 60). As afirmações do frankfurtiano revelam o problema do romance no século XX, visto que antes o romance era vinculado fortemente a um espelhamento da realidade, agora ele precisa renunciar a esse vínculo, assumir sua falibilidade ante o ideal de espelhar o mundo. O narrador não pode falar tudo sobre um assunto, pode talvez, falar tudo que ele *saiba*, mas precisará inevitavelmente recorrer a outras vozes, sob o risco de ser considerado um narrador inconfiável – mas tal discussão será feita mais à frente, uma vez que essa “falha” narrativa pode ser parte do todo estético pretendido pelo autor.

Podemos pensar no caso d’**A Festa**, cujos capítulos-contos são marcados por uma diversidade de estilos narrativos, por vezes mesmo *antinarrativos* (em um sentido de efetivamente não lermos qualquer *narrativa*, isso é, qualquer relato sobre uma experiência), e sim, certa forma de compilação textual.

Notadamente em *Documentário*, em que lemos uma série de excertos de textos jornalísticos, entrevistas, discursos políticos, ensaios e afins; a quebra narrativa, inclusive, permite uma leitura que assemelhe a obra ao documentário cinematográfico, devido a seu corte abrupto de um depoimento sendo intercalado por outro:

“(…) Os nordestinos saíram da praça e dispersaram-se em pequenos grupos de cinco/seis pessoas em cada esquina (...). O jornalista Samuel Aparecido Fereszin não estava mais lá.

O trem queimou-se até às quatro da manhã.”

*(Trecho da reportagem que o diário “A Tarde” suprimiu da cobertura dos acontecimentos da Praça da Estação, na sua edição do dia 31 de março de 1970, atendendo solicitação da Polícia Federal, que alegou motivos de segurança nacional.)*

FLASH-BACK

“Não creio, não creio absolutamente que, sem o trabalho escravo, esses canaviais dum só senhor possam ser cultivados; não creio absolutamente que o trabalho livre se adapte ao atual sistema de trabalho agrícola (...)”

*(Robert Avé-Lallemant, médico alemão, em “Viagem pelo Norte do Brasil no ano de 1859”, pág. 39, edição do Instituto Nacional do Livro.)*

(...)

“Quanta desgraça, quanta barbárie naqueles sertões, santo Deus!”

*(Teodoro Sampaio em “O Rio São Francisco e a Chapada Diamantina”, após a viagem realizadas ao Nordeste em 1879.)*

“...sertanejos fanáticos pelo interesse, que para ali se dirigiam acreditando na ideia do comunismo, tão apregoada pelo Conselheiro (...) Sobe a sessenta o número de fazendas tomadas pelos conselheiristas em toda a região.”

*(Despacho de Salvador para o jornal O País, do Rio de Janeiro, dando testemunho de “um respeitável cavalheiro vindo das regiões de Canudos”, publicado em 30 de janeiro de 1897)*

“Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até o esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados.”

*(Euclides da Cunha em Os Sertões, 1902)*

(...)

FIM DO FLASH-BACK

“que seu pai, Divino de Mattos, era capanga do coronel Horácio Mattos, homem forte da República no sertão da Bahia, respeitado por Lampião; que o mesmo tomou parte nas guerras do coronel contra a Coluna Prestes nos lugares Olho d’Água, Riacho d’Areia, Roça de Dentro, Maxixe e Pedrinhas (...)”

*(Do depoimento do retirante Marcionílio de Mattos no dia 1º de abril de 1970, da Delegacia de Ordem Política e Social de Belo Horizonte, após os graves distúrbios que agitaram a Praça da Estação na noite de 30 e madrugada de 31 de março de 1970.) (ANGELO, 1995 p. 16-19)*

Como podemos notar nos trechos, o trabalho de subversão da voz narrativa, aqui, consiste antes em um trabalho de ordem autoral de arranjo de excertos em determinada ordem estética ou antes, narrativa; não há um narrador no sentido que coloca Benjamin, e a “experiência” que o autor alemão fala aqui é transmutada na forma de depoimento. Nesse sentido, a narrativa tradicionalmente concebida começa a ser definida por seu aspecto funcional; sabemos da vida do retirante Marcionílio, não por seu relato, sim por seu depoimento. É válido ainda notarmos uma pluralização do

indivíduo – não se trata da história do retirante, mas de seu *povo*. Outra relação possível é no que se refere a estandardização que se refere Adorno: a construção de *Documentário* não é pelo relato do autor, e não é pelo de uma personagem, mas pela compilação de vários excertos que compõem um único; o autor alemão compreende a crise da narrativa pela falta de “algo especial a dizer”, e essa parece a proposta estética do capítulo-conto, ainda mais no que se refere ao “Flash-back” – o autor retoma o passado, ou antes, os passados possíveis da vida de Marcionílio, isso é, as crises sociais de suas terras de origem, mas o faz pela reprodução de outros textos. Tal proposta de reprodução de outros textos indicia um problema não apenas na formação do narrador como também do próprio autor: seu relato é de certa forma o da recusa e o da proibição.

Ele recusa-se a criar uma voz ficcional, mas usa uma voz real proibida – recusa a *inventar* uma realidade sobre a revolta na estação, mas por outro lado, recorre ao elemento real que foi proibido de ser divulgado. De certa maneira, simboliza uma crítica ao real daquele momento (que foi inventado) e uma valorização de sua invenção (que é baseada no real). Seu plano estético a respeito do narrador, assim, se volta a um não-narrador, que narra sem utilizar a narrativa.

Notamos essa subversão do foco narrativo tradicional em quase todos os capítulos-contos, exceto em um: *Andrea*. Nesse, lemos um pequeno relato que se aproxima do estilo dos romances de formação – um relato sobre uma personagem em seu crescimento físico e social, com um final moralista – em que somos apresentados à história de Andrea por meio de um narrador que acessa e comenta sobre sua vida privada:

1.

Ela era muito bonita. Talvez a única verdade de Andrea, base de todas as posteriores mentiras, tenha sido essa, a beleza. *As mulheres bonitas demais são colocadas sempre na frente* – de uma família, de uma coroação de Nossa Senhora, de uma sala de aula, de um colégio de uma festa, de uma sociedade – *e acabam assumindo a responsabilidade de manter-se no centro o resto da vida, e essa ilusão cansa e faz sofrer*. Na adolescência, Andrea já estava perdida no seu engano (ANGELO, 1995 p. 51 – grifos nossos)

É válido notarmos, porém, que trata-se de uma narrativa “de formação”, deturpada: o narrador inicia seu relato caracterizando a personagem por sua beleza, mas logo em seguida, apontando essa como um problema de sua vida. Se considerarmos o

narrador segundo as teorias de Adorno, o narrador de *Andrea* foge da standardização do gênero da narrativa-de-formação quando quebra com a estilística desse gênero. O “algo interessante a dizer” a que se refere o filósofo frankfurtiano nos parece ser, nesse caso, precisamente essa deturpação de uma temática já superada; só por a vida de Andrea ser uma antinarrativa, que o narrador consegue narrá-la.

Tal maneira de se conceber o narrador, contudo, não é notado com tanta evidência n’**A Brincadeira**; as axiologias de Kundera sobre o gênero romanesco indiciam a opção do autor por uma narrativa menos experimental, mais voltada a uma reflexão narrativa, mais próxima da tradicional – e aqui, tradicional do ponto de vista de Benjamin. Assim, sua resposta à crise narrativa apontada por Adorno parece ser a de um diálogo com o passado, reexperimentando a abstração narrativa. Abstração, aqui, é colocada em oposição aos três dogmas do dito “realismo psicológico” (de fins do século XIX), às quais esse autor procura se opor (KUNDERA, 2009 p. 38): 1. Descrição integral da personagem (descrição física e mental); 2. Conhecimento integral de sua biografia; 3. Voz autoral neutra.

Tais pontos levantados pelo autor tcheco são identificados por Benjamin. Ao tratar da perda de autoridade por parte do narrador, Benjamin ressalta que as narrativas tradicionais se voltam ao ponto central de seu relato – a narrativa “não está interessada em transmitir o ‘puro em-si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (BENJAMIN, 2011 p. 205) – precisamente, o que nas obras de Kundera seria identificado como a ausência de biografia sobre a personagem; o seu autor-criador não revela sobre as personagens; limita-se ao que é essencial sobre elas.

Sabemos sobre Jaroslav ou Kostka apenas o que eles nos revelam em seus depoimentos individuais, enquanto que sobre Lucie, mal conhecemos seu passado salvo o que ela diz a Ludvik em um único parágrafo: “Mas quem era Lucie, em termos mais concretos?” (KUNDERA, 1999 p. 89-90); ademais é interessante que frisemos que o narrador reproduz o que *ela* lhe diz. Tal forma de contato com a narrativa, respalda o que Benjamin aponta sobre o relato.

Antes, a o narrador de uma narrativa posicionava-se na mesma medida em que o de um relato individual, isso é, o narrador relatava posicionando-se em relação à estória – os narradores ouviam-na de alguém ou vivenciaram os ocorridos, portanto, exprimem sobre o caso tudo o que seu conhecimento dele permite. Quando essa forma

de contar começa a ser assimilada pela indústria cultural, o narrador precisa alterar sua forma expressão, ele precisa incluir as diversas esferas estruturais do conto, enquanto vozes ativas ou antes, contrapontos a seus relatos. Kundera consegue, nesse aspecto, unir a tradição e a modernidade, unindo o relato de um seu narrador com de outras personagens em capítulos diversos e o relato simultâneo de três delas (KUNDERA, 1999 pp. 279-353). Seu texto pode ser considerado uma união de diversos contos em um corpo textual maior – a união dos vários relatos menores que compõem o todo do romance.

Consideramos tal forma de composição, uma união de tradição e modernidade quando nos detemos ao que Benjamin fala acerca do fim da narrativa tradicional. Essa é um todo inacabado em si, e abre espaços para que o seu público a questione; sua preservação consiste nesse espaço vazio. Diferente do romance que “não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida” (BENJAMIN, 2011 p. 213); o narrador do romance conta, não o que sabe, mas o que intenciona revelar ao leitor; sua narrativa é esse recorte acabado em si, porém, aberto à dialogia com outros textos.

Posto isso, nos parece que será mais revelador se iniciarmos nossos estudos acerca das relações autor-narrador-personagem em uma perspectiva analítico-prática pela qual poderemos aprimorar nossa leitura das definições levantadas por Adorno e Benjamin, dado que os filósofos não se propõem a relacionar os estudos do narrador moderno às formas como ele é identificado no romance. Suas teorias são antes observações sobre as relações entre literatura e sociedade, porém, numa perspectiva estética, o que faz com que seus escritos sejam imprescindíveis para nosso debate acerca do *que* significa pensar sobre um narrador como moderno ou clássico. Para uma análise da construção narrativa (bem como da construção autoral), podemos pensar em uma leitura conjunta sobre o plurilinguismo do foco narrativo.

Ao propormos uma leitura plurilinguística acerca do foco narrativo, nossas análises incidem não apenas às esferas discursivas entre os componentes do romance; também, e principalmente, nas esferas relacionais das estruturas narrativas – autor-narrador-personagem, uma vez que, quando pensamos a respeito dos modos ficcionais de resistência estética e ética, tanto o narrador como mero observador, quanto o narrador enquanto personagem constituem uma parte mister para a proposta plástica do

autor. Nossa hipótese, assim, é de que será por meio deles, atuando ou dialogando, que podemos identificar as expressões de metaficção literária e invenção histórica.

O caso mais preciso dessa conjectura pode ser respaldado se consideramos a personagem do Escritor n'A **Festa**, uma vez que, em sua posição virtual de autor, ele não apenas desenvolve o romance, como também questiona sua relevância e mesmo os conteúdos de seu texto – por exemplo, quando retomamos sua “epígrafe” no início de *Depois da Festa*, questionando se aquelas informações são “(\*) necessárias?/ surpreendentes? valiosas?/ complementares?/ desnecessárias?/ inúteis?” (ANGELO, 1995 p. 148). Trata-se de um diálogo com seu próprio texto, que questiona-o enquanto consciência (re)criadora daquele passado, a concisão daqueles adjetivos poderia ser interpretada como um traço metaficcional do romance; o Escritor efetivamente parece “dar o passo” para além do fim (usando a expressão de Benjamin), para complementar seu relato, entretanto, argumentando sobre sua importância.

Diferentemente, a narrativa de Kundera aponta mais para o problema da parcialidade do narrador, uma vez que as personagens compartilham acontecimentos em comum, entretanto, de maneira diferente. Podemos pensar no caso de Lucie, com quem dois narradores conviveram (Ludvik e Kostka), entretanto, sem demonstrarem um saber das relações dela, com o outro. Também, o (irônico) caso de Helena, que procura Ludvik para reconfortar-se das traições do marido (Zemanek), enquanto aquele procura ela justamente para atacar a moral desse. São narrativas de caráter extremamente pessoal e que são marcadas por um posicionamento virtual axiológico em dialogia; isso é, o autor parece evadir-se de seu eventual trabalho autoral, antes posicionando-se como um observador daquele microcosmo.

Tais hipóteses sobre um e outro romance relacionam-se com os eixos que interligam e limitam autor e narrador, e lançam novas possibilidades sobre a multiplicidade de narradores nos romances.

### **1.3. O narrador desautorizado: cadeia de narrativas em posição dialógica**

Quando pensamos na estrutura linguística que envolve o eixo autor-narrador-personagem, um caminho para perceber tal relação é pelas relações discursivas que conectam os três extremos. As relações discursivas, como colocamos aqui, porém, não são de ordem puramente linguística – isso é, não será relevante ao nosso estudo se pensarmos, por exemplo, no autor como um agente no discurso. Ao tratar esse eixo

estrutural do romance, o que pretendemos analisar são as formas e os modos como o discurso é desenvolvido *ficcionalmente*; o autor escreve o relato, o narrador narra, a personagem atua. Porém, não se trata apenas de perceber o texto segundo tais funções: quando consideramos as interseções autorais no foco narrativo e no todo da personagem, novas leituras acerca da obra são possíveis. Ainda mais, reduzir as estruturas narrativas a suas funções básicas é uma simplificação incabível em nossos corpora, dado que uma leitura atenta pode sugerir novos limiares entre essas estruturas.

Dessa forma, cabe-nos questionar os limites entre o autor, narrador e personagem em um romance moderno contemporâneo. Mais precisamente, o problema almejado refere-se às estruturas narrativas do romance, e essas, como é possível notar, são instáveis, fluidas e irregulares. Tal irregularidade é demonstrada por Bakhtin quando analisa o romance conclui que: “A luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em um grau considerável, uma luta dele consigo mesmo” (BAKHTIN, 2010, p. 4-5). O artista aqui concebido é o autor-criador, a face autoral implícita em todos os textos, enquanto que a personagem é um amálgama do elemento artístico actuante – narrador + *personagem*. O problema referido pelo pensador russo é, de certa forma, o problema que enforma a Literatura a partir da segunda metade do século XIX: os limites da arte em sugerir a realidade.

A sugestão do real, como coloca Adorno (ADORNO, 2008, p. 54) é um problema essencial para pensarmos a respeito do trabalho autoral, uma vez que essa é feita, em parte pela construção do discurso do narrador, e em parte pelo todo da personagem, como constata Benjamin, ao afirmar que “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 2011 p. 198). Trata-se, assim, de uma questão de alteridade; o leitor identifica-se no discurso subjetivado do narrador e na imagem subjetivada da personagem, um respaldo de sua própria realidade.

Isso não significa, como comentamos anteriormente, que o romance espelhe o real, uma vez que seu trabalho de mimese não é com a realidade externa a si, mas com sua realidade interna, afetando por meio dela, a realidade do leitor; da mesma maneira, nem o narrador não deve ser tratado como um relator, nem as personagens como apenas “atores” de um enredo: são elementos que conectam o texto e intercambiam suas funções tradicionais. Outro elemento que complexifica o romance é a figura do autor-criador, que, como lemos anteriormente, tem o *seu* real e a *sua* experiência, isso é, trata-

se de um simulacro do autor-pessoa que, virtualmente, é o autor de todo o romance. Isso significa que pensar sobre o narrador e as personagens exige também pensar um autor-potencial, talvez revelado por elementos do texto, talvez ocultado, todavia, condicionante para uma leitura da obra.

Logo, voltamo-nos a nossa proposição inicial – a estrutura do eixo autor-narrador-personagem para a construção dos modos inventivos ficcionais. Em relação ao problema do autor, as conclusões de Bakhtin respondem satisfatoriamente o que pretendemos; cabe agora analisarmos as relações entre o autor-criador e suas criações, o narrador e a personagem. Essencialmente, o que pretendemos debater nesse caso são relações de alteridade, uma vez que como já nos disse Bakhtin, o autor “(...) deve tornar-se o *outro* em relação a si mesmo” (Bakhtin, 2010, p. 13). Assim, como pensar sobre *esse outro* em relação ao *eu*?

Uma proposta sobre essa relação pode ser encontrada na estrutura do gênero biográfico, ainda que os nossos corpora em si não sejam biografias no sentido mais estrito do termo. Bakhtin analisa que a biografia se constrói a partir do “ponto de vista do caráter particular do autor em sua relação com a personagem” (BAKHTIN, 2010 p. 139); isso significa que o narrador da biografia não apenas relata sobre uma vida, mas aproxima-se dela com certo grau de interesse do autor na personagem – seja interesse afetivo, intelectual ou ético (digamos, a biografia de um ditador).

Essas considerações são de grande importância para pensarmos no narrador e igualmente na personagem, uma vez que o narrador é, também, uma persona que seleciona o modo como lidará com a personagem. Algumas relações entre a personagem biográfica e o autor são bastante reveladoras para introduzirmos o problema do elo autor-narrador-personagem, e podem auxiliar que compreendemos as teorias de proximidade de Wayne C. Booth, principal literato de nossos estudos do narrador. As colocações de Bakhtin nos interessam especialmente ao que se relaciona às relações entre o eu e o outro:

O fato de que o outro não foi *inventado* por mim para uso interesseiro mas é uma força axiológica que eu realmente sancionei e determina minha vida (como a força axiológica da mãe que me determina na infância) confere-lhe *autoridade* e o torna autor interiormente compreensível de minha vida; não sou eu munido dos recursos do outro, mas o próprio outro que tem valor em mim, é o homem em mim (BAKHTIN, 2010 p. 141).

A relação do autor para e com seu objeto é uma relação de alteridades e autoridades: o autor descreve seu objeto de sua perspectiva particular e, em certo grau limitada; esse objeto, porém, exige uma abrangência maior para ser compreendido; a percepção desse autor para e com ela é limitada e ele (salvo por questões estéticas) *deve* recorrer à percepção axiológica do outro para não ser julgado manipulador ou parcial. Assim, o autor deve recorrer a outrem; outras vozes que objetivarão seu objeto, que estabelecerão sua alteridade sobre o objeto em questão. Trata-se de uma forma de alteridade autoritária, o autor não pode tratar seu objeto com totalidade, se não adotar outras perspectivas colaterais.

Igualmente, a biografia, exige mais do que apenas as memórias (sujeitas a falhas e a desvios de ética) do biógrafo; mais do que apenas a leituras dos fatos, ou a sua opinião sobre os ocorridos, o biógrafo deve ponderar sobre a personagem de seus escritos, a partir de uma análise dos diversos fatores que marcam tal vida. Outro aspecto que poderíamos apontar é a respeito do próprio termo “história”, como nos indica Alcmeno Bastos (BASTOS, 2007 e p. 22), que, no decorrer do século XX, começou a aceitar outras formas de depoimentos – inclusive, depoimentos biográficos de indivíduos antes desconsiderados pela historiografia clássica. O autor da biografia, como um historiador, pesquisa seu objeto a partir de várias perspectivas sobre ele.

Como lemos anteriormente, ao tratar do gênero histórico, o historiador lida com acontecimentos reais e sua leitura do passado não limita-se apenas à “história oficial” – também a depoimentos pessoais daqueles que viveram a História – e com esse panorama ele analisará os fatos para revisar o passado. A biografia, similarmente, apesar de inversa, lida antes com os acontecimentos pertinentes à vida do biografado e assim, exige uma pesquisa não apenas voltada a seu círculo social, familiar, profissional e afins, como também uma leitura (breve que seja) de seu tempo histórico. Logo, podemos considerar que um texto não é histórico se ele adota uma perspectiva particular, se não pondera sobre todos os fatos que ocorreram no recorte selecionado pelo pesquisador, enfim, se não há uma dialética a respeito de todas as fontes consultadas para o estudo. Os dois autores, dessa maneira, trabalham com diversos indícios do passado, por vezes paradoxais e até violentamente opostos, e lida com perspectivas gerais e particulares – seus textos, assim, são revisões, mas ao mesmo tempo são *criações*.

O autor de um texto de caráter biográfico ou histórico é primeiramente um pesquisador que, almejando construir um texto rigoroso às regras formais desses gêneros, deve pesquisar seu objeto a partir de fontes diversas – e mesmo opostas.

Sendo um texto historiográfico, de um lado, é de se supor que a linguagem empregada seja estabelecida a partir de um estilo acadêmico-científico, citando suas fontes bibliográficas, criticando-as, e por fim, emitindo seu próprio juízo de valores. Por outro lado, sendo um texto biográfico, podemos supor um estilo mais próximo do jornalístico, reproduzindo entrevistas, notas das mídias, eventualmente recorrendo a fontes científicas para explicar algum dado da vida ou do tempo do biografado.

Notamos tal variedade de estilos em **A Festa** bem como **A Brincadeira**; ambas as obras sujeitam-se ao trabalho estético do autor-pessoa; esse, por sua vez, cria um autor interno ao texto, e, a partir dessa perspectiva, constrói a composição da obra. Sendo romances, outra vez tornamos ao nosso início, contudo, agora a partir de uma nova perspectiva: a de inventar.

O termo “inventar” é essencial para nossa pesquisa: os autores-pessoas *inventaram* autores-criadores, bem como os contextos ficcionais que envolvem esses e seus romances, permitindo então, que leiamos eles como romances estruturados a partir de outros gêneros. Quais seriam? No romance de Angelo, uma leitura rápida já indica que *Documentário* é um capítulo-conto que aproxima-se do gênero histórico, enquanto que no de Kundera, o gênero memorial parece ser bem presente.

Quanto ao gênero biográfico, levantamos nossas hipóteses a partir das relações autor-personagem: n’**A Festa**; o elemento biográfico aparenta ser identificado nos capítulo-contos *Andrea* (ANGELO, 1995 pp. 49-64) *Corrupção* (ANGELO, 1995 pp. 65-78). N’**A Brincadeira** nas relações de Ludvik com as demais personagens, é possível identificarmos também, traços do elemento biográfico no estilo dos narradores; todavia, uma nova leitura pode enfraquecer tal hipótese, dado que as personagens (salvo Ludvik) não parecem preocupar-se em contar *sobre Ludvik* e sim, relatar *sobre si próprias*, possivelmente como uma confissão ou “apenas” como um relato. Então, vamos às obras.

No romance de Angelo, podemos colocar de pronto que a biografia (ou antes, o estilo biográfico) é largamente empregado; podemos pensar nas interseções entre a censura da mídia e a Literatura (tão bem satirizadas pelo jornalista Samuel Fereszin). A personagem do jornalista transpassa praticamente todos os capítulos-contos: ele cobre

as revoltas da Estação; tem algum laço de amizade com Carlos Bicalho (amante de Juliana, envenenada por seu marido Candinho); nutre certa paixão mal resolvida por Andrea; tem amizade com Roberto Miranda e com Jorge Fernandes; e foi a Festa. Enfim, se pensarmos numa correspondência entre Samuel e o Escritor, notaremos que seus trabalhos narrativos são os de relatar sobre as vidas de indivíduos. Seus textos são, precisamente, adensamentos do eu no outro.

Dois capítulos-contos especialmente parecem trazer os elementos biográficos com mais propriedade. No primeiro, *Andrea* lemos a seguinte epígrafe: “*Biografia* encontrada pelo autor entre os papéis de uma *personagem do livro*, que não sabe ainda se identificará mais adiante” (ANGELO, 1995 P. 49 – grifos nossos). O capítulo de facto, relata a vida de Andrea, entretanto, por meio de um estilo que aproxima-se dos romances de formação, subvertendo-os. De qualquer modo, é possível percebermos traços de uma narrativa biográfica: o autor faz um recorte temporal no índice – “Garota dos anos 50” (ANGELO, 1995 p.11) –, estabelece certa cronologia, faz alguma referência a outras fontes – “Séria, conseguiu testemunhos: Andrea é muito eficiente” (ANGELO, 1995 p. 54); “Os resultados tornaram esse ponto pelo menos polêmico: Andrea é muito inteligente, não acho, pois eu acho” (ibidem); “Um mês depois, todo mundo dizia que se amavam” (ANGELO, 1995 p. 55). Se tais indícios, não são suficientes para aproximar o capítulo-conto na categoria de biografia, são o bastante para ligá-lo ao gênero tão popular nas revistas de celebridade, que é o do “perfil biográfico”.

No capítulo-conto *Corrupção* (ANGELO, 1995 pp. 65-78), por sua vez, identificamos a uma representação da possível relação familiar dos pais e do jovem Roberto, com a peculiaridade de ser uma representação do interior das personagens, como no exemplo:

**PAI. 1941.**

Olhava a barriga da mulher: sexo laboratório e ninho, capaz de entregar, pronto, um menino chorando. Esse menino vai ter tudo que eu não tive: carinho, pai em casa, brinquedos, conforto, segurança. Um homem seguro afirmando-se na paternidade.

**MÃE. 1941.**

O pior é a noite, com esse sono que eu tenho: ter de acordar para dar de mamar. Ah não, gente, para que ter um filho? Melhor adotar já um grandinho.

**FILHO. 1941.**

(Assim:) uéh uéh uéh uéh (choro) chap-chap-chap-chap (vinha) mml- mml- mml-  
mml (mamã)

**PAI. 1942.**

Um ano. Já se tornava uma pessoa de quem não podiam duvidar: um homem que tinha um filho. Contra essa pequena coisa indefesa ele podia exercer a maldade/bondade de usar, àquela mulher que o cercava de duvidável proteção. (...)

**MÃE. 1942.**

Estou perdendo. Já perdi. Sabia que ia dar nisso, que ele ia se meter entre nós dois.  
(...)

**FILHO. 1942.**

-Me dá.

(Ele dava.)

-Dadá.

(Davam-lhe.)

(Aprendia.)

Mamãe xinga. Mamãe xinga não. (Por isso:) Mamãe feia. Papai feio não.

(...)

(ANGELO, 1995 pp. 67-69)

Como o exemplo demonstra, trata-se evidentemente, de uma concepção artística sobre o interior das personagens, porém, revelando elementos de suas vidas. Sabemos o que o pai pensava sobre seu filho, e também a mãe e, no desenvolvimento do enredo, vemos a degradação dos laços familiares e a aproximação do pai com o filho: o pai revela suas preocupações, e a mãe suas angústias e essas dizem sobre eles tanto quanto sobre o filho. São informações que o narrador obtém e que permitem algum trabalho autoral, porém, a partir de elementos dados; pretendem relatar sobre a vida de Roberto e de suas relações familiares a partir de alguns fatores pré-existentes – das mais evidentes, os depoimentos do pai e da mãe e os relatos sobre o comportamento da criança; é, assim, um texto que procura apresentar e explicar a vida do artista:

(Mais tarde calçava o chinelo do pai e punha o cachimbo na boca e dizia:)

-Ora Lenice, o que é que tem o menino brinca com a tesoura?

(Até que a mãe vinha atrapalhar:)

-Vai botar esse cachimbo no lugar. Você ainda quebra isso, menino. (ANGELO, 1995 p. 73)

Como podemos notar, a relação entre o narrador e as personagens aproxima-se da relação biógrafo-biografado, embora não seja por um estilo tradicional, e a quase total ausência de narrativa pode ser compreendida como uma tentativa de o narrador representar a cena com neutralidade – e aqui, respaldamo-nos pela fala de Ana Cristina Cesar, sobre o elemento cinematográfico do romance: “O escritor fica querendo fazer cinema na literatura, ou seja, querendo imitar o jeito de narrar do cinema, que dispensa a voz do narrador e *produz continuidade narrativa na montagem*” (CESAR, 1999 p. 177). Identificamos uma ligação entre o narrador e as personagens pelo modo *coloca* a cena: a cena *está acontecendo* (em uma perspectiva ficcional, evidentemente) e ao narrador cabe apenas *ser a câmera*; situar as emoções dos *atores*, o cenário, o tempo... O capítulo-conto *O Refúgio* é igualmente cine-dramatúrgico nesse sentido: o narrador pretensamente mostra *o que ele vê* e não o que ele *cria*.

Na obra de Kundera, por outro lado, identificamos um romance mais intimista e menos experimental, mais voltado a uma confissão ou testemunho, uma vez que os narradores rememoram seu passado atentando-se a interpretá-lo. Sua interpretação, porém, é feita com base em sua contemporaneidade pessoal – isso é, os narradores em alguma escala lidam com elementos alheios ao seu todo, e em alguma escala, dependendo do modo como são interpretados; lançam perspectivas críticas sobre seus *selfs* passados para compreenderem seus *selfs* presentes. Nesse sentido, a personagem é fruto do voltar-se-a-si do presente acerca do passado. No caso de Ludvik, o que pretendemos identificar é quase explícito, como o trecho sugere:

Ao mesmo tempo, eu me dava conta de que a estranha atmosfera da paisagem não era senão um decalque do que eu me proibira lembrar depois do encontro com Lucie, como se minhas lembranças reprimidas impregnassem tudo o que nesse momento via ao meu redor (...). Percebi que não escaparia às minhas lembranças; elas me cercavam (KUNDERA, 1999 p. 38)

Ludvik procura evitar uma interpretação sobre si mesmo, tenta esquecer os acontecimentos de seu passado, contudo assume que não é possível desvincular-se de si mesmo. Ele almeja experimentar seu agora desvinculando-se de seu passado, mas sua narrativa é relaciona o tempo presente enquanto produto de um pretérito. Toda a terceira

parte (KUNDERA, 1999 pp. 35-142) é um adensamento do narrador em si e o trabalho autoral consiste-se precisamente nessa interpretação do autor acerca de sua imagem espelhada e distinta de seu núcleo. Isso é, o narrador descreve com base no que o autor interpreta de seu passado – de sua persona no passado. A personagem, assim, é menos uma identidade *pura*, mais uma representação crítica. No caso de Ludvik, entretanto, lidamos muito mais com uma voz de autor, que seleciona o objeto de sua narração e o trabalha esteticamente, e menos um trabalho de narrador, cuja consciência é limitada pelas próprias relações autor-personagem; os narradores da obra aproximam-se de analistas de um dado passado. Jaroslav demonstra o que pretendemos quando se lembra de seus atos em tempos de guerra:

Compreendi tudo isso durante a guerra. Haviam tentado nos fazer acreditar que não tínhamos direito a existência, que éramos simplesmente alemães que falavam tcheco. Na época todos nós fizemos uma peregrinação às raízes.

(...)

A guerra veio nos insuflar uma força nova. No último ano da ocupação nazista, montamos uma Cavalgada dos Reis. (...) Nossa Cavalgada se tornara manifestação.

(...) Todos os tchecos da época pensavam assim e seus olhos brilhavam. (...)

Vladimir, meu filho, acredito que as coisas têm um sentido. ( KUNDERA, 1999 p. 152-153).

Quando Jaroslav está na posição de narrador, sua narrativa idealiza a si mesmo enquanto personagem; suas afirmações como narrador ultrapassam as afirmações da própria personagem. Seu texto, dessa maneira, configura-se qual uma reflexão da personagem sobre si; ela rememora seus atos procurando interpretá-los à luz de suas axiologias presentes. A estrutura composicional de Jaroslav tende muito mais a um eixo narrador-personagem que autor-personagem, uma vez que sua personagem é fruto de uma interpretação subjetiva de sua parte. Se nos atermos a figura de Helena, notaremos uma situação semelhante, porém, essa aproxima-se ainda mais de um narrador, dado que seu relato é extremamente limitado no que refere-se às personagens; isso é, Helena tem sua consciência subordinada às suas relações interpretações de *um outro*. Semelhantemente, o relato de Kostka configura-se quase como um ensaio, principalmente por seu posicionamento fortemente subjetivo; Kostka não preocupa-se em criar certa imagem acaba sobre si ou sobre as demais personagens com as quais convive – ele opina e analisa sua vivência.

De qualquer modo, os narradores Kundera, diferente dos jornalísticos de Angelo, estão no limiar das formas narrativas tradicionais, de maneira que os ensaios de proximidade de Booth poderão apresentar caminhos mais amplos para uma interpretação dos romances.

#### **1.4 O narrador – A personagem: paralelos de uma estética da alteridade**

O romance na modernidade é marcado pela desfuncionalização do narrador enquanto relator de dado momento tempo-espacial; ele agora, pode relatar uma estória, mas, principalmente, debate sobre as controvérsias (morais, semiológicas, políticas etc.) que envolvem construir o relato. Se antes o narrador era, como mostrou Benjamin, um homem ligado ao povo e à experiência popular, agora ele é um relator suspeito. Antes o narrador era a autoridade de seu relato, sabia como tudo aconteceu, e sobre as personagens, fosse no âmbito de suas vidas privadas ou públicas; o que ele narrava era “a verdade”, independente de eventuais indícios das personagens ou dos acontecimentos.

Na modernidade, tal autoridade é derrubada; o narrador torna-se um suspeito em relação a sua história, pois ele pode estar ocultando fatos por motivos tão diversos quanto aqueles que o levam até o acontecimento que descreve; enquanto que a personagem, agora, não é mais uma criação sua, mas um elemento que ele descreve, na medida do possível interpreta, e que eventualmente o influencia a mudar seu relato.

Tal desfuncionalização assume diferentes formas de manifestação no romance. Em obras como **A Brincadeira**, mais próximas do relato Benjaminiano, o narrador agora é marcado por sua incapacidade de abarcar as demais personagens e o acontecimento que o elenca a essa; sua narrativa é afetada por elementos alheios ao seu controle e as demais personagens dependem da maneira como ele as lê. Se na pré-modernidade a subjetividade das personagens envolvidas em dada cena era objetivada pelo narrador, na Literatura moderno-contemporânea essa lacuna é levada a um nível de subjetivação que exige uma leitura orgânica do todo, como na cena:

Ajoelhei-me diante dela; beijei suas pernas, implorei. Ela repetia, soluçando, que eu não a amava.

De repente, a fúria tomou conta de mim. Uma espécie de força sobrenatural parecia atravessar o meu caminho, tirando-me continuamente das mãos as coisas pelas quais eu queria viver, aquilo que eu desejava, que me pertencia; essa força me parecia a

mesma que tinha me roubado o Partido, os camaradas, a faculdade; a mesma que me tirava sempre tudo, pelo sim, pelo não, e sem nenhuma razão. Compreendi que essa força sobrenatural colocava Lucie contra mim e detestei Lucie por ter se tornado seu instrumento; bati no rosto dela - pensando em atingir, não Lucie, mas aquela força hostil; berrei que a detestava, que não queria mais vê-la, nunca mais na minha vida. (KUNDERA, 1999 p. 135).

O breve trecho acima reproduzido mostra uma narrativa ainda de tons tradicionais, porém, já problematizada pela desfuncionalização do narrador: esse relata a cena, mas ele não consegue assimilar o todo de sua narrativa; há diversos fatores que impedem uma objetividade em sua narrativa e esses podem ser apontados tanto pelo enredo (dos quais, sua prisão, sua traição, os traumas de Lucie) quanto por elementos inerentes ao excerto (dos quais sua embriaguez, a agressão física a associação da moça ao Partido). De qualquer forma, o que se ressalta é que o narrador não consegue compreender as razões da personagem com quem interage pois ela é um todo acabado alheio a ele – ela é um todo abstrato. O narrador estabelece uma linha de raciocínio sobre si e sobre a situação que descreve, mas trata-se aqui de uma lógica abstrata – sua figura enquanto personagem central é abstrata. Ele nos diz que sentiu uma “força sobrenatural” que alteram suas percepções da personagem – tratam-se de pontuações extremamente subjetivas e nem mesmo ele sabe definir seus motivos.

Tal forma de narrador é levado a um nível extremo em romances mais experimentais, preocupados em relacionar as novas formas de interação e linguagem, como o caso d’**A Festa**, em que percebemos uma ausência de narrador, ou antes, um narrador mais próximo do jornalista – e aqui, podemos ser mais específicos, se pensarmos no que fala Adorno, quando ele cita a influência dos novos meios de comunicação: o narrador aproxima-se do tele-jornalista, ou ainda do documentarista, esteja esse preocupado em apresentar fatos de teor “sério” (política, violência, questões sociais) ou em produzir matérias sobre celebridades (o jornalista de “fofocas”). E aqui, além dos já citados *Documentário* e *Andrea*, pensamos no seguinte conto:

#### O REFÚGIO

De Jorge Paulo Fernandes, 31 anos, advogado de rápida carreira, quase escritor até os 25 anos, quando o diploma de bacharel de direito corrigiu completamente esse desvio, bem relacionado na sociedade e tolerado entre os intelectuais, autor de um conto realmente bom, publicado no suplemento em 1961, solteiro, rico, forte

candidato ao título de um dos dez rapazes mais bem vestidos de Belo Horizonte em 1970.

Saiu do elevador em direção ao número 306, um pouco depressa demais, um pouco ansioso demais, fugindo, escolheu uma chave, abriu a porta ligeiro e fechou a porta de costas.

Salvo. Está escuro.

Trancou a porta a chave.

Não muito escuro.

Acendeu a luz.

Não adianta nada.

Apagou a luz.

-Diabo (ANGELO, 1995 pp. 79-81).

O narrador não narra para contar uma estória, mas para traçar o perfil de sua personagem: uma personagem cujos traços físicos são mais valorizados que os intelectuais e que se “refugia” (isso é, deixa de agir segundo normas sociais) em sua casa. Identificamos, evidentemente, algum nível de crítica sociocultural, dado que a personagem é um “quase escritor” que o diploma de “bacharel de direito” “corrigiu”. A descrição constitui a narrativa: evidencia a valorização da informação e da imagética, em detrimento da expressão e da intelectualidade, o narrador nos informa sobre uma personagem pífia como um modo de subverter os valores envolta dessa imagem e desse estilo de texto. Ainda mais: o narrador evade-se de “comentar” sobre a cena (embora saibamos que todas as suas palavras tenham valor semântico); ele “apresenta” o cenário, espacializa a personagem e observa seus atos, apenas descrevendo suas ações e eventualmente reproduzindo suas falas; sua narrativa aproxima a ficção e a “vida”, e constitui um objeto escrito, em uma primeira leitura, antiliterário.

Assim, introduzimos o problema do narrador em nossos romances, procurando demonstrar que esses simbolizam novas maneiras de se retratar o Ser e a Experiência. Em termos mais técnicos, o que pretendemos dizer é que a narrativa objetivada começa a ser questionada quando os valores antes unificados em figuras centrais do poder (o clero, a realeza, o exército) são questionados. A Literatura passou a debater e representar artisticamente essa forma de fragmentação: narrar não é mais defender valores de dada ética e sim, questioná-los.

Narrar, nessa perspectiva, passou a significar posicionar-se em relação à moral vigente. O narrador moderno demonstra que a realidade não é reduzível a silogismos

socráticos, notados nos mitos, e defendidos por filósofos como Horácio ou Samuel Richardson. Na narrativa moderna, não há mais a verdade total – há uma *interpretação* da realidade, uma relativização dos valores representados. Romances identificados como amorais são os melhores exemplos do que pretendemos. **Madame Bovary** é um bom exemplo: trata-se de um narrador que conta a vida de uma mulher adúltera sem recrimina-la. Já, mais próximo de nossos dias, citamos nossos corpora: **A Festa** e **A Brincadeira**. Debater sobre esses romances exige que lancemos uma interpretação acerca dos vínculos do narrador com a personagem.

Consideramos que a relação narrador-personagem é das mais importantes para uma leitura de um romance moderno-contemporâneo, devido ao relativismo que tais conexões geram no todo do romance, isso é, ao lermos um romance considerando a perspectiva do narrador em contraste com a da personagem, percebemos a desfuncionalização citada anteriormente: o narrador não mais direciona nossa interpretação, mas *direciona a sua*; as personagens não dependem totalmente de seu foco, para caracterizarem-se enquanto personas. Em termos mais grossos, o narrador lança suas descrições sobre a personagem e essa, contrariando sua narrativa, age de modo inesperado (por ele, ou pelo leitor, ou até por ambos).

Citando, enfim, o crítico literário Wayne C. Booth (1983), o papel do narrador, independentemente de sua época, pode ser resumido em duas funções: “dizer” (*telling*) e “mostrar” (*showing*). Tal relação pode parecer simples, e os limites entre as duas formas do narrar, claros; uma crítica mais tradicional, como sugere Booth (1983 p.8), interpretará o “dizer” enquanto uma forma de narrar menos artística – alegadamente, por ser uma forma mais objetiva –, enquanto que o “mostrar” será mais relacionado com o texto literário – supostamente por possibilitar uma maior interpretação por parte do leitor. Tal distinção, entretanto, reduz um problema de maior amplitude e que deve ser fruto de maior debate: o das relações entre o narrador e o que ele narra.

A distinção proposta por Booth exprime, igualmente, o problema da inserção autoral no texto; o “mostrar” pode ser interpretado enquanto uma forma mais neutra – ainda que saibamos que a neutralidade é impossível – enquanto que o “dizer” é mais próximo de um comportamento narrativo que o pesquisador chama de “comentário”. Essa forma de narrativa exprime a presença virtual do autor, no todo do texto e pode ser interpretada como uma análise proferida pelo narrador sobre a personagem; “a presença do autor será óbvia em todas as ocasiões nas quais ele se mover para dentro ou para fora

da mente da personagem” (BOOTH, 1983 p. 17). Nessa perspectiva, quando o narrador avalia determinada situação, é possível supormos tais noções como a voz autoral per si. Booth vai ainda além e sugere que mesmo no discurso direto das personagens, o que lemos é a inserção da voz autoral (BOOTH, 1983 p. 18), uma vez que o relato como um todo é a construção textual de um terceiro.

Seu posicionamento, dessa forma, aponta para as limitações no eixo autor-narrador; considerando a voz narrador como uma maneira do autor inserir suas opiniões revela, enfim, a principal diferença entre o “mostrar” e o “dizer”: são formas mais ou menos pessoais de tratar o romance. Essas formas de narrar, na verdade, servem a retórica do autor – “tudo que ele *mostra* vai servir para *dizer*” (BOOTH, 1983, p.20). Narrar, em todo o caso, é antes estabelecer uma relação de *proximidade crítica*, assim, tanto o “dizer”, quanto o “mostrar” são formas artísticas na medida em que complexificam o desenvolvimento do romance.

Tais colocações são pensadas de forma precisa por Booth, que, em seus estudos procura determinar o foco narrativo enquanto possibilidades relacionais. A primeira é a mais importante relação: com o autor (que ele chama de “autor implícito”). O pesquisador nos afirma que “sempre há um autor, seja como um diretor cênico, um titereio ou um deus indiferente (...)” (BOOTH, op. Cit., p. 151). Tal ideia, em verdade, suporta a de Bakhtin, porém, nesse caso é a partir de uma perspectiva mais próxima da Literatura, por assumir que o problema da autoria refere-se ao da composição do texto, e em maior escala, com o problema da ficcionalidade do texto. Booth lê o texto literário por sua ficcionalidade: em suas teorias, o autor é entendido como uma forma que ficcionalmente organiza o texto, o foco narrativo e o todo das personagens, mas tal organização não é explícita – antes, é sugerida por meio dos *níveis de proximidade* que ele propõe.

Ao ampliarmos o problema da narrativa para as noções de proximidade, nosso debate sai do âmbito puramente discursivo; nossa análise começa a perceber as relações discursivas também em um âmbito prático – o enredo enquanto um todo organicamente arquitetado. O vínculo do autor com o narrador e com a personagem é em certo grau estabelecido pelo enredo, podendo ser quase nulo ou quase total com o autor e a personagem e é influenciado por sua construção estética: o narrador pode ser “não-dramatizado” ou “dramatizado” (BOOTH, op. Cit. p. 151). A primeira forma de narrador refere-se à ilusória onisciência imparcial e a segunda, refere-se ao narrador que

define a si mesmo enquanto uma personagem ativa (isso é, que interage com as demais) – o chamado narrador-personagem. Outro fator que influencia decisivamente as interpretações acerca de uma obra literária é o problema do leitor, que, em sua posição axiológica, interpreta o foco narrativo como lhe é permitido. Mas esse problema não é abordado em nossos corpora, de maneira que podemos nos deter, primeiramente nos conceitos de dramatização.

O narrador não-dramatizado é interpretado como um narrador que supostamente relata o texto sem posicionar-se axiologicamente em relação a ele, embora saibamos que o simples fato desse narrador escolher narrar dessa forma, *já é* um posicionamento de sua parte. Se em **A Brincadeira** os narradores necessariamente são dramatizados – são, afinal, personagens –, n’**A Festa** é possível identificarmos alguma forma de afastamento, entretanto, marcada por certo posicionamento do autor em relação às personagens. Basta que nos atentemos aos capítulos-conto *Refúgio* e *Luta de Classes* – os que mais se aproximam da referida impessoalidade. *Refúgio*:

(...)

Abriu o jornal. Leu a política nacional. Coçou o nariz. Interessou-se por um pronunciamento de Filinto Müller. Coçou o nariz. *Enfiou o dedo indicador no nariz.* Lia. O dedo descreveu um pequeno movimento semicircular. Lia. Com o dedo polegar *retirou de sob a unha o material colhido no nariz.* Lia. (...) (ANGELO, 1995 p. 83 – grifos nossos)

*Luta de Classes:*

Ataíde saiu de casa às sete da manhã e preocupava-se com a demora do ônibus.  
Fernando saiu às onze e meia, chateado da vida, porque tinha um título a pagar.  
Ataíde tinha dado *um bom beijo* em sua mulher, Cremilda de Tal, e prometido que viria direto para casa.  
Fernando não beijava sempre sua mulher, *era meio distraído.*  
Ataíde apurava uns três salários mínimos, mas achava que *as coisas iam melhorar.*  
Fernando dormia até às dez horas e estava ameaçando o patrão: *ou aumento ou ciao.*  
(ANGELO, 1995 p. 95 – grifos nossos)

Como notamos nos trechos acima, pelos termos destacados, o narrador não-dramatizado não é impessoal, por mais que o autor almeje construir seu estilo dessa maneira. No primeiro excerto, os destaques revelam a posição do narrador para e com a

personagem: sua descrição carrega certo tom grotesco e burlesco ao descrever com minúcia as ações banais da personagem; mais do que isso, tais ações pouco ou nada acrescentam à narrativa, salvo se considerarmos as intenções do autor, em relação a personagem – uma clara tentativa de ridicularizar a figura de Jorge Paulo e *o que ele representa*. A crítica ao arquétipo da personagem é menos clara no segundo excerto, mas é notada pelo modo como o narrador valoriza os atos e as personagens; o uso de um vocabulário coloquial reforça a aproximação do narrador e das personagens. Tais observações nos levam a concluir que, mesmo pelo uso do narrador não-dramatizado, o principal eixo de significação é estabelecido pelas variações de distância (ética, nesse caso) entre o narrador e as personagens.

Tais variações de distância são analisadas com especial atenção por Booth (op. Cit., pp. 156-158), que privilegia a literaridade do texto. Todavia, a parte de seus estudos que merece maior atenção é sua leitura acerca ligações que se estabelecem entre as estruturas narrativas e o leitor e, o modo como essas ligações definem a interpretação sobre o texto. Sua leitura acerca da literatura pressupõe certa organicidade da obra, isso é, analisam as estruturas narrativas por suas especificidades no enredo, todavia, sem pressupor uma associação direta entre o real e o ficcional; isso é, o texto, como Booth o concebe, é um elemento em mutação, e os parâmetros que esse autor define sobre ele são conclusões acerca do objeto literário em devir. Tentaremos comentar as mais cabíveis ao nosso estudo.

1. **“O narrador pode ser mais ou menos distante do autor implícito”.**

Essa variação de distância pode ser compreendida de duas formas: a primeira, por uma distância em nível ficcional; a segunda, por uma distância em nível axiológico. No primeiro caso, pode-se argumentar que o narrador, enquanto criação do autor, é limitado pelas intenções daquele, ou seja, seu foco narrativo é informado pelo plano estético do autor para e com o romance, e assim, sua narrativa é defasada no que concerne ao todo – ele narra *apenas* o que tem ciência, mas não tem ciência do *todo*; outra possibilidade é que no que se refere a um texto de caráter autobiográfico: é de se supor que o autor procurará criar uma *versão de si* coerente com sua forma de pensar o mundo àquele momento recortado pelo enredo.

Essa forma de distância é identificada em todos os capítulos do livro de Kundera, mas é bem mais sutil em Angelo.

No caso do romance de Angelo, há capítulos efetivamente sem um narrador aparente, em detrimento de um trabalho voltado à reportagem (no sentido de reportar, registrar). Esses são os capítulos-contos: *Documentário*, *Corrupção* e *Preocupações*. São capítulos nos quais o foco narrativo parece ocultado – porém, ele é minimizado. Autor e narrador, em todo o caso, aproxima-se quase ao ponto de formarem uma só consciência. Quase, uma vez que colocações mínimas, porém, profundamente significativas, são notadas: a indicação do início (ANGELO, 1995 p. 16) e do fim (ANGELO, 1995 p. 19) do flashback em *Documentário* são efetivamente marcas narrativas no desenvolvimento do conto, enquanto que o sequenciamento o trabalho com os excertos composicionais do todo são marcas que oscilam entre o trabalho autoral e narrativo; em *Corrupção*, elementos mínimos como as datas, as terminologias familiares e as descrições do filho podem ser interpretados como marcas do narrador, uma vez que dependem de certa interpretação de um acerca das personagens; em *Preocupações*, por fim, a simples divisão e apresentação do capítulo (isso, colocar primeiro o relato da mãe e chamar aquele relato de “[preocupações] A) de uma senhora mãe de um rapaz” (ANGELO, 1995 p. 99), por exemplo) já podem ser tomadas como leituras de uma interpretação do trabalho do narrador.

Nos outros, identificamos efetivamente, um posicionamento do narrador; ora como o narrador de um romance tradicional, ora como o narrador de um *perfil biográfico*, ora como uma *câmera de fotojornalismo* (ou documentarismo), seu posicionamento é tão ambíguo quanto múltiplo. Em resumo, n’**A Festa** o narrador será quase sempre uma consciência que lida com elementos alheios a si, mas que manipula as informações que detém de modo a estimular uma interpretação por parte do leitor.

Esse não apreço ser o caso d’**A Brincadeira**, dado que os quatro narradores narram sem efetivamente partindo de sua posição individual totalizante; isso é, sua narrativa é tecida a partir de uma individualização subjetiva acerca dos episódios que descrevem e de suas relações individuais. A predominância de partes narradas por Ludvik, bem como sua aparição nas outras partes poderia sugerir uma aproximação entre esse narrador e o autor-criador. Contudo, mesmo em suas narrativas notamos lacunas que são preenchidas apenas pelos outros relatos, de maneira que a identidade do autor-criador do romance só pode ser explicada enquanto elemento intrínseco ao narrar – ou, a grosso modo, o narrador seria alguém que teve contato com as demais personagens, e, tomando seus relatos, os uniu em um todo acabado.

Podemos citar diversos casos que comprovam o que pretendemos. Um dos objetos centrais da trama relaciona-se a traição de Pavel Zemanek à Ludvik e a vingança desse mantendo um caso com a mulher daquele: apenas o autor-criador poderia saber que Helena era traída por seu marido e que suas intenções com Ludvik eram de devolver tal traição. Na primeira parte, narrada por Ludvik, ele ainda não havia mantido sua relação com Helena; a segunda parte, de Helena, consiste-se nela ponderando sobre sua vida e sobre o adultério que iria cometer: isso é, Ludvik não sabia sobre os adultérios de Pavel, não sabia que seu ato, com sua mulher, não afetaria o Zemanek.

Outro caso pode ser citado se compararmos a leitura que Ludvik faz de sua fortuita visão de Jaroslav na rua, em comparação com a desse, na primeira parte. Enquanto para Ludvik, cita tal entrecruzar de maneira rápida e sem tanta significância, Jaroslav descreve a cena, o ato de esconder o rosto, feito por seu conhecido, as razões que o levam de volta à cidade... O que para um foi uma casualidade, para o outro foi uma instigação; as reações de um não puderam ser percebidas pelo outro; o trabalho de narrador de Ludvik é a partir de fatores alheios à sua força criadora.

Ainda, se consideramos a personagem Lucie, notaremos outro distanciamento de um narrador com outro. Quando Kostka leva Ludvik à a em que Lucie trabalha, ele parece ignorar que eles haviam mantido relações íntimas no passado; Ludvik, por sua vez, também desconhece as ligações de Kostka com sua ex-namorada, dado que em nenhum momento faz menções do trabalho evangelizador que o médico exerceu sobre a moça (conforme ele descreve, na sexta parte).

Ainda, na sétima parte, quando os narradores alternam seus relatos, notamos que esses o fazem sem saber – suas narrativas são costuradas por um movimento autoral alheio a eles mesmos, inclusive, não havendo qualquer indicação que Ludvik soubesse dos motivos que levam Jaroslav a iniciar sua interpretação de dulcimer, nem que esse tivesse ciências dos motivos que levam Ludvik juntar-se a sua banda. As narrativas são limítrofes à imagem externa do outro.

Logo, notamos que, enquanto n' **A Festa** o autor ora aproxima-se ora distancia-se do narrador, n' **A Brincadeira** sua posição é totalmente periférica. No livro de Angelo, por vezes, o autor assume a posição de (um) narrador, e constrói a trama desenvolvendo noções sobre o enredo que transpassam a própria consciência das personagens. No romance de Kundera, por sua vez, o autor afasta-se dos narradores; seu trabalho é apenas o de compilar e organizar a ordem de seus relatos, porém, sem

interferir no conteúdo deles. Logo, para uma melhor compreensão sobre esse livro, a próxima noção será mais proveitosa.

2. **“O narrador ainda pode ser mais ou menos distante das personagens na história que ele conta”**. Essa esfera de distância é, possivelmente, a menos complexa de se compreender, uma vez que descreve a narrativa de estilo mais clássico: o narrador observa a personagem, mas não consegue compreender suas palavras ou gestos, ou interpreta-as de maneira errônea.

Tal distância narrativa é presente no romance de Kundera; os narradores são personagens, são frutos de um autor-criador que organiza sequência das narrativas e o conteúdo de cada uma. A narrativa, nesse caso, é um simulacro de algum nível de realidade; os narradores são personagens que recebem *seu* mundo completo per si, isso é, eles não criam elementos *desse mundo*, mas operam aqueles que já existem.

No caso do romance de Angelo, por sua vez, notamos uma falta de unidade nas formas dos narradores. Esses podem ser mais próximos das personagens pelo modo como estabelecem-se com elas no enredo – e aqui, estamos pensando em narradore-personagens, ainda que esses não sejam personagens ativos –, ou podem simplesmente ser elementos da narrativa que servem para efetivamente dar o *foco* narrativo, nesse caso atuando meramente como a presença virtual do autor, no enredo.

Se considerarmos os capítulos-conto *Andrea* ou *O Refúgio*, é possível identificarmos o narrador mais próximo da personagem na medida em que sua narrativa não parece almejar neutralidade. O narrador de *Andrea* opina sobre a vida da jovem, sobre seus motivos psicológicos, sobre a moral de sua família; é, enfim, um narrador que tenta ler a personagem. Similarmente, o narrador de *O Refúgio* utiliza um tom jocoso-grotesco para descrever as ações do advogado Jorge Fernandes; ainda que sua narrativa esteja *apenas* descrevendo, sua descrição é marcada pela semântica dos termos utilizados e dos verbos e adjetivos. O autor aproxima-se do narrador e ao mesmo tempo, estabelecendo uma distância entre o narrador e a personagem.

No caso de capítulos-contos como *Corrupção* ou *Preocupações*, por sua vez, as breves incursões autorais são apenas para definir algum elemento de maior importância para o leitor – para situar o leitor no todo, se quisermos colocar dessa maneira. Sua personalidade ficcional é quase nula, nesses casos – se pensamos em *Corrupção*, os posicionamentos do narrador são antes complementos à sintaxe falha da criança, sem possibilidades axiológicas nela. Em *Preocupações*, identificamos alguma

axiologia do narrador (ele fala que são preocupações “de uma senhora, mãe de um rapaz”, quando poderia simplesmente falar “de uma mulher”, por exemplo); essa, entretanto, também é mínima.

Em todo o caso, nos dois romances, a relação de distância e proximidade que parece mais forte é a última a qual gostaríamos de sublinhar.

3. **“O autor implícito (e o leitor) pode ser mais ou menos distante de outras personagens”**. Tal forma de distância, por fim, direciona nossa leitura diretamente aos planos estéticos e axiológicos do autor, na medida em que nos condiciona a sua concepção acerca do todo narrativo; sua implicação na obra tem um sentido antes narrativo do que propriamente estrutural, mas afeta a estrutura, uma vez que limita a personagem enquanto elemento significativo do todo. Assim, a personagem se encerra nas possibilidades maiores ou menores que a distância imposta sujeita a nós.

Tal forma de distância é reveladora se pensarmos no livro de Angelo, uma vez que na obra não há apenas o aprofundamento de personagens de diferentes linhas de pensamento. O autor permite que as personagens expressem suas ideias, que essas exponham seus argumentos, mesmo que esses sejam contrários aos dela (como é o caso do delegado em *Preocupações*) e, na medida do possível, demonstra alguma forma de neutralidade nessa exposição. Evidentemente que uma leitura atenta de capítulos-contos como *O Refúgio*, *Andrea* e *Luta de Classes* demonstra algum nível de parcialidade por parte do autor, por meio de uma aproximação desse como o estilo do narrador; porém, tal estilização é marcada por certa ambiguidade, e assim, depende do modo como o leitor interpreta as palavras da personagem.

Logo, é de se supor que o autor-criador do romance esteja realmente seguindo sua proposta da epígrafe – de saber qual a é “(...) gota que falta/para o desfecho da festa” (BUARQUE DE HOLANDA apud ANGELO, 1995 p. 9) – e ao dar voz a todos os segmentos daquela sociedade, sua intenção é a de antes, reportar sobre a “Festa” (festa como metáfora do Brasil; a festa de Roberto Miranda e quantas outras forem cabíveis), de criar um mosaico informativo, aberto às interpretações do leitor.

Diferente de Angelo, **A Brincadeira**, tal distância é bastante evidente se considerarmos quem são as personagens que efetivamente narram e quem são as que *poderiam* narrar: narram Ludvik e Kostka, antes presos políticos enviados a campos de trabalho e reeducação e Jaroslav e Helena, dois apoiadores do regime, mas em profunda

frustração com os rumos assumidos pelo governo. Tais personagens também têm suas peculiaridades que afastam-nos umas das outras: enquanto Ludvik e Jaroslav discordam das políticas governamentais, Kostka e Helena apoiam-nas. Ou seja, o que notamos no romance são que os quatro narradores que participam dele são personagens com relações bastante peculiares quanto à sociedade da qual emergem. Cada uma das personagens tem concepções únicas sobre as relações entre cultura, ética e sócio-política e vivenciam esses paradoxos com alguma forma de conflito interno.

Quando o autor escolhe que essas quatro personagens narrem, ele nos coloca o problema dos diferentes valores que compõe aquele cenário; demonstra que as ideologias que marcam aquela sociedade são frutos de crises entre as identidades pessoais e públicas de cada indivíduo. Quando ele opta por não permitir que narrem Lucie ou Pavel Zemanek, tal decisão é uma revelação sobre sua identidade – uma vez que a primeira personagem ignora questões sócio-políticas e culturais mais profundas; a segunda, por sua vez, alegadamente é muito dogmática em tais relações – é uma ideóloga cega. O que isso revela sobre o autor é que esse se identifica com elementos de cada uma das personagens, e que considera que cada uma delas levanta questões relevantes no que se concentra aos problemas nucleares da obra.

Quando uma personagem é ignorada como narradores, o autor não apenas sonega argumentos ao debate que o livro coloca – ele demonstra que *aqueles argumentos* não são dignos de serem considerados. Tal omissão não resignifica a sua posição axiológica de autor, mas o próprio romance; se pensarmos na “brincadeira” como sinônimo de “sátira”, tal opção revela sobre o entendimento do autor acerca dos valores daquele grupo de pessoas, uma vez que demonstra ser impossível viver com retidão em uma sociedade contraditória; a “brincadeira” é evidenciada pela análise das personagens; a exposição das imagens internas delas, por sua vez, aponta para as intenções do autor.

As relações de distância desenvolvidas por Booth apresentam uma concepção acerca do foco narrativo que nos auxilia a perceber o texto literário não apenas por suas construções estruturais, como também por sua arquitetura interna. Tais categorias de distanciamento são, igualmente, ilimitadas se considerarmos que as esferas de distância propostas dependem de uma constante leitura reinterpretativa do texto, isso é, as propostas análise sobre a distância definem a forma como uma estrutura interage com outra, mas não definem o nível dessa interação.

O nível da relação entre as estruturas narrativas de um romance, e o delas com o leitor, dependerá em grau maior de uma leitura interpretativa do enredo. Quando pesamos no enredo, não queremos nos referir apenas ao desenvolvimento da trama; compõem o enredo, o surgimento, desenvolvimento e eventual solução de conflitos, mas também, o narrador em suas limitações técnicas e a personagem em suas limitações formais – e, as questões que surgem a partir dessas limitações.

A personagem, por conseguinte, torna-se uma estrutura diretamente relacionada ao foco narrativo adotado; nos critérios de distância de Booth, é próxima do autor e do narrador: ela tem seu desenvolvimento cerceado pelo primeiro e constatado pelo segundo; o narrador interpreta a personagem por suas ações ou discursos, mas essencialmente, essa é alheia a ele, dado que é fruto de um terceiro, o autor que a constrói daquela forma.

A interdependência da personagem com o narrador é observada pelo filósofo americano William H. Gass que coloca o problema como uma questão da ontologia do ser: “Os personagens são normalmente seres humanos fictícios e assim recebem nomes próprios. Nesses casos, criar um personagem é dar sentido a um x desconhecido; é para todos os efeitos, definir” (1974 p. 56). Sua leitura da personagem ultrapassa os limites do enredo, e a personagem não é simplesmente um simulacro humano a agir – é um elemento que desenvolve valores axiológico-semânticos no todo textual. A concepção de autor, para nossa pesquisa, é a de um constituinte que relaciona estética e semanticamente os diversos elementos do texto, delimitando-os. A personagem, nesse sentido, é um elemento do texto estético e semanticamente relacionado aos outros; as personagens são “substâncias primárias, às quais tudo mais se liga” (GASS, 1974, p. 55). Tal ideia é respaldada pelo pesquisador Fernando Segolin que delimita a personagem em sua semiologia verbal; essa passa a “se constituir em simples peça de um amplo jogo textual” (SEGOLIN, 1978 p. 77) – e aqui, pensamos mais precisamente na representação de axiologias.

A complexidade da personagem, assim, pode ser compreendida por seu aspecto relacional: ela é um conjunto de definições (retomando a ideia de Gass) que relacionam dialogicamente as posições do autor e do narrador; “um tecido de relações, uma rede de elementos que se enredam no diálogo entrecruzado que estabelecem entre si e com outros textos” (SEGOLIN, op. Cit., p. 79). As relações de proximidade de Booth são fundamentais nesse caso: quando consideramos a personagem enquanto uma estrutura

definida por um autor, sua natureza deixa de ser essencialmente a de um agente do texto e torna-se um objeto do autor – a antipersonagem. Essa “coloca seu próprio problema de personagem, que se oferece ao leitor como um processo visível” (SEGOLIN, 1978 p. 90); é uma personagem cujos processos valorativos são dissecados, demonstrados como possibilidades (em certo grau) arbitrárias e artificiais, demonstrando a Literatura enquanto um constructo ficcional. Elas revelam o problema da dialogia autor-narrador.

Tais concepções sobre a personagem são essenciais nos estudos de nossos romances, uma vez que tais romances são fortemente relacionados a certa representação artística de embasamentos axiológicos. Tanto **A Festa** quanto **A Brincadeira** são obras cujas personagens principais oscilam entre personagem e antipersonagem: no romance de Angelo, principalmente, as personagens são definidas a partir de uma negação de sua imagem externa, evidenciando sua construção social enquanto um estereótipo. No romance de Kundera, por sua vez, as personagens significam o texto, quase todas as personagens representam ideais que são debatidos ao longo do texto, e nesse sentido, uma personagem é um texto, elas significam o texto, seja com suas falas ou com seus atos, elas estão voltadas a terem um significado textual no todo da obra. Os romances se distinguem, porém, nos *modos* como esses textos são formados.

No caso do romance de Angelo, todavia, o que podemos apontar é para uma caricaturização das personagens, isso é, elas representam ideais levados a um nível quase extremo. Andrea é uma personagem que representa bem o que pretendemos exprimir; igualmente, Jorge Fernandes. Mas, em alguma escala, todas as personagens aproximam-se de uma antipersonagem, na medida em suas essências são construídas menos por suas expressões individuais e mais pela imagética definida por outrem.

A primeira é caracterizada por sua beleza física, no que o narrador completa “As mulheres bonitas são sempre colocadas na frente (...) e acabam assumindo a responsabilidade de manter-se no centro o resto da vida, e essa ilusão cansa e faz sofrer” (ANGELO, 1995 p. 51). Esse início é revelador no que se refere a Andrea: ela é uma invenção, um ideal de mulher que não representa seu cerne. Logo, quando há descrições de Andrea já como jornalista na vida pública, o texto aproxima-se de uma caricatura: Andrea não pode ser quem é, e logo, ela é uma caricatura de um ideal. Esse aspecto de tal estrutura é ressaltado na cena da delegacia (ANGELO, 1995 pp. 158-164): os cadernos que relatam as intimidades de Andrea com um jornalista aumentam sua ambiguidade, demonstrando que sua essência é inalcançável.

O mesmo parece ocorrer com Jorge Fernandes. Ele é um “advogado de rápida carreira, quase escritor até os 25 anos, (...) solteiro, rico, forte candidato ao título de um dos dez rapazes mais bem vestidos de Belo Horizonte em 1970” (ANGELO, 1995 p. 79). Tal descrição representa a imagem externa da personagem, evidencia os elementos picturais dele e não sua essência que, ao longo do capítulo-conto, é representada por suas próprias palavras e atos. Ainda mais, em *Depois da Festa*, sua imagem recebe um novo predicado que concentra e relaciona sua descrição inicial – ele é chamado de “dedo-duro” (ANGELO, 1995 p. 177). Tal adjetivo caracteriza outra questão acerca da personagem, que é a divergência entre sua aparência e essência – ou seja, ele é uma falsa idealização de sua persona, e só pode ser definida pelas descrições que lhe são imputadas.

Tal traço formador é perceptível, igualmente na própria Festa, que nos parece ser a principal antipersonagem. A festa de Roberto é uma personagem que amalgama as demais; sua composição estrutural (o seu “sentido”) é exatamente uma convergência de todas as outras personagens apresentadas na obra, dado que ela não pode ser apresentada de outra forma. Se formos colocar o problema nas relações de distância, percebemos uma oscilante aproximação e distância entre cada uma das personagens com a Festa; mas, precisamente a sua ausência é seu traço mais marcante – ela é impossível de ser composta senão pela composição artificial, a representação estetizada de seus elementos fundadores – os participantes.

Tal leitura do livro de Angelo, porém, não pode ser realizado no livro de Kundera; nesse romance as personagens são, efetivamente, os actantes textuais, embora o enredo também concentre e caracterize as demais personagens. Podemos pensar antes em uma simbiose personagem-enredo, e assim, é possível identificarmos os quatro narradores-personagens como personagens texto – esses efetivamente ligam as partes do enredo umas às outras. São personagens texto, igualmente por sua promoção de ideias críticos das mais variadas ordens – religiosa, política, social, cultural e principalmente, moral. O principal elemento caracterizante dos narradores-personagens de Kundera é, assim, esse traço metonímico que as compõe; entretanto, no caso dos narradores, notamos que seu trabalho de convergência de ideais evade-se de uma metonímia direta, uma vez que suas axiologias são uma composição de diversas ideologias e leituras ideológicas, de maneira que sua natureza de personagem fica em um limiar com a antipersonagem: ao mesmo tempo em que representam e reproduzem ideologias,

demonstram da impossibilidade de se abranger o real, completamente, no literário. Ludvik, Helena, Jaroslav e Kostka lançam afirmações sobre si mesmos, entretanto, essas são debatidas e questionadas ao longo do romance, de modo que os quatro não são textos puros nem invenções ficcionais puras.

De maneira distinta interpretamos, por outro lado, personagens como Lucie, Vladimir (o filho de Jaroslav) e Zemanek, que não narram e logo, não podem exprimir ideias per si, mas, ainda assim, são personagens. Esses são informações acrescentadas pelos narradores, idealizações, memórias; enfim, são demonstrações do ser ficcional enquanto uma demarcação de caracteres semanticamente significativos para o desenvolvimento do enredo (ou de questões do enredo) – logo, são antipersonagens, demonstram que o núcleo de um ser não é possível salvo como produto do relato de um terceiro ou pelo seu autoinforme.

O autoinforme, por sua vez, é um traço de personagens menores, como os mineiros, soldados da colônia penal, Marketa ou o funcionário que termina cuidado de Helena após seu “suicídio”: são personagens cujas autodescrições e atos são a única informação que encontramos sobre eles. São personagens “puras”, cuja a maior função dentro do texto é o de desenvolver (ou antes, servir de parâmetro para se desenvolver) debates. Os mineiros, por exemplo, representam, cada um ao seu modo, comportamentos e ideologias reprovadas pelos soldados: nesse caso, estamos tratando de duas ideologias distintas, a dos mineiros e a dos soldados, nenhum correspondendo a qualquer ideologia total. São ideologias compostas pelo elemento subjetivo de cada personagem somadas ao discurso (ou ao combate ao discurso) oficial. Assim são as personagens de Kundera: representam modos de se conceber o mundo, todavia, não como um *ipsis litteris* dessa teoria e sim como um modo de interpretá-la.

Concluindo, notamos que tanto n’**A Festa** quanto n’**A Brincadeira**, há um trabalho de composição de certa voz autoral-ficcional. Tal voz determina o foco narrativo e as relações narrador-personagem, desenvolvendo a narrativa não como um retrato do real e sim como uma invenção de uma realidade, semelhante ao real do leitor, mas estruturada de modo único. Assim, os romances não apenas colocam o problema da invenção de um passado na narrativa, como também evidenciam a ficcionalidade das representações plástico-psicológicas das personagens na intriga dos romances.

## Capítulo 2

### Memória e ruptura: a fragmentação no intertexto da metanarrativa

#### 2.1 Diacronias da fragmentação literária: do Romantismo Alemão ao Neomodernismo

Ao propor um estudo que se dedique à investigação do caráter metanarrativo das obras **A Festa**, de Ivan Ângelo, e **A Brincadeira**, de Milan Kundera, identificamos um traço estilístico que pode ser notado nos dois autores, ainda que de maneiras visivelmente distintas: em ambas as narrativas identificamos uma escritura lacunar, marcada por uma linearidade não-cronológica – uma narrativa *fragmentária*. Entretanto, tal fragmentação é visivelmente diferente de uma obra para outra, uma vez que no romance brasileiro notamos uma grande abrangência de estilos e gêneros extraliterários compondo o todo, enquanto que no romance tcheco percebemos uma compilação de testemunhos relatados pelas personagens do romance.

Ao nos atermos à obra de Ângelo, percebemos que as oito partes iniciais autorizam uma leitura conjunta (linear) ou independente (em ordem aleatória), enquanto que a nona, organizada como um índice remissivo, estabelece as conexões entre as demais. São igualmente capítulos sobre as personagens que frequentam a **Festa** do título e contos independentes e com valor literário em si; contudo, a Festa em questão não é mostrada de forma direta, mas referida seja como uma memória ou uma expectativa.

No romance de Kundera, por sua vez, percebemos que há a cisão do livro em sete partes, das quais três são narradas por Ludvik, três por outras três personagens, e a última alternando-se os narradores. No caso desse romance, as partes narradas por Ludvik aproximam-se de uma narrativa memorial, enquanto que aquelas narradas por outras personagens são estruturadas semelhantemente, contudo, objetivando as relações entre essas e a personagem de Ludvik.

São fragmentações radicalmente diferentes, mas semelhantes, na medida em que representam uma questão central para o Romance do século XX: evidenciam as lacunas na narrativa moderno-contemporânea; enquanto o vazio é central para uma leitura d'**A Festa**, a memória confessional surge como um fio-condutor d'**A Brincadeira**. Na obra brasileira, a dificuldade encontrada pela personagem-Escritor circunscreve todas as partes do todo, e o problema da narrativa em tempos de controle de informação é evidenciado; a fragmentação da obra seria um espelhamento da própria

experiência narrativa, dividida entre a impossibilidade e a exigência de se abarcar o passado, a Literatura e a História. Na obra tcheca, o relato confessional marca as narrativas dos quatro narradores-personagens; suas narrativas voltam-se igualmente a si mesmos e a Ludvik (e ele, a si mesmo e aos outros) e seus relatos podem ser interpretados como expiações por seus atos ou como memórias biográficas.

Os romances são constituídos de textos que subvertem a noção tradicional de narrativa: simultaneamente são excertos que permitem uma leitura independente, mas que, em uma leitura conjunta, constituem efetivamente um todo coeso e coerente. Ao mesmo tempo, igualmente, apresentam lacunas que não são completadas por índices textuais claros – antes, pela dialética entre os fragmentos. Sabemos do que aconteceu antes da Festa e depois, mas não sabemos sobre ela em si. Sabemos das ligações entre Ludvik e as outras personagens, mas não percebemos as relações entre esses relatos e o todo. Em certa medida, podemos argumentar que não há uma unidade narrativa aparente e que a forma dos romances assemelha-se à de uma antologia de contos, mas em outra, são livros cujo núcleo é, precisamente, a singularidade de cada excerto organizado em uma estrutura totalizante – isto é, o todo do livro. A narrativa fragmentada e desintegrada é, precisamente, um traço estético da Literatura Moderna, marcada pela influência e intercâmbio com outros gêneros comunicativos, e igualmente espelha uma mudança na relação do Homem com a Linguagem escrita. O romance já nasce como uma forma lacunar, que se sustenta a partir de outras, negando e ironizando sua forma e sua relação particular com o “real”.

A relação da ficção com a realidade é marcada por diversas formas de construção estilística, e igualmente relaciona-se ao modo como o artista reproduz certo grau da existência em seu texto. Leyla Perrone-Moises (2009) define alguns elementos de estilo, os quais ela chama de “valores modernos”, e identifica nesses o grosso do romance do século XX. Alguns podem parecer mais evidentes, como é o caso da “maestria técnica” (PERRONE-MOISES, 2009 p. 154), isto é, uma forma de se reconstruir a linguagem em detrimento de uma nova maneira de comunicar, ou ainda a “Visualidade e sonoridade” (PERRONE-MOISES, 2009 p. 158), bastante relacionadas à plasticidade do texto. Em outros casos, contudo, notamos uma valorização da ficcionalidade do texto, isso é, um trabalho com as imagens textuais que visam a torná-lo independente do real.

Entre tais valores modernos identificamos precisamente alguns que se relacionam ao problema do fragmento, inclusive, o valor da “completude e fragmentação” (PERRONE-MOISES, 2009 p. 160). Quando intentamos discorrer acerca do fragmento literário enquanto forma textual (isso é, não apenas como um gênero, e também como um estilo textual), observamos em sua genealogia marcas que perduram e se adensam no século XX. O fragmento, em certa medida, é uma forma estética própria da escrita e começou a ser tomado com maior importância pelos Românticos Alemães dado seu potencial significativo na esfera de sentidos do “eu”.

Queremos apontar com isso para o problema da representação autocentrada que explora o mundo em conflito consigo próprio. Diante do questionamento sobre a representação, as formas de escrita tradicionais não parecem mais suficientes para contemplar a subjetivação. O pesquisador Marcio Scheel, entretanto, nota que a ideia de fragmento não deve ser compreendida meramente como representação abstrata, “não é simplesmente fazer da linguagem e das formas de expressão mecanismos pelos quais o mundo e o pensamento fixam seus contornos no interior da obra” (SCHEEL, 2010 p. 54), e sim, uma nova maneira de se perceber as relações subjetivas e objetivas que operam a relação Homem-Mundo no texto, é “permitir que o gesto reflexionante coloque em jogo uma leitura do mundo que está permanentemente em obra” (ibidem). Tal traço estilístico é extremado no século XX e notado plasticamente na obra de Angelo, morfologicamente na de Kundera.

O fragmento surge como uma maneira de amalgamar uma linguagem literária e filosófica em uma única estrutura, e, o que é de maior importância a nosso ver, pelo abarcamento de uma parte de todo; “trata-se agora de pensar em termos de ruptura, cisão, crise e descontinuidade” (SCHEEL, op. Cit. p. 56). Esta áxis cisão-continuidade é própria da estética moderno-contemporânea, iniciada no século XX, e é semanticamente significativa se pensarmos nas narrativas de resistência, como são as que aqui estudamos: não sendo possível contemplar o acontecimento em sua integridade (seja por conta dos limites eu-outro ou pela censura), o autor fragmenta-o e coloca esses excertos enquanto formas totais de acessar ao todo. São numa escala subjetivas e, em outra, objetivas; revelam um aspecto da narrativa no que toca ao individual (o narrador ou a personagem) bem como no coletivo (dado que se referem a um contexto comum).

Esse talvez seja o traço de maior importância no fragmento literário, sua independência dos demais, “uma semente a germinar por si mesma, em si mesma”

(SCHLEGEL, 1997 p. 64). A metáfora da semente explicita a relação dos fragmentos entre si e, em sua relação com o leitor: seu valor enquanto texto crítico advém da leitura reflexiva realizada; o fragmento, assim, atende à ruptura da linguagem literária do século XX, ao propor uma Literatura que exija uma leitura ativa. De certa maneira, a partir da fragmentação da linguagem identificamos os outros valores da modernidade, dentre os quais, o que Leyla Perrone-Moises chama de “Exatidão” – “a adequação da palavra a experiência que temos ou podemos ter das coisas, que é revelada e ampliada pela obra” (PERRONE-MOISES, 2009 p. 157); o texto fragmentário é composto por excertos trabalhados a fim de potencializar a interpretação da obra para além de seu sentido puramente denotativo; “o essencial é a capacidade de *ao mesmo tempo idealizar e realizar* imediatamente os objetos, de os *complementar* e em parte *executar* em si” (SCHLEGEL, op. Cit., p. 50 – grifo nosso). O século XX é marcado pela efemeridade e velocidade, e sua Literatura reflete por sua linguagem, “ligad[a] à rapidez, à objetividade e à eficácia requeridas pela vida em nosso século” (PERRONE-MOISES, 2009 p. 156). A esses valores centrais, assomamos outros elencados por Perrone-Moisés, imediatamente derivados dos primeiros.

A partir da intensa individualização das consciências do romance (do autor, narrador e personagem), uma das demandas da estética moderno-contemporânea é no que se refere à “Intensidade” ou “[o] âmbito dos efeitos psicológicos produzidos, no leitor, pelo texto” (PERRONE-MOISES, 2009 p. 159). Tal valor sustenta-se principalmente pelo ritmo e pelo estranhamento, e esses podem ser aproximados dos traços de subjetividade que marcam o tom do texto. A intensidade, logo, pode ser identificada no afã dedicado pelo autor, seu fragmento revela esse afã na medida que o limita, entretanto, não o encerra.

O valor fragmentário, semelhantemente, refere-se a “*coerência interna*, [e] não depende de uma lógica referencial, é uma relação entre as partes que se mostra, no conjunto, necessária ao todo” (PERRONE-MOISES, 2009 p. 160).

Ainda mais, cada fragmento torna-se uma parte do todo que não pode existir sem tais partes; o fragmento literário pode ser compreendido como uma representação estética da existência; “cada fragmento é parte essencial, viva, suficiente em si mesma, mas que ao mesmo tempo remete a um todo orgânico que só pode ser verdadeiramente compreendido na sutil relação que estabelece” (SCHEEL, op. Cit., p. 77). Assim, o fragmento é como o “germe” de Schlegel ou do “pólen” de Novalis, o texto ao mesmo

tempo possibilita uma leitura em si, como uma sistematização conceitual *a partir* de si; o fragmento sintetiza elementos de uma teoria filosófica ao mesmo tempo em que os condensa como base para uma nova. Os fragmentos são elementos unos em sua singularidade plástica e semântico-sintática, e são também componentes de uma composição textual; são partes fundamentais de uma obra escrita, e são obras compiladas antologicamente, interpretáveis em uma leitura em ordem descontínua.

Tendo apresentado os elementos estruturais essenciais do fragmento enquanto gênero literário, assim, podemos pensar sobre nossos corpora, não enquanto obras sustentadas sobre fragmentos, mas sim enquanto obras com uma estrutura fragmentária. Ao analisarmos as estruturas dos romances de nosso estudo, estamos pensando acerca do caráter fragmentário do texto: sua igual dependência e independência dos demais elementos do todo; sua liberdade estilística, a partir da forma de prosa literária; e a possibilidade de uma leitura das obras igualmente enquanto um compêndio de narrativas ou o epílogo de outras que se iniciam ali.

Para trabalhar com o problema da fragmentação em **A Festa**, de Ivan Angelo, primeiramente, é necessário pensar a respeito de sua estrutura interna; trata-se de uma série de nove partes sem relação aparente entre si. Peculiaridades sobre as partes da obra podem ser notadas no índice (ANGELO, 1995 p.11), que apresenta junto aos títulos, datas entre as décadas de 30 e 70, acompanhadas de palavras que poderiam ser interpretadas como brevíssimas resenhas:

Página 13: Documentário

(sertão e cidade, 1970)

Página 29: Bodas de Pérola

(amor dos anos 30)

Página 49: Andrea

(garota dos anos 50)

Página 65: Corrupção

(triângulo nos anos 40)

Página 79: O Refúgio

(insegurança, 1970)

Página 93: Luta de Classes

(vidinha, 1970)

Página 97: Preocupações

(angústias, 1968)

Página 113: Antes da Festa

(vítimas dos anos 60)

Página 149: Depois da Festa

(índice dos destinos)

(ANGELO, 1995 p. 11)

Inicialmente é preciso considerar o que o próprio Angelo determina para sua obra: “romance: contos” (ANGELO, 1995, p. 5). Assim, nos parece que a simples determinação das partes como contos ou capítulos é irrelevante para uma compreensão mais ampla sobre o livro. Podemos nos referir a tais partes como capítulos-contos. É válido notar que esses capítulos-contos apresentam diferentes esferas volitivas e semânticas, ora das personagens, ora do “enredo”, de maneira que o estudo da obra como uma antologia de contos ou como um romance é ambivalente.

Marcamos a palavra “enredo” por uma razão que nos parece essencial para a compreensão dos valores modernos do romance: não identificamos um enredo propriamente dito, mas enredos; os capítulos são contos na medida em que se configuram como narrativas inteligíveis em si e como capítulos na medida em que convergem a um ponto comum – a festa – para depois serem cindidos novamente.

Por sua vez, a festa em si não é citada ou descrita, mas referenciada enquanto ponto de contato entre todas as partes; o contraponto da presença e da ausência é um dos elementos principais da trama, na medida em que delimita os capítulos-contos, mas também os direciona. O não-narrar da festa é, mesmo, uma forma de se definir a intensidade do romance, uma vez que o lapso causado pela ausência desse episódio revela sobre a semântica dele, como sugere a epígrafe “Olha a voz que me resta/Olha a veia que salta/Olha a gota que falta/Pro desfecho da festa” (BUARQUE apud ANGELO, 1995 p. 9). Narrar os contos é completar “a festa” e essa só pode ser compreendida pelo leitor a partir de uma percepção do todo.

Através de diversos núcleos (razoavelmente) compreensíveis *per si*, compomos um panorama maior, que abarca a todos esses – e ainda mais, que é percebido *apenas* pela junção de cada uma das partes. Nessa perspectiva, o que nos parece mais evidente no romance de Angelo é a concisão empregada; a linguagem condensada de cada capítulo define toda a axiologia da parte na relação com o todo, por conseguinte, transferindo os outros valores modernos ao todo do romance. Faremos, posteriormente uma crítica sobre o que acabamos de observar.

Se ao romance de Angelo a estética moderna é inerente, no de Kundera uma crítica prematura poderia indicar seu apego às formas tradicionais, uma vez que a estética moderna da obra é bem mais sutil. Tratam-se de sete partes longas, e ainda que relativamente independentes entre si, estabelecem conexões umas com as outras, sendo imprescindíveis as leituras das primeiras para chegarmos às segundas (só a narrativa de Kostka é limitada a uma única parte). Mesmo na última parte, na qual os três narradores cinematograficamente alternam-se narrando, há uma linearidade e interdependência entre os acontecimentos anteriores e os seguintes.

Assim, o elemento estético mais inovador da obra de Kundera não é seu trabalho com novas formas – e sim sua subversão a partir de formas tradicionais. Sua obra preza pelo que Leyla Perrone-Moisés (2009 p. 154) chama de “Maestria Técnica”, isto é, sua narrativa apresenta um trabalho técnico atento. Os narradores parecem procurar em seus relatos uma compreensão sobre si mesmos – uma leitura de seu self passado a partir de uma perspectiva contemporânea –, logo, prezam pela autoavaliação; sua narrativa demonstra um percurso de inteiramento do ser.

Podemos notar o que pretendemos, principalmente no relato de Helena (talvez por seu sentimento de culpa, por ter traído o seu marido): “Não tenho vergonha de ser como eu sou, não posso ser diferente daquela que sempre fui” (KUNDERA, 1999 p. 23); tal colocação é central para compreendermos sua essencialidade ficcional – sua rememoração coloca sua moral em questão. Outro momento em que a intensidade é predominante é quando Ludvik começa a lembrar-se de seus episódios com Marketa. Ele afirma: “Mas, afinal, quem eu era? A essa pergunta quero responder com toda a honestidade: eu era aquele que tinha muitas caras”. (KUNDERA, 1999 p. 41). Tal precisão sobre si, por outro lado, não fica tão evidente nas narrações de Jaroslav ou de Kostka, que colocam suas dúvidas sobre si mesmos de maneira indireta. De qualquer modo, é comum a todos os narradores que esses questionem sobre suas personas ante à passagem do tempo, e essa autocrítica é um elemento essencial pra compreendermos a narrativa. Tal marca da narrativa quanto ao tempo é característica para lançarmos interpretações acerca das narrativas.

Ao trabalharmos com problematizações da literatura moderno-contemporânea, a fragmentação demonstra ser um problema estético basilar e demonstra amalgamar outros valores da modernidade-contemporânea em sua composição total; mais, do que apenas isso, a estilística do fragmento é uma estilística nuclear e limítrofe com as

demais. A partir do final do século XIX e início do XX, a fragmentação passa a ser um problema ontológico na narrativa: se por um lado, os avanços de estudos de psicologia demonstram que as reminiscências são arbitrárias e involuntárias, de outro, o avanço do capitalismo e da espetacularização da vida começam a afetar as relações interpessoais. O momento presente da existência passa a ser percebido como um átimo intocável.

Na Literatura, notamos essa nova organização do Homem com o Tempo, tanto nas (des)construções do foco narrativo, quanto nas representações imagéticas. Quando pensamos no foco narrativo, a memória (particular ou coletiva) torna-se um problema a ser debatido e, ainda mais, um problema que define, de certa forma, as construções imagéticas da Literatura. Para introduzirmos tal relação, partimos de um texto inicial, o de Marc Augé, sobre os *Não-lugares*.

Pensamos que o conceito de não-lugar pode ser um modo interessante de olharmos para o debate acerca da fragmentação literária do século XX, na medida em que esse conceito designa, majoritariamente, um comportamento espaço-temporal de Um em sua interação com o Outro; tal comportamento pode pressupor uma interação entre o Um-indivíduo e o Outro-espaço, ou entre o Um-indivíduo e o Outro-conceito.

A primeira definição dos não-lugares de Augé é bastante conhecida, mas não responde satisfatoriamente ao problema da fragmentação literária como gostaríamos. De qualquer forma, é importante que a citemos, uma vez que essa é a base para a outra definição que pretendemos. Ambas, todavia, condicionam-se às colocações do autor quanto aos Lugares e Espaços.

Quando pensamos no conceito de Lugar, nossa referência teórica dirige-se ao *lugar antropológico*, isso é, um lugar de importância histórica, relacional e ainda, com implicações identitárias (AUGÉ, 1992 p. 77). Logo, o lugar antropológico deve ser compreendido como o lugar da simbolização: ele simboliza a História de dado grupo, simboliza sua identidade, simboliza sua forma de interação entre si e com seus pares. Tal aspecto simbólico, contudo, não é notado no Espaço, que, a partir da definição de lugar, mostra-se divergente: um lugar de passagens, “não se integra à paisagem” (idem, p. 78). Tal fenômeno é um fruto da Modernidade.

Como o pesquisador observa, antes da Modernidade, os lugares eram mais valorizados enquanto ambientes de relacionamento social; na Modernidade, entretanto, a crescente individualização do ser começou por desintegrar o lugar antropológico, culminado na fragmentação do lugar em espaços diversos, e, o que nos parece de maior

importância, na fragmentação do lugar (o ambiente simbólico) em espaços (ambientes sem simbologias) (AUGÉ, 1997 pp. 81-83). Assim posto, podemos delimitar as duas definições de não-lugar que pretendemos.

A primeira definição é mais conhecida quando se trata do conceito de não-lugar, e sua referência é pelo espaço físico, à luz do avanço tanto do capitalismo industrial e mercantil, quanto do aprimoramento dos meios de comunicação: “Claramente, a palavra ‘não-lugar’ designa duas realidades complementares, mas distintas: espaços formados em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio e lazer), e as relações que os indivíduos têm com esses espaços” (AUGÉ, 1997 p. 94). Essa definição é bastante conhecida e relaciona-se principalmente com questões de urbanismo: é um espaço voltado a certo fim, que deve ser prático em sua interação e deve propiciar esse fim de forma satisfatória. A segunda definição, por sua vez, é precisa no que se refere aos não-lugares em nossa pesquisa, é a que merece um maior detalhamento.

Os não-lugares também referem-se aos modos de interação social dentre os indivíduos que frequentam os espaços e tal interação é mediada por... *Palavras*: “Certos lugares só existem por meio das palavras que evocam eles e nesse sentido, são não-lugares ou antes, lugares imaginários: utopias banais, clichês” (AUGÉ, 1997 p. 95). Como fala o antropólogo francês, os não-lugares são lugares com uma *evocação* de sua natureza, essa geralmente é um conjunto de utopias e clichês – ou seja, um conjunto de elementos fantasiosos e comuns, que não revelam a verdadeira natureza de seu referencial, mas sim, uma natureza ideal.

Essa natureza ideal é construída por meio de textos que intermediam a relação entre o usuário do não-lugar e o não-lugar em si. São textos de caráter instrutivo, proibitivo ou informativo – são textos (escritos ou orais) que informam as possibilidades de interação com o não-lugar, as limitações e regras de convívio e eventuais informações históricas, sociais ou de outras naturezas possíveis. Porém, não são textos pensados para a recepção crítica – antes, para transmitir informações práticas, delimitar ações, ou para provocar algum grau de contentamento (isto é, uma informação sem motivo prático se não o puro informe). Como exemplo de informação, uma placa escrita “Saída”; como exemplo de delimitação, uma placa escrita “Proibido fumar”; como exemplo de contentamento, uma placa colocada ao lado de uma escultura pública. O indivíduo que se estabelece numa relação de não-lugar tem suas ações, reações e

mesmo seus sentimentos esperados e, de certa maneira, manipulados pelo texto do não-lugar; ainda mais, ele “é absolvido da necessidade de parar ou mesmo olhar” (AUGÉ, 1997 p. 97). O caso da placa em escultura pública é o melhor exemplo: não é necessário que o indivíduo se atenha aos detalhes, apenas que saiba *alguma coisa* sobre a estátua.

Com isso, queremos ressaltar o que se refere ao não-lugar enquanto uma *evocação*: seu aspecto utilitarista e imediatista medido por um conjunto de regras e valores que pressupõe uma constante interação, ao mesmo tempo em que valoriza determinadas maneiras de agir e se portar – nesse sentido, “o usuário de não-lugares é sempre requisitado a provar sua inocência” (AUGÉ, 1997 p. 102). O “provar sua inocência”, nesse caso, refere-se a demonstrar a participação prevista no não-lugar<sup>3</sup>, apresentando, inclusive, os mediadores desse lugar para e com o indivíduo: tíquetes de embarque, cartões de crédito, a utilização dos mecanismos (carrinho de bagagens, carrinho de compras) ...

Aqui chegamos em um aspecto das relações de não-lugar que é especialmente destacado em ambos os romances – da relação do Homem com o Espaço e com os valores intrínsecos a ele. Nos romances de Angelo e de Kundera o espaço físico e os ícones que o compõem são pilares para a crítica político-moral que os autores constroem; as personagens exprimem essa crítica quando são compelidas a agirem de acordo com as leis de não-lugar subentendidas ou quando é exigido que essas justifiquem sua passagem pelo não-lugar. N’**A Festa** refere-se principalmente às ligações de uma personagem com a outra; uma personagem age de forma inescrupulosa para demonstrar que age “corretamente”, ou sofre torturas para admitir seu erro. N’**A Brincadeira**, semelhantemente, as personagens são forçadas e pressionadas a se adequarem, ou ao menos, não conseguem ocupar certo espaço senão pelas regras de não-lugares. São críticas que incidem acerca da imagem política e moral das personagens e dos sistemas aos quais elas servem.

Em Angelo, as cenas que se passam na delegacia são, nesse sentido, consideráveis; o “provar sua inocência” é levado a um nível extremo no romance brasileiro; o espaço privado – o apartamento de Roberto Miranda – torna-se um não-lugar quando é significado politicamente; os convidados da Festa são julgados politicamente por sua simples presença naquele evento. Uma leitura comparativa entre o

---

<sup>3</sup> E aqui, vale notarmos que o não-lugar refere-se ao uso; assim, o funcionário de um aeroporto ou de um supermercado, não necessariamente, mantém uma conexão de não-lugar com esse.

episódio de Andrea e Jorge Fernandes na delegacia demonstra o que pretendemos: enquanto Andrea reforça sua indiferença política negando qualquer envolvimento ideológico com Roberto (seu noivo) e com Samuel (seu amante), Jorge Fernandes desqualifica a Festa na casa de Roberto e denuncia os convidados, possivelmente para indicar sua ideologia.

Andrea:

-Nós temos três cadernos desses.

(Não, pelo amor de Deus.) O homem sentado na mesa entortava o pescoço para ver o seu decote.

-Precisamos esclarecer alguns detalhes para estabelecermos exatamente quais eram as relações do rapaz com a senhorita.

*-Mas eu não tinha nada com ele!*

(...)

-As coisas que esse caderno diz, quando foi que aconteceram?

(Aconteceram?) Os homens se inquietavam.

*-Já disse que não tinha nada com ele. Isso é uma violência, vocês estão querendo me forçar;* Eu não tinha nada com ele, mal conhecia.

(ANGELO, 1995 p. 161 – grifos nossos)

Jorge:

*As coisas que Jorge contou à polícia:*

a) havia tóxicos na casa, maconha e cocaína;

b) Roberto J. Miranda era viciado em cocaína;

c) a turma do suplemento esteve na praça da Estação antes da festa;

d) dessa turma, Luís, o aleijado, era viciado em maconha e batia no pai;

e) Jacob, Rodolfo e Fúlvio eram comunistas ou pelo menos simpatizantes;

(...)

n) no quarto grego, uma bicha fez strip-tease;

o) *conhecia Carlos Bicalho superficialmente*, ele era amigo dos escritores do suplemento, *mas podia garantir que tinha tendências comunistas;*

(...)

z) o uísque era nacional.

(ANGELO, 1995 p. 171-172 – grifos nossos)

Nos trechos citados, as personagens parecem procurar afastar-se de qualquer relação política com os suspeitos, seja negando seu envolvimento físico e emocional

com os suspeitos, seja desclassificando-os. Andrea desmente que fosse amante de Samuel e contesta os métodos policiais; reafirma que esses agem de forma ilegal; suas palavras são uma retomada das “regras” de não-lugar que vão sendo infringidas. Por sua vez, Jorge Fernandes tenta desmoralizar os outros frequentadores da festa tanto por seus vieses políticos quanto morais; sua frequente associação de uma personagem com entorpecentes demonstra isso; sua retórica, inclusive, parte de um nivelamento entre viciados e comunistas. São, nos dois casos, construções de certa imagética com o fim de direcionar a interpretação esperada por parte dos policiais – de que eles não pertencem àquele meio, que efetivamente não estabelecem laço de identidade com aqueles casos; portanto, são inocentes.

No romance de Kundera o “provar a inocência”, como observou Augé, é também notado com grande evidência; Ludvik afinal, envia um cartão exaltando Trótski a sua companheira Marketa, e ela é chamada a depor. Em um momento posterior, também, lemos Ludvik e Helena debatendo o significado de estátuas religiosas clássicas; podemos pensar que eles tentam readequar as estátuas em seu valor alegórico.

No episódio do cartão:

Marketa disse que eles leram o texto do cartão e demonstraram espanto. Perguntaram o que achava. Ela disse que era abominável. Perguntaram por que não fora mostra-lo espontaneamente. Ela encolheu os ombros. Perguntaram se ignorava as regras de vigilância. Ela abaixou a cabeça. Perguntaram se não sabia que o Partido tinha muitos inimigos. Ela disse que não pensava que o camarada Jahn pudesse... Perguntaram se me conhecia bem. Perguntaram que espécie de homem eu era. *Ela disse* que eu era estranho. Que, sem dúvida, ela me considerava um comunista convicto, mas que às vezes acontecia de eu sustentar opiniões de todo inadmissíveis por parte de um comunista (KUNDERA, 1999 p. 55 – grifo nosso)

No episódio dos santos:

Do lado de fora, o monumento barroco se erguia à nossa frente. Pareceu-me ridículo. Apontei-o com o dedo: “Olhe, Helena, esses santos acrobatas! Olhe como trepam! Como têm vontade de subir ao céu! E o céu não liga a mínima para eles! O céu nem sabe que existem, esses pobres camponeses alados!”.

“É verdade”, concordou Helena, em quem o ar livre intensificava o efeito do álcool. “*O que fazem aí essas estátuas dos santos? Por que não construir no*

*lugar uma coisa em honra da vida e não da religião?”* Devia ter ainda um mínimo de controle, pois acrescentou: *“Estou dizendo bobagens? Diga que não estou!”*. (KUNDERA, 1999 p. 214 – grifos nossos)

Em ambos os excertos, as personagens procuram adequar-se a determinado padrão de comportamento ou reação. No primeiro excerto notamos que Marketa tenta transcender o não-lugar do tribunal, relativizando as ações de Ludvik, porém, ela sofre uma intimação por parte deles, é requerida a dar as respostas que eles esperam ouvir ou evidenciar que é uma traidora também; dessa maneira, de sua posição de fraternidade para e com Ludvik, passa a ocupar um lugar de acusadora, define-se no papel que aquela relação cabe-lhe, sustenta a utopia banal (usando termos de Augé).

Semelhante posicionamento acontece no episódio dos santos, embora esse não tenha a presença da instituição política reguladora. Ludvik aponta para estátua e destitui seus sentidos, isto é, interpreta as esculturas de um modo divergente daquele que é esperado; Helena, incentivada pela releitura, propõe a dela, mas, o que parece mais interessante, autocritica-se quando percebe o teor de suas palavras. A estátua, em sua representação simbólica, exige certa reação e certa subordinação; a ordem de respeito lhe é imanente e, mesmo quando ela é quebrada por um indivíduo que não compartilha de tais ideias, seu valor de não-lugar virtualmente imanente opera sobre os indivíduos que estabelecem vínculos com ele.

Logo, é possível percebermos que o uso de não-lugares por ambos os autores é de grande importância no que se refere aos ataques políticos e morais desferidos contra os sistemas autoritários que combatem. Em Angelo, porém, tal autoritarismo é mais focado nas questões políticas; em Kundera, ele é estendido às diversas esferas da vida.

Após exemplificação de conceitos, cabe desenvolvermos as interseções entre as teorias do não-lugar às da fragmentação literária moderno-contemporânea. Esse elo do sujeito com o não-lugar é de grande importância para se pensar a respeito dos discursos que formam a narrativa, pois, uma vez que o não-lugar implica em regras de convivência e ação, implica também em condições de tempo e espaço, estabelecidas a fim de conectar o ser com o não-lugar. Seu modo de agir consiste num nexo ilusoriamente exclusivista, que transmite uma ideia de tempo inesgotável e sucesso efêmero e necessário. Fala Augé:

*Tudo é processado como se o espaço tivesse sido preso pelo tempo, como se não houvesse história, a não ser a das últimas 48 horas de notícias, como se cada história individual fosse desenhada em seus motivos, suas palavras e imagens, a partir de um inesgotável estoque de uma história sem fim no presente.*

*Assaltado por uma vastidão de imagens de instituições publicitárias, de transporte ou de varejo, o passageiro dos não-lugares têm as simultâneas experiências de um presente perpétuo e de um encontro consigo (AUGÉ, 1997 p. 104-105 – grifos nossos)*

O modo como esse autor coloca o problema da representação imagética no século XX relaciona-se diretamente com a dificuldade de se representar o passado e direciona nosso debate sobre os não-lugares e os fragmentos literários: o passado torna-se supérfluo ante uma série de discursos acerca dos progressos do presente, e o indivíduo é forçado a um constante refazer-se no agora. Os processos dos não-lugares individualizam o ser como único, porém, dentro de uma unidade; ele é subjetivado dentro de uma série de padrões das mais variadas ordens, como se o tratamento que lhe é dirigido fosse exclusivo, e tal tratamento é constantemente reforçado – a ideia do “presente eterno”. Os valores da linguagem do não-lugar prezam esse consumo imediato, esvaziando o sentido dos termos utilizados e, ainda mais, o aspecto simbólico desses termos. A linguagem na modernidade-contemporânea é uma forma de não-lugar, dado que seu poder enunciativo perde-se quando a capacidade de relacionar o passado é perdida; a linguagem torna-se mera forma de se criar “utopias banais e clichês”.

Uma leitura mais tendenciosa afirmaria que Augé redireciona seu debate sobre as instituições pensando em um processo do capitalismo: uma noção do *agora* relacionada ao consumo rápido; o consumo torna-se um meio de atingir certo objetivo – as imagens institucionais que ele coloca. Entretanto, podemos notar que as sociedades ditas comunistas passaram, também, por semelhante processo, quando o governo centraliza em si todas as operações de comércio, comunicação e transporte, de forma que os não-lugares parecem caracterizar uma forma de perceber o mundo no pós-Segunda Guerra.

Sem nos adentrarmos muito nessas questões, diríamos que os processos dos não-lugares são, mais do que uma forma de interação, uma forma de assujeitar o Homem: numa sociedade de consumo, ele é “especial” pelos seus bens de consumo; em uma sociedade comunista, ele é “o povo” por sua força de trabalho.

Uma leitura acerca das teorias da publicidade fortalece nossa observação. Os discursos publicitários são fortemente marcados por esse traço de não-lugar quando realizam a evocação de ideias e valores<sup>4</sup>; a publicidade, como já foi provado muitas vezes, lida com o convencimento do outro, lida com a comercialização de utopias e ideais – sejam essas, utopias de mercado (o “ter para ser”) ou de ideologia (as realizações políticas). Tal evocação de ideias pode ser percebida na fragmentação literária quando pensamos no foco narrativo.

Essa ideia desenvolvida a partir das teorias de Augé, em verdade, ressalta um aspecto da Literatura que é central em toda a nossa pesquisa: a ideia da *representação*. Analogamente ao lugar e ao não-lugar, as Literaturas Clássicas e as Modernas (e aqui, partimos da concepção desenvolvida no capítulo 1) divergem inteiramente em suas formas de representar: quando pensamos na representação Clássica, a mimese aristotélica é o guia principal de uma análise; na Modernidade, porém, notamos um rompimento com tal forma de conceber o texto artístico – e mesmo, uma singularização do trabalho estético do autor – de maneira que estudar um autor demanda necessariamente estudá-lo como uno, e não como membro de certa tendência estética.

A linguagem enquanto um não-lugar, contudo, quebra esses parâmetros: a linguagem, agora, é esvaziada em seu sentido referencial, problematizando com a narrativa e com o narrador; o narrador perde sua autoridade de testemunha, de apreendedor do passado que é fragmentado, efêmero e impreciso. Em sua linguagem, o narrador revela uma incapacidade de rememorar sua estória com exatidão – a narrativa é, antes, uma imagem dele próprio, confrontando sua incapacidade de relatar tudo como gostaria. Nossos romances demonstram o que pretendemos com exatidão.

Nesse sentido, falamos na memória como o não-lugar do passado. O passado não é mais um ponto de referência, senão uma coleção de imagens em aparente desordem e aleatoriedade; somam-se a esses fatores, o incidental, que surge sendo indesejado, e o esquecido, que forma diversas lacunas ao longo do texto. Benjamin (2011) aponta para esse problema: o narrador perde sua autoridade quando o presente exige uma confirmação do passado e a memória não é mais um meio de se abarcar certa

---

<sup>4</sup> Como uma leitura introdutória ao tema, sugerimos as seguintes obras: 1) CARRASCOZA, João Anzanello; **A evolução do texto publicitário: a associação de palavras como elemento de sedução na publicidade**. 2ª ed., São Paulo: Editora Futura, 1999; 2) MARTINS, José; **Arquétipos em marketing: o uso dos arquétipos emocionais na formação da imagem da marca**. São Paulo: Editora STS, 1995.

experiência, mas um fim em si – o ato da rememoração torna-se o próprio objeto da narrativa. O teórico alemão disserta sobre tal questão, quando analisa a obra de Proust:

Pois um acontecimento vivido é finito ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação (BENJAMIN, 2011, p. 37).

A memória é uma potência criadora, devido a sua falibilidade de apreensão integral do fato ocorrido, e a representação estética desse “lembrar” é um elemento mister na estrutura textual, definindo os modos enunciativos do narrador e da personagem.

Numa leitura de uma obra moderna, a memória opera sob uma situação de não-lugar: sua natureza lacunar e subjetiva esvazia os sentidos das imagens lembradas, essas não são nada senão fragmentos de um todo desconexo; a imagem da chave, como coloca Benjamin, refere-se a essa potencialização de significados que une o enunciador em seu presente, ao passado vago que ele retoma; refere-se, ainda, ao modo como é feita tal retomada, uma vez que as diferentes formas de acesso e ordenação desse passado compõem diferentes possibilidades enunciativas e semânticas do texto. Tal ideia, ainda, respalda o fragmento como o teorizou Schlegel – germens de pensamento independentes em si, mas igualmente componentes de um conjunto.

O texto reminiscente é um não-lugar quando essa natureza fragmentária é evidenciada: é um todo semântico em si e parte de um todo semântico ainda maior; é um caminho que o leitor percorre até o fim do texto, e um espaço textual ao qual ele se detém. Os fragmentos do romance moderno-contemporâneo são evocações de um passado perdido, que só podem ser tratados a partir de uma perspectiva extremamente subjetiva, uma vez que a imagética desse tempo perdido é necessariamente uma reconstituição intencional dele. Falamos antes que a reconstituição do passado é feita por meio de fragmentos aleatórios e incidentais: essa alegada deficiência do enunciador é contornada pelo que denominamos de *Os Modos Inventivos*

Escolhemos essa denominação enquanto uma abstração do modo pelo qual Benjamin desenvolve seu pensamento, no que se refere ao processo artístico da

rememoração: o texto literário memorialista não é fruto de uma lembrança, mas de uma reconstituição afetada pelo esquecimento – esse processo psíquico é alheio à vontade humana. Na modernidade, o texto memorial é organizado a partir de fragmentos primários que, juntos, são ordenados de acordo com a vontade de seu autor; são textos nos quais a falibilidade da memória é basilar à estrutura narrativa. O autor-implícito do texto literário de traços memoriais reconstrói o dado passado pelos seus índices (os fragmentos textuais em sua condição de não-lugares), e outrossim, fixa os elos inexistentes, mas o faz de modo subjetivo e exige um novo olhar sobre aquela relação pretérita – ele trabalha sobre o texto para torná-lo literário.

Em um texto histórico, esse trabalho duplo tem o caráter de documentar a verdade daquele tempo; o texto historiográfico é embasado em uma análise crítica acerca do passado; e é embasado na leitura e dialética de vários estudiosos do recorte temporal em questão. Ainda mais, o historiador busca representar aquele passado procurando identificar e completar eventuais lacunas que a História do recorte em questão apresenta – mas, tal trabalho deve ser sempre embasado em provas factuais, em análises concretas, ou em suposições sustentadas pelos dois outros fatores já citados que constituem a historiografia.

Em um texto literário, porém, tal caráter é subjetivo e condicionado ao caráter estético do autor, às suas intenções axiológico-semânticas. Não se trata apenas de uma representação do passado, mas sim de um verdadeiro trabalho estético acerca da reminiscência na relação entre o presente de um texto e seu passado. O autor é livre para trabalhar com as possibilidades desse passado, com as suas eventuais lacunas e com as ambiguidades que identifica; *seu passado* não necessariamente é *o passado* como esse é concebido pela historiografia. O Passado na Literatura é um componente da narrativa, estabelecido pelo ato criador do autor: tal ato criador é o que consideramos serem os *Modos Inventivos*.

Os modos inventivos de um autor relacionam-se diretamente à poética do autor-humano, caracterizando determinada obra como sua. Lemos em Benjamin uma minuciosa descrição dos modos inventivos do autor-implícito de Proust em seu *opus magnum*, isto é, um ensaio sobre o autor francês no qual relaciona a estruturação da reminiscência às demais estruturas narrativas.

O que procuramos frisar, assim, foram alguns contornos para um conceito inferido pelas colocações de Benjamin. A sequência lógica utilizada pelo filósofo

alemão trata a narrativa enquanto o *actus purus* da recordação – a grosso modo, a narrativa memorialista como uma recordação em seu estado de ato; assim, ponderamos serem os modos inventivos o processo de atualização da recordação à narrativa; o autor-implícito do romance memorialista toma os fragmentos que compõem tal reminiscência e pelos modos inventivos, arranja a narrativa.

Se analisarmos nossos *corpora*, diremos que Angelo e Kundera constroem modos inventivos bastante singulares no corpo de seus livros; entretanto, não afirmamos que todas as publicações dos autores sejam marcadas por esse modo. O problema da reminiscência, em verdade, parece preocupar menos a Angelo que a Kundera, cujos romances apresentam a reminiscência como um de seus principais motivos.

## **2.2 A Festa e A Brincadeira: interseções e distâncias do passado na narrativa específica**

### **2.2.1. A Festa de Ivan Ângelo: experimentos de rupturas estéticas neomodernistas e linguagens artísticas e midiáticas**

Quando lemos **A Festa**, identificamos diversos traços da escrita moderna em sua composição, dos quais o mais evidente é a fragmentação, como demonstramos acima. Entretanto, o romance apresenta outros elementos que os críticos da Modernidade apontam como essenciais. As críticas sobre a modernidade são, em verdade, ainda bastante díspares, porém é possível elencarmos alguns aspectos apontados por seus principais analistas na obra de Angelo.

Uma colocação acerca do gênero romanesco totalmente identificável na obra de Angelo é a de Paz, quando este afirma que “[a obra de um romancista] inteira é imagem. Assim, por um lado, imagina, poetiza; por outro, descreve lugares fatos, almas. Confina com a poesia e com a história, com a imagem e com a geografia, com o mito e com a psicologia” (PAZ, 1984 p. 274). Tal afirmação introduz de maneira bastante satisfatória o problema do romance de Angelo, que é formado igualmente pela singularidade em sua estrutura e pela amplitude de suas mesclagens: da reportagem ao discurso político, do drama ao poético, da citação ao pastiche.

Tal diversidade de linguagens surge em maior ou menor grau ao longo de toda a obra, e é quase sempre modificada pelo trabalho do escritor, que procura aplinar

essas linguagens ao todo do romance, com destaque ao capítulo-conto que talvez seja o mais contundente da obra, “Documentário” (ANGELO, 1995, p. 13-20). Mesmo a reprodução de um trecho do referido momento demonstra ser um problema, uma vez que os excertos reproduzidos são partes inteiras de outras mídias, reais ou não:

“(…)

O trem queimou-se até às quatro da manhã”.

*(Trecho da reportagem que o diário “A Tarde” suprimia da cobertura dos acontecimentos da praça da Estação, na sua edição do dia 31 de março de 1970, atendendo à solicitação da Polícia Federal, que alegou motivos de segurança nacional.)*

#### FLASH-BACK

(…)

“Quanta desgraça, quanta barbárie naqueles sertões, santo Deus!”

*(Teodoro Sampaio em “O Rio São Francisco e a Chapada Diamantina”, após viagem realizada ao Nordeste em 1879)*

“...sertanejos fanáticos pelo interesse, que para ali se dirigiam acreditando na ideia do comunismo, tão apregoada pelo Conselheiro. (...) Sobe a sessenta o número de fazendas tomadas pelos conselheiristas em toda a região”

*(Despacho de Salvador para o jornal “O País”, do Rio de Janeiro, dando testemunho de um “respeitável cavalheiro vindo das regiões de Canudos”, publicado em 30 de janeiro de 1897) (ANGELO, 1995 p. 17-18)*

Uma nota jornalística fictícia é recortada pela entrada de um flashback citando o geógrafo Teodoro Sampaio, recortada de seu contexto original, por sua vez seguida de uma suposta nota jornalística acerca do grupo liderado por Antônio Conselheiro. Tal trabalho é ainda mais do que apenas um caderno de recortes, é uma reprodução de um documentário efetivamente falando – isto é, o livro utiliza-se de uma linguagem *cinematográfica*, como já apontou a poeta Ana Cristina Cesar, uma das únicas críticas que percebeu a plasticidade do livro – “pelo livro adentro vão mudando os focos, os narradores, as *formas de narrar*” (CESAR, 1999 p. 177 – grifo nosso).

O que a poeta coloca é de grande importância para pensarmos na imagética da obra. São diversas as maneiras pelas quais o autor chega a esse passado oscilando entre a reprodução de uma realidade e a invenção de outra. Logo, compreendemos seu trabalho com os não-lugares – como parece ser o caso de “Andrea” (ANGELO, 1995

pp. 49-64), um relato estereotipado de uma moça conservadora de classe-média, em sua descoberta da sexualidade:

Um mês depois, todo mundo dizia que se amavam. Procuraram-se devagar e submissos. Aceitavam-se agora amolecidos de amor. Tinham tempo. Ela, finalmente. Amava como uma heroína.

Dois anos de uma felicidade difusa chamada namorado. Quando ele começou a negligenciar, ficou desnorreada. Sentiu-se infeliz, de algum modo infeliz há muito tempo, desde mocinha (ANGELO, 1995 p. 55).

O Jovem Escritor é um dos mitos efêmeros da cidade. O principal: ele é a Esperança. Os ex-jovens-escritores municipais que não conseguiram ser federais têm inveja e Fé. Ali pode estar o novo Carlos Drummond de Andrade, o novo Guimarães Rosa e eles não querem, mais tarde, estar entre os fariseus (ANGELO, 1995 p. 59).

Ou “Corrupção” (ANGELO, 1995 pp. 65-78), na qual lemos pela estrutura de drama os primeiros anos do artista Roberto, e a convivência com seus pais:

**PAI. 1941.**

Olhava a barriga da mulher: sexo laboratório e ninho, capaz de entregar, pronto, um menino chorando. Esse menino vai ter tudo que eu não tive: carinho, pai em casa, brinquedos, conforto, segurança. Um homem seguro afirmando-se na paternidade.

**MÃE. 1941.**

O pior é a noite, com esse sono que eu tenho: ter de acordar para dar de mamar. Ah não, gente, para que ter um filho? Melhor adotar já um grandinho.

**FILHO. 1941.**

(Assim:) uéh uéh uéh uéh (choro) chap-chap-chap-chap (vinha) mml- mml- mml- mml- (mamá) (ANGELO, 1995 p.67)

Em “Andrea”, lemos um relato semelhante ao de uma crônica social, ou de um perfil jornalístico prezando apenas pelo status de suas personagens, enquanto que em “Corrupção”, lemos a descrição feita pelo autor, da casa do infante Roberto e seus pais através de seus pensamentos. Tais trechos são marcados profundamente pela ironia e sátira aos não-lugares que tais situações podem sugerir; não por acaso, as personagens

são caricaturadas – Andrea “Amava como uma heroína” e Roberto é a nova “Esperança”, seus críticos “fariseus”; seu pai “Um homem seguro afirmando-se na paternidade”. Angelo lida com esses não-lugares por meio da significação que esses ganham com o desenvolvimento da trama; seus usos dentro do contexto específico da obra desintegram-nos em ataques a seus sentidos originais. Nossa observação é ainda mais clara se pensarmos em “Documentário”, uma vez que os diversos excertos ali reproduzidos foram pensados para objetivar o específico caso da revolta de migrantes na Estação, liderados por Marcionílio; o trecho de Teodoro Sampaio, e excertos como o do discurso do general Médici (ANGELO, 1995 p. 28) são apropriações de Angelo que ressignificam igualmente a posição daquelas figuras históricas diante de certa situação possível – é um inventado que respalda no real. Entretanto, sua crítica vai para além das imagens político-sociais, apesar de estas serem as mais fortes no livro.

Sua figura da jornalista deprecia ideais de feminilidade clássica, satirizando com clássicas novelas de formação (como as da “Biblioteca de Moças”) ao destruir a imagem da heroína tradicional ou do casamento por amor – Andrea tem problemas com sua sexualidade e seu casamento com Roberto é apenas para disfarçar os casos que esse tem com homens. O romance de Angelo, enfim, ataca valores sociais e morais quando parodia com tais gêneros inclusive na forma de sua linguagem. Palavras e termos como “Heroína” e “Mocinha” ou “Esperança” e “o novo Guimarães Rosa” denunciam a supervalorização de noções e ícones socioculturais apenas pelo status que esses carregam em si. Analogamente, Angelo descreve a forma como o pai de Roberto pensa sobre seu filho e sobre sua função em contraste com o pensamento da mãe, atacando os moldes familiares clássicos e os arquétipos daquelas figuras. Em todos os outros contos há um trabalho semelhante, tocando em questões como a ética religiosa e a ética dos militares – “Preocupações” (ANGELO, 1995 pp. 97-112) – do arquétipo do Homem jovem de sucesso profissional – “O Refúgio” (ANGELO, 1995 pp. 79-92) – do amor e da velhice – “Bodas de Pérola” (ANGELO, 1995 29-48) – e mesmo questões envolvendo o racismo e a (na falta de termo melhor) “Luta de Classes” (ANGELO, 1995 pp. 93-96).

São diversas “sementes” (se quisermos considerar os Românticos alemães) que convergem em um único ponto – o da Festa – para depois serem, novamente, destroçadas em novos não-lugares. A fragmentação atinge seu ápice no capítulo-conto

“Antes da Festa” (ANGELO, 1995 pp. 113-148). Outra particularidade que merece ser destacada é sua cronologia labiríntica e não-linear:

*(Anotação do escritor:*

*Pesquisa sobre o filho, Robertinho:*

*1 ano – Repete feitos que foram sucesso (A. Gesell). A mãe se entedia com a repetição, o pai aplaude sempre. A criança está muito atenta à reação dos pais, aprende palavras, repente, aprende o sentido. Me dá, ela dá.*

(...)

**Rua Tupis, 488, 14º andar**

**14h59m**

-Boa tarde.

-Boa tarde. É o gelo.

-Que gelo?

-Ai ai ai. O senhor não encomendou gelo?

-Eu não.

-Roberto J. Miranda. Não é aqui?

-Não. É no apartamento de cima, na cobertura.

-Ah, desculpe. Muito obrigado. Desculpe o incômodo, hem?

-Ora, foi nada. (Merda! Lá vem mais festa!)

(...)

**Bar e Restaurante Lua Nova**

**22h32m**

-1980 vai julgar a gente! O que é que vocês fizeram? Nós temos de prestar contas a 1980! Quede nossos livros, quede nossas revoluções? O que é que nossa geração fez? Nós estamos aqui julgando o Fernando Sabino, o Paulo Mendes Campos, a geração Complemento, mas 1980 vai julgar a gente também.

-Está certo, Flávio. Paga logo a sua parte para a gente ir embora. A festa já começou.

**Bar e Restaurante Lua Nova**

**20h12m**

-Romance?

-Talvez. Talvez uma novela. A ideia eu acho boa, falta desenvolver. É uma espécie de sátira ao racismo. O título, não é por ser meu não, mas eu acho do caralho.

-Qual é?

(Anotação do escritor

*O Judeu Refratário.*

(...)

(ANGELO, 1995 pp. 122-125)

Aqui, a rememoração *definitivamente é o actus purus* do romance. Mais do que apenas a rememoração, nesse caso identificamos uma *actus purus* do próprio ato de escrever. O autor, em si, se faz personagem, mas também mescla as demais personagens e constrói seu relato por uma linearidade definida não pelo tempo cronológico – poderíamos pensar pelo seu tempo criativo, se nos utilizássemos de teorias da crítica genética, talvez. Suas anotações vão sendo feitas conforme ele próprio vai criando os acontecimentos; os valores modernos apontados por Perrone-Moises são identificados a cada momento da trama, uma vez o que autor vai redefinindo passagens e vai alterando suas anotações; ele inverte a noção de “rascunho” e “obra” fazendo *do rascunho* sua obra, e dando uma aparência de rascunho ao que nos parece ser a obra. O “presente eterno” de Augé vai sendo identificado ao longo do capítulo, quando o autor parece tentar assimilar discursos, axiologias, linguagens, comportamentos sociais, e vai criando seu relato a partir dessa tentativa.

A ideia de fragmento como definem os Românticos alemães e a ideia de não-lugares é levada a um nível extremo, uma vez que *tudo são fragmentos e quase tudo, não-lugares*. Seu texto é metaficcional no sentido de que representa um debate sobre o ato de criar, enquanto cria. Fosse nosso objetivo, poderíamos falar mesmo em performance, uma vez que o texto é orgânico e ativo.

Angelo leva a experiência da criação a um nível extremo e lida com os problemas políticos e culturais que envolvem seus pares, demonstrando os embates e dúvidas do ato criativo, e principalmente, o problema de como assimilar a terrível situação que ele pretende descrever. Demonstra que o ato do autor envolve um constante voltar-se a si, estando sempre no limiar entre a enunciação impossível e a insuficiente. Tanto é, que a partir dessas considerações, não estranhemos se de “Antes da Festa” vamos imediatamente a “Depois da Festa” – a Festa é igualmente esse conjunto de fragmentos e a impossibilidade de organizá-los, fazendo-se assim o espaço vazio. É precisamente o “assalto de imagens” a que se refere Augé, mas que exatamente

não são nada mais além de “utopias banais”. Sua imagem sobre aquele período – sobre aquela “festa” de liberdade, no caso de Roberto, e “festa” opressiva no caso do Brasil<sup>5</sup> - é, assim, precisamente a multidão do vazio.

### **2.2.2 A *Brincadeira* de Kundera: banco de dados de testemunhos, gêneros, ideias e memórias.**

Em uma leitura d’**A Brincadeira**, de Milan Kundera, notamos que embora a obra seja menos sujeita a experimentações estruturais, como o livro de Angelo, ainda assim, apresenta uma estética de caráter Moderno, tanto pelo modo como se estrutura sua narrativa, quanto pelo teor do objeto narrado. São seis partes narradas por uma personagem e uma sétima narrada alternadamente por três narradores das primeiras; nessas sete partes identificamos uma busca de seus narradores pela apreensão do passado – seu ato criador é efetivamente uma análise do acontecimento passado, presentificado em uma dialética com o presente do narrador.

Tal busca pelo passado pode ser identificada em todas as partes da narrativa. Ainda mais, não se tratam de memórias intencionais, mas casuais, despertadas pelo encontro de uma personagem com a outra. Nesse sentido, podemos considerar a ordem dos capítulos por certa forma de engaste, que relaciona uma narrativa a outra de maneira contrapontual, similar à composição musical, como já observou o crítico Mohsen Masoomi: “cada voz é estilisticamente distinta; juntas elas fazem um todo lúcido e satisfatório” (MASOOMI, 2012 p. 101), e como observou também o próprio autor no seu tomo de ensaios **A Arte do Romance**: “Meu imperativo é ‘janacekiano’; desembaraçar o romance da técnica romanesca, do verbalismo romanesco, torna-lo denso” (KUNDERA, 2009 p. 72-73). Isto é, o trabalho de fragmentação no romance é produzido a partir de elementos distintos que, estabelecidos a partir de certa harmonia e temática inerente a todos, formam um conjunto único.

Em uma análise da obra, o que pretendemos torna-se mais claro. Consideremos o índice:

*Primeira parte: Ludvik,*

---

<sup>5</sup> É válido apontarmos, embora não seja citado no livro: 1970 o Brasil ganhou seu terceiro título em Copa do Mundo masculina de futebol de campo, e tal ato foi utilizado pelo governo militar para despertar o sentimento nacionalista e ufanista da população.

*Segunda parte:* Helena,

*Terceira parte:* Ludvik,

*Quarta parte:* Jaroslav,

*Quinta parte:* Ludvik,

*Sexta parte:* Kostka,

*Sétima parte:* Ludvik – Helena – Jaroslav,

(KUNDERA, 1999 p. 5)

À luz de uma leitura da narrativa, o índice reforça essa hipótese acerca da composição polifônica e contrapontual da narrativa: tratam-se de várias vozes que se unem por alguns temas comuns, e que se encontram no início (quando Ludvik se reencontra com cada personagem) da narrativa e no final (quando ele se afasta dos outros narradores). A rememoração, dessa forma, é uma técnica narrativa que desenvolve os temas caros a cada narrador e vincula-os entre si; na primeira parte lemos uma apresentação (ainda que sumária) de cada personagem e nas partes seguintes, essas se desenvolvem enquanto elementos unos, ligados uns aos outros, mas distintos e de certa forma independentes entre si. Por essa razão, em certo grau a narrativa é fragmentada: seu conteúdo ao mesmo tempo relaciona-se aos demais, e faz-se enquanto elemento uno.

Se no romance de Angelo o eixo comum é o mais evidente em cada capítulo-conto, no de Kundera é o eixo particular que é ressaltado em cada parte. Os narradores são afetados de maneiras diferentes em momentos comuns, e as diferenças na assimilação desse passado é que compõem o grosso de cada narrativa. Então, podemos pensar n' **A Brincadeira** por sua subversão dos não-lugares que são estabelecidos: dos principais, o reencontro, a vingança, o amor – são imagens e utopias fortes na Literatura pré-moderna que nessa obra são profundamente resignificadas pela subjetividade de seu enunciador, e por sua relação com o todo estabelecido.

A mais evidente, certamente, é no que diz respeito ao eixo Ludvik-Helena-Pavel Zemanek. Ludvik é traído por Pavel e, como vingança, pretende causar-lhe a humilhação da traição, tendo uma relação com sua esposa, Helena. Esse mote leva Ludvik a sua cidade natal, e lá, à barbearia onde trabalha Lucie, ao apartamento de Kostka e aos encontros fortuitos com Jaroslav – seu tema de vingança desencadeia os demais, e a forma como os demais são vivenciados é o que marca a desintegração dos não-lugares literários em lugares, efetivamente.

Logo, “a brincadeira” no sentido que desenvolvemos anteriormente – de sátira ou ridicularização<sup>6</sup> – aqui é potencializada com novos sentidos. Kundera ridiculariza não apenas o regime comunista (como parte da crítica ortodoxa compreende o romance), mas igualmente a própria casualidade que envolve as personagens.

Ludvik é, possivelmente, aquele que sofre as maiores sátiras: primeiro, por sua relação com a ideologia, uma vez que, zombando de Marketa, é considerado como um traidor e então expulso da universidade e preso (KUNDERA, 1999 pp. 51-60). Em segundo, por sua relação com Lucie, que nutria por ele amor sincero e desinteressado (isto é, ela era uma alienada política) até o dia em que ele, embriagado, força-a a ter com ele uma relação íntima e ela, assustada, o rejeita (KUNDERA, 1999 pp. 132-135). A terceira e talvez maior de todas as sátiras é no que diz respeito à vingança, quando Ludvik, após passar a noite com Helena (KUNDERA, 1999 p. 236), encontra seu marido e antigo algoz, Pavel Zemanek acompanhado de outra mulher, essa bem mais jovem que Helena (KUNDERA, 1999 p. 299).

Tais ironias, mais do que episódios sardônicos, são a desintegração dos não-lugares que o romance de Kundera propõe: os ideais de fraternidade, de amor e de honra perdem o seu valor quando aqueles que os cultivavam simplesmente ignoram-nos; Ludvik se autoproclama “destruidor de cenários” (KUNDERA, 1999 p. 14), mas os “cenários”, isto é, os valores que ele procura combater já estão desvalorizados por seus próprios ideólogos. Em contraponto à narrativa de Ludvik, porém, identificamos as narrativas de Helena, Jaroslav e Kostka, e esses configuram-se como defensores de ideais; tais ideais, porém, estão igualmente desintegrados, não podem mais ser chamados de utopias, uma vez que nem mesmo seus ideólogos creem (ou conseguem crer) neles.

Helena, desiludida com a infidelidade de seu marido (KUNDERA, 1999 p. 23), vê em um caso extraconjugal com Ludvik a chance de vivenciar novamente o afã da paixão e a “pulsão do sexo, esse animal” (KUNDERA, 1999 p. 31). Seu desejo é o de vivenciar uma aventura bovaryana, e em momentos esparsos ela idealiza Ludvik como um homem sedutor, ainda que não use tais palavras (KUNDERA, 1999 p. 32-34). Porém, quando nota que seu caso de amor era meramente uma desculpa de seu amante para atacar seu marido (KUNDERA, 1999 p. 293), decide vivenciar outro não-lugar, outro ideal sem sentido naquela sociedade – um suicídio kareniniano (KUNDERA,

---

<sup>6</sup> Ver o capítulo 3.

1999 p. 319). Porém, mesmo tal figura literária é destituída de seu valor simbólico, e comicamente ela ingere por engano pílulas laxativas (KUNDERA, 1999 p. 334). Já o caso de Jaroslav é mais trágico.

Esse, maestro de uma banda de música folclórica, dedica-se com amor a seu trabalho, mas percebe com grande lamento que aquela expressão cultural não é apreciada por seu filho de quinze anos, Vladmir (KUNDERA, 1999 p. 151). Jaroslav defende esse não-lugar que é o da cultura “nacional”, isto é, uma imagem vendida como “o folclore morávio”, mas que tem apenas fins representativos, e nenhum impacto na vida das novas gerações; ele mesmo tenta explicar a Vladmir a importância que tal cultura teve em outros momentos, principalmente como um modo de reafirmar a “identidade tcheca” (KUNDERA, 1999 p.153) – um dos não-lugares mais fortes de toda a obra – por fim, seu filho aceita participar da Cavalgada de Reis, festa tradicional na qual a banda de seu pai tocará. Entretanto ele não cumpre sua promessa e seu pai, frustrado, decide expressar a cultura que defende (KUNDERA, 1999 p. 313). Assim, tragicamente Kundera demole esse ideal utópico que é o de uma cultura nacional e Jaroslav sofre um enfarte no momento em que está cantando uma música folclórica (KUNDERA, 1999 p. 352); trata-se de uma imagem muito representativa no que se refere ao plano estético da obra.

O caso de Kostka, por fim, é ainda mais complexo, se pensarmos que ele, cristão convicto, abraça o comunismo (KUNDERA, 1999 pp. 244-247) por enxergar nessa doutrina política notadamente ateuista os valores morais cristãos que julga perdidos, desacreditados entre seus fiéis. Entre a crise moral que enxerga em seu país e a suposta retidão escrupulosa que percebe no comunismo, Kostka opõe-se à forma como Ludvik percebe os valores – os “cenários” –, porém compreende a sua própria ética como uma enganação (KUNDERA, 1999 p. 277). O resultado de sua compreensão sobre si, enfim, é de uma epifania desesperada; sua retórica o leva a perceber o paradoxo de sua filosofia de vida e igualmente o leva a perceber que *nenhuma* filosofia de vida é possível. Kostka é, em todo o caso, um emissário de um diálogo impossível entre religião e política.

Enfim, quando lemos o título da obra em dialogia com os diversos momentos do enredo, identificamos a principal crítica de Kundera. Seu romance é uma representação plástica do fim das utopias, e a sustentação delas próprias torna-se uma utopia – um não-lugar. A “brincadeira”, a “sátira”, o “ridículo” de sua obra, assim, são

então precisamente essa defesa de um ideal impossível, e a lembrança faz-se enquanto o *actus purus* da obra de Kundera precisamente por essa impossibilidade de sustentar um presente; as personagens contam para identificarem em suas próprias essências o que significam as ideias que eventualmente defenderam. Assim, podemos concluir que no caso da obra de Kundera, a narrativa é uma maneira de busca da autocompreensão do Homem sobre si. Narrar é, nesse caso, viver o último lugar, no qual ainda há valores a serem cultivados.

## CAPÍTULO 3

### Tecendo o ontem no narrar de hoje: invenção de realidades

*“There’s no now, there is no now. Everything is the near future or the recent past, but there is no present: “Wellcome to the present! (som de velocidade) Oh! ‘Gone again!” It’s just so imprecise!”*

*(George Carlin, **George Carlin: Again!** 1978)*

#### 3.1. Modernidade e contemporaneidade: escrevendo o novo no *agora*

Ao tratar do gênero romance, situamos um debate que extrapola sua simples forma plástico-semântica, uma vez que esse gênero literário não apenas é uma forma de texto, como também a representação de um modo de se perceber a realidade. Intrínsecas ao gênero romanesco, diversas relações do Ser com o Mundo definem a evolução e formação de tal estética, seja no âmbito de suas estruturas, temas ou repercussão pública. Dessa maneira, ao lançarmos um debate sobre o romance estamos, quase lançando um debate sobre sua nova forma de assimilação e representação de acontecimentos de dado passado.

A relativização do passado é uma postura definitiva do romance do século XX; os entrecruzares temporais constituem-se de um dos principais problemas de toda a Literatura do pós-II Guerra, e nessa questão, Kundera é praticamente uma sumidade. Em *Angelo*, o tema da reinterpretação do passado no presente é identificado também, todavia, menos centralizado na trama.

Toda a trama d’**A Brincadeira** toca nessa questão do passado revivido em maior ou menor escala; o passado das personagens é vivo, e influencia seus presentes de maneira decisiva. Basta lembrarmos-nos que a motivação da personagem Ludvik é vingar-se de seu colega de sala Zemanek, por esse ter aprovado sua expulsão do Partido; sua vingança motiva sua ida à sua cidade natal e é sua presença que desencadeia os demais narradores. A trama é a presentificação do passado. O início do romance é muito explícito nesse sentido: “Assim, depois de muitos anos, via-me em casa outra vez” (KUNDERA, 1999 p. 9) – o romance tem início com essa conexão com o passado. E, mesmo Helena, a narradora-personagem cujo relato é o é menos retrospectivo, vivifica sua juventude, interpretando a si mesma como resultante de um percurso de vida: “Não

tenho vergonha de ser como sou, não posso ser diferente daquela que *sempre fui*” (KUNDERA, 1999 p. 23 – grifo nosso). A personagem assume que seu passado é contemporâneo ao seu presente.

No caso do romance de Angelo, por seu lado, ocorre algo mais ou menos semelhante; a maior diferença do brasileiro pro tcheco é que no romance brasileiro apenas o autor-implícito, encarnado na personagem Escritor, parece consciente desse vínculo. Os índices mais declarados dessa presentificação do passado são identificados na epígrafe e no capítulo-conto *Documentário*. As epígrafes de Carlos Drummond de Andrade e de Chico Buarque são significantes, se quisermos considerar esse aspecto da relação temporal: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens/presentes/a vida presente” (DRUMMOND DE ANDRADE apud ANGELO, 1995 p. 9) e “Olha voz que me resta/olha a veia salta/olha a gota/para o desfecho da festa” (BUARQUE apud ANGELO, 1995 p. 9). São excertos que problematizam as noções acerca do tempo cronológico, uma vez que exprimem a dificuldade da representação do passado senão por uma perspectiva contemporânea (contemporânea ao tempo de então, 1976). Semelhantemente, em *Documentário* lemos algo como:

#### FLASH-BACK

“Não creio, não creio absolutamente que, sem o trabalho escravo, esses canaviais dum só senhor possam ser cultivados; não creio absolutamente que o trabalho livre se adapte ao atual sistema de trabalho agrícola (...)”

*(Robert Avé-Lallemant, médico alemão, em “Viagem pelo Norte do Brasil no ano de 1859”, pág. 39, edição do Instituto Nacional do Livro.)*

(ANGELO, 1995 p. 16)

Há a reprodução de um texto do século XIX, entretanto, em meio a um “documentário” sobre a revolta de migrantes nordestinos na estação de trem de Belo Horizonte, no ano de 1970. Além de desestruturar a noção de realidade (o médico alemão acima referido existiu; a revolta, não – mas retomaremos tal debate em outro momento), o excerto sugere a relativização do Tempo cronológico em detrimento de uma nova organização periódica; um elemento do passado é evocado no presente, possivelmente por refletir aspectos essenciais desse. A fala do médico alemão é apresentada como uma maneira de resignificar o presente dos migrantes, atacados pela polícia, e obrigados a voltar para suas terras (que vivem dias de seca).

Enfim, em nossos corpora, narrar um acontecimento constitui-se primeiramente no ato de construir uma relação cronológica dialética; é assumir uma interdependência do presente com o passado, e é aceitar o passado como uma raiz do presente. Essas formulações nos levam a um questionamento acerca do tempo da narrativa, uma vez que, no século XX, encontramos uma relativização da cronologia, que permite construções narrativas, como a **d'A Festa** e **d'A Brincadeira**: são eles romances que hibridizam diversos tempos em um fluxo contínuo – o todo do romance. Esse debate deve ser, assim, não sobre os problemas da Modernidade, mas do *moderno-contemporâneo* enquanto estética do romance no século XX.

Um romance sustenta seu tempo narrativo em um recorte do passado em relação ao presente de seu todo. Um passado recortado, no sentido que Benjamin emprega, ao afirmar que “O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento que é reconhecido” (BENJAMIN, 2011, p. 224); ou seja, o passado na Literatura é necessariamente uma seleção temporal que se relaciona com o tempo posterior ao seu de maneira dialética, a contemporaneidade de um texto literário, em partes, se deve a essa forma de perceber o encadeamento de diversos períodos em um fluxo contínuo. O poeta mexicano Otávio Paz descreve o que pretendemos de forma mais precisa: “Nosso futuro, embora seja o depositário da perfeição, não é um lugar de repouso, não é um fim; ao contrário, é um contínuo começo, um permanente ir para mais além” (PAZ, 1984 p. 51). Assim, a prosa literária passou a ser concebida não mais como um retrato absoluto, e sim, como certa apreensão da realidade; nesse sentido, o autor recorre ao passado para descrever sua contemporaneidade.

Pensamos no contemporâneo, como que sustentado por Giorgio Agamben, filósofo esse, que norteia grande parte dos atuais estudos literários. O que é o contemporâneo? Se é contemporâneo a quê? O que significa a um romance (ou seu romancista), ser contemporâneo?

O pensador italiano inicia seus estudos lançando um apontamento sobre o deslocar que é essencial para uma leitura de nossos corpora: “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual” (AGAMBEN, 2010 p. 58). Suas afirmações vão de encontro com as do crítico literário Karl Erik Schøllhammer (2011), afirmando que “a literatura contemporânea não será

necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam da sua lógica” (SCHØLLHAMMER, 2011 p. 10). As falas do filósofo italiano e do pesquisador dinamarquês convergem no que se relaciona ao rompimento do ideal cronológico como um modo de se perceber a contemporaneidade de dado texto literário. O autor contemporâneo é anacrônico em seu tempo, dado que ele percebe sua época com um olhar alheio a ela; perceber o contemporâneo é estabelecer com seu próprio tempo, uma relação de “claros” e “escuros”; isso é, a leitura contemporânea de uma obra ressalta questões intrínsecas a dado recorte temporal, mas desprestigiadas (ou antes, simplesmente desconsideradas).

O autor contemporâneo percebe, não as “luzes” de seu tempo, como precisa Agamben, e sim as “trevas” e sua escrita, como fala Schøllhammer “tem urgência, que realmente ‘urge’, que significa, segundo o Aurélio, que se faz sem demora, mas também é *eminente*, que *insiste, obriga e impele*, ou seja, uma escrita que se impõe de alguma forma” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 11). Ser contemporâneo, assim, significa trabalhar com certos traços atinentes de um recorte temporal, apesar de estarem relevados; a escrita contemporânea exige ativismo, e um trabalho com a dialética crítica de um tempo.

Em outra perspectiva, Agamben fala em “neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (AGAMBEN, 2010 p.63), no que Schøllhammer interpreta como “ser anacrônico em relação ao presente” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 11). Perceber as trevas, nesse sentido dado, refere-se a estabelecer uma crítica sobre um dado tempo, todavia, evadindo-se de uma concepção já existente sobre ele. É uma relação dialógica entre o tempo presente e um tempo que não o presente, mas que afeta a esse diretamente:

É, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempetividade, o anacronismo que nos permite aprender nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é também um “ainda não” (AGAMBEN, 2010 p. 65-66).

A ideia de urgência, como coloca o crítico dinamarquês comentador do filósofo italiano, é reforçada. O contemporâneo é esse tempo transitório, entre um contínuo

passado findo e um futuro em devir; entretanto, não se trata apenas de uma relação entre o passado e o seu futuro cronológico – o passado, em outros termos, não é apenas um fato histórico, iniciado e terminado anteriormente ao indivíduo que o percebe. Agamben afirma-nos que o passado é o arcaico, ao partir da formulação mais primal do termo: a origem. A origem de um tempo não é apenas uma realidade posterior, “ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto” (AGAMBEN, p. 69). Nesse sentido, “o presente contemporâneo é a quebra da coluna vertebral da história” (SCHØLLHAMMER, 2011 p. 12); ele é uma consideração da história enquanto um processo em contínua dialogia entre o passado, o presente e o futuro de dado recorte histórico.

Não é, em absoluto, um passado estável, mas em constante influência sobre o presente, que, em constante fluência, deixa de ser o presente – é um presente fluindo-se ao futuro, assim, justificando a urgência referida. Ser contemporâneo, sob tal ótica, pressupõe a capacidade de perceber as relações de um passado presentificado sobre o presente; o contemporâneo demanda voltar-se ao presente não-vivido de um passado vivido, uma vez que o presente é um não-viver de um todo vivido; “E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltarmos a um presente em que jamais estivemos” (AGAMBEN, 2010 p. 70). Essa é a principal ideia para pensarmos a respeito das relações temporais numa obra literária; pensar o contemporâneo na Literatura é estabelecer tais relações entre um passado presentificado em um futuro em devir. É, para usarmos as colocações dos teóricos anteriormente citados, uma representação de um passado que relampeja-se no presente, mas some enquanto promessa de um futuro.

Nos parece que tais colocações melhor compreendem-se em uma análise crítica dos livros de Angelo e Kundera.

Um dos melhores modos de iniciarmos nossas colocações sobre a cronologia d’**A Festa** é por meio de uma leitura crítica de seu índice, dado que esse apresenta alguns referenciais tempo-espaciais, contudo, sem obedecer a uma ordem cronológica regular:

Página 13: Documentário

(sertão e cidade, 1970)

Página 29: Bodas de Pérola

(amor dos anos 30)  
 Página 49: Andrea  
 (garota dos anos 50)  
 Página 65: Corrupção  
 (triângulo nos anos 40)  
 Página 79: O Refúgio  
 (insegurança, 1970)  
 Página 93: Luta de Classes  
 (vidinha, 1970)  
 Página 97: Preocupações  
 (angústias, 1968)  
 Página 113: Antes da Festa  
 (vítimas dos anos 60)  
 Página 149: Depois da Festa  
 (índice dos destinos)  
 (ANGELO, 1995 p. 11)

Como notamos no índice proposto por Angelo, há um trabalho de relativização do tempo, um rompimento da linearidade histórica em detrimento de uma linearidade, digamos, semântica. Não apenas, a localização temporal utilizada pelo autor é relativa, há no relacionamento de datas uma falta de paralelismo, dado que alguns episódios são referidos por uma data específica – 1968, 1970 – e outras, dentro de espaços de tempo – “anos”, “índice de destinos”. Ainda mais, podemos considerar que o ano de 1970 é, no romance, um ano-chave; após essa data não há mais uma especificidade cronológica – são apenas “destinos”.

Anteriormente ao ano de 1970 – o ano da primeira Festa –, a representação do passado é arquejada por meio de referências esparsas e inexatas, em certo sentido; o que o autor parece procurar nos explicar é que aquela data – 1970 – é o momento de convergência das anteriores; ainda mais, que as personagens viveram tais períodos anteriores apenas para chegarem a data de 1970. Ao considerarmos as interações entre as personagens encontradas nos capítulos, vemos que o ano de 1970 é o ano em que todas essas personagens se entrecruzam; o texto é elencado por uma organicidade, e os anos anteriores a 1970 são meramente processos necessários até que se atinja *aquela* ano. Quando lemos que o ano de 1970 é o último ano definido, é de se supor que, após a referida data, as personagens não mais vivem efetivamente – suas vidas são meros “destinos” sem tanta importância.

Nesse sentido, o ano de 1968 ganha uma semântica especial, uma vez que, nesse ano, acontece um fato de importância Histórica: a instauração do Ato Institucional número 5. No capítulo-conto “Preocupações”, a data de 1968 é definida e as preocupações que lemos são de uma mãe e de um delegado de polícia. A mãe declara suas preocupações quanto aos valores morais e sociais e de seu filho e o delegado procura justificar seus atos violentos em nome de uma ordem moral e política. Inevitavelmente, a História adentra o romance para significar ele; após 1968, os direitos civis foram suprimidos, iniciando-se um período de prisões, mortes e desaparecimentos arbitrários. Tal chaga é incorporada ao romance pelo sentido simbólico do ano de 1970.

Apesar de a última festa acontecer em 1971 (ANGELO, 1995 p. 220), é o ano de 1970 que marca o romance – ela marca a convergência de todas as personagens, sintetiza o novo período político brasileiro (“justificado” pelo delegado), marca a revolta popular na estação de ônibus. Em certo grau, o ano de 1970 contemporaniza os anos anteriores, demonstrando que as repercussões passadas neles afetam ainda aquela data.

Ainda nos termos de Luiz Costa Lima, as representações temporais no romance são horizontais no sentido de que se estabelecem enquanto processos análogos, isso é, seu valor é dado pela significação que cada um desses momentos adquire na data de 1970, a representação do passado nessa data é uma tentativa de apreensão de um tempo ainda presente devido às suas dialogias; e não apenas, todos esses tempos anteriores à data de redação da obra (uma data posterior à festa de 71) são contemporâneas uma vez a relação de todas essas datas é o que constitui o presente do autor.

“A Festa” a qual se refere o título, assim, representa tanto a festa de Roberto Miranda, em 1970 – o marco temporal –, a festa de 1971 – a “última”, que em certo sentido simboliza as liberdades civis e individuais, depois suprimidas – quanto aquele período todo entre a década de 1930 e o presente do autor, que não pôde ainda ter sido assimilado. Não por acaso, o capítulo-conto “Antes da Festa” (marcado por diversos recortes dos atos das demais personagens imediatamente antes da tal festa), é subtítulo “vítimas dos anos 60”; os destinos das personagens são consequências dos anos 60, não foram suas escolhas, mas seus fados. Tal posicionamento é indiciado não apenas no corpo do romance, também por ícones para além do enredo.

São reveladoras, as epígrafes, a primeira do poema de Carlos Drummond de Andrade e a segunda, retirada da peça de Chico Buarque: “O tempo é a minha matéria,

o tempo presente, os homens presentes/ a vida presente” (DRUMMOND DE ANDRADE apud ANGELO, 1995 p. 9); e “Olha a voz que me salta/ olha a veia que salta/ olha a gota que falta/ para o desfecho da festa” (BUARQUE apud ANGELO, 1995 p. 9); a “festa” não se encerrou, aquele período ainda é vivo pela sua falta – a falta de um “desfecho” que em um sentido simbólico poderia ser interpretado como a justiça social sobre os algozes das personagens. Suas vidas tornaram-se meramente “destinos”, mas, destinos sem um final. A festa, em si, não pode ser, sequer representada – é uma ausência presentificada. Ela é efetivamente o “presente”, um passado tornado em presente, por sua inconclusão quanto ao futuro; o autor coloca os fatos do passado como atos do presente para veicular ambos os tempos, e assim demonstrar que aquele período negro não é apenas a História, também, *sua* realidade; seu romance procura demonstrar que “a festa” não terminou e sim que se iniciou e assim permaneceu inconclusa. O romance de Angelo, logo, é uma metaficção sobre a representação daquele período brasileiro, e mais, sobre a representação de uma situação de violência inconclusa.

Situação semelhante é identificada no romance de Kundera, embora o tema trabalhado pelo autor tcheco seja ligeiramente divergente daquele de Angelo. Divergente, se considerarmos que, na obra brasileira, o tema central é precisamente a Ditadura e de como ela afetou a vida dos cidadãos, enquanto que no romance tcheco, o foco se detém sobre a desintegração de valores (religiosos, morais, políticos, etc.) no pós-II Guerra e de como essa quebra é vivenciada por aqueles que mais defendiam tais valores. Essa diferença nos parece essencial de ser frisada, uma vez que ela se relaciona diretamente à estrutura dos dois romances.

Sendo **A Festa** um romance que se propõe a nos apontar “desfechos” para aquele momento interrompido abruptamente, sua forma é de uma antologia dos diversos componentes desse todo, é assim, um romance que se estrutura qual uma seleção de contos, permitindo algum nível de independência entre um e outro, mas prevendo uma leitura conjunta.

O romance de Kundera, em diversos sentidos, é diferente do de Angelo, uma vez que seu tema não é o da metaficção frente aos dramas políticos de uma Era; a política, sequer, ocupa um espaço central em sua trama – antes é uma das relações que suas personagens tecem. Seu estilo, de certa maneira, dá continuidade às particularidades da Literatura tcheca (apontadas por Novák e Harkins), dentre as quais

identificamos a forte influência de uma literatura católica-mística e o forte traço gnômico que marca algumas das produções mais basilares.

Com isso, pretendemos apontar para a particularidade da prosa de Kundera: seu forte estilo narrativo-reflexivo não subverte uma cronologia tradicional como ocorre no romance de Angelo, mas se utiliza da narração mais tradicional, inserindo um relato dentro de outro. Seus narradores, em verdade, parecem estar produzindo seus relatos antes com a preocupação de refletir sobre axiologias e ideologias que acreditam (ou julgavam acreditar). Entretanto, o romance apresenta também questionamentos acerca da metafísica do Tempo, uma vez que a figura de Ludvik motiva parte dos relatos das demais personagens.

O passado é presentificado pelos quatro narradores-personagem na medida em que eles analisam seu passado tentando compreender a si próprios, uma vez que seus relatos são marcados pela indagação acerca de suas memórias; há um constante questionamento do *eu* sobre seu *self*. Relatar, em todo o caso, é examinar; o romance tem esse traço da contemporaneidade muito mais latejante que o de Angelo. Os narradores verdadeiramente *urgem* em escrever, percebem que seu tempo é fluído e efêmero. Tal imagem é muito bem trabalhada por Ludvik, quando ele observa o Rio Morava (KUNDERA, 1999 p. 37) até que constata que “não escaparia das minhas lembranças; elas me cercavam” (KUNDERA, 1999 p. 38). Sua narrativa – e a de todas as personagens, na verdade – percebe uma relação do passado mais antigo, para um passado recente, ocupando o vazio que é do presente – dado que efetivamente não sabemos sobre as personagens após o final daquele passado.

A contemporaneidade da obra é percebida precisamente por essa forma de reflexão, uma vez que as personagens procuram compreender sobre si como indivíduos em transformação consoante ou dissonante à sociedade que os cerca. No livro de Kundera, o que nos parece mais evidente é o aspecto da representação como é teorizada por Costa Lima: tratam-se de limites socialmente estabelecidos que as personagens questionam em seus relatos.

O relato produzido por Ludvik poderia ser apontada como o mais óbvio nesse sentido, uma vez que a personagem, a despeito de sua filiação ao Partido Comunista, envia o polêmico cartão-postal atacando o otimismo e ressaltando Liev Trótski; como ele afirma a seu conhecido, Kostka “Ora, parece-me que em vez de paredes, o que vejo em todo o lugar são apenas cenários. E a destruição de cenários é uma coisa

inteiramente justa” (KUNDERA, 1999 p. 14). Tal colocação vai de encontro com o problema que a personagem enfrentara ao enviar o polêmico cartão-postal: Ludvik, membro do Partido Comunista, envia o cartão a fim de provocar uma colega de classe a quem todos os rapazes troçavam, e entretanto, é julgado com seriedade, tanto em relação a sua brincadeira, quanto em relação ao motivo que o leva a tal. Assim, sua narrativa poderia ser uma forma dele dissertar acerca do mundo de aparências em que vive; sua interlocução com os problemas enfrentados por outras personagens é uma maneira de colocar tal debate.

Enquanto ele procura demonstrar a fragilidade dos valores morais daquele regime que o condenara, as demais personagens enfrentam embates semelhantes. Helena, funcionária da rádio estatal, sofre certo sentimento de culpa por desejar trair seu marido, apesar de tal ato ser moralmente condenável naquele regime; Jaroslav, maestro de uma orquestra de música folclórica, lamenta por seu filho não se interessar por aquela cultura que ele (ante o nazismo) defendeu; Kostka, por fim, procura justificar sua defesa do comunismo, apesar de ser um católico praticante, pela retidão moral que tal regime supostamente condiciona ao povo.

São quatro depoimentos sobre a crise de valores no pós-II Guerra em uma perspectiva dialética; são relatos que procuram demonstrar a casualidade daqueles valores, uma vez que todas as personagens enfrentam contradições entre suas crenças e seus atos. Trata-se de uma obra que rompe – e mesmo que combate – a utopia da integralidade humana, e denuncia tal instabilidade nos mais diversos setores das instituições. Falamos em instituições, uma vez que notamos tais representações não caracterizam-se pelo enquadramento social específico; trata-se de uma percepção sobre a axiologia ocidental no século XX.

Nesse sentido, interpretamos o título da obra para além do simples ato do cartão-postal. Primeiramente, é necessária uma distinção acerca do conceito de “brincadeira”, uma vez que a tradução da obra no Brasil foi feita a partir de uma edição francesa (revisada pelo autor, contudo), enquanto que a de língua inglesa, direto do tcheco. Tal noção é de grande importância: o título original é **Žert**<sup>7</sup> e a tradução do termo em inglês pelo dicionário online **Slovinik** (o que apresenta maior léxico de todos os consultados), remete principalmente aos termos: *banter* (provocações jocosas);

---

<sup>7</sup> Pronuncia-se /ʒ'ert/, isso é “jérti”.

*drollery* (ato de caráter cômico ou burlesco; a esquete); *fun* (diversão); *jocundity* (jocosidade); e, o título da obra em inglês, *joke* (piada; troça).

Assim, quando lemos o título como “brincadeira”, é necessário pensarmos, não apenas no ato infantil de brincar (representar papéis, mimetizar ações), e sim, enquanto uma zombaria, um escárnio ou uma sátira; trata-se, antes, de uma piada visando *ridicularizar* ou *provocar*. Outra consideração importante é no que se refere ao *drollery*: tal verbo é relacionado com a forma de sátira praticada por bufões (ou, em inglês, *jokers*); logo, ao chamar seu livro de “brincadeira”, Kundera parece questionar a própria retidão moral de seu tempo, seu ataque parece ser dirigido às normas de conduta social, imprecisa e desintegrada.

Tais interpretações nos conduzem a duas acepções da contemporaneidade na Literatura, e as duas de maneiras divergentes, operando por formas diferentes. A de Angelo, pelo trabalho com a subversão da temporalidade e da noção do passado sólido; seu romance procura colocar o passado enquanto base um lastro do presente, porém, enquanto um referencial que necessita (e que deve) ser questionado e revisitado, uma vez que, lepidamente encerrado, não permite uma compreensão sobre si, se não pela reinterpretção e ressignificação de sua forma. A concepção de Kundera, por sua vez, recai sobre a dialética das representações, uma vez que compreende essas como formas artificiais e imperfeitas de organização social; as representações, como ele coloca, são formas de standardização que, uma vez sustentadas em valores desintegrados e por tal motivo, são insustentáveis enquanto modos de estruturar a humanidade em seu passado recente. Assim, percebemos nos dois romances duas maneiras distintas de se estabelecer um vínculo entre Literatura e realidade, nesse caso, não por seus aspectos plástico-semânticos e sim, e mais, por seu debate sobre as formas de representação e recriação a partir do elemento real.

### **3.2. Formas de invenção do romance: interfaces entre História e Literatura**

Quando nos propomos ao estudo dos modos inventivos dos romances **A Festa** e **A Brincadeira**, as primeiras relações a serem estudadas são aquelas entre a História e a Literatura<sup>8</sup>, uma vez que tal debate se faz fortemente presente em ambos os romances.

---

<sup>8</sup> Tendo em vista que há gêneros de ficção (romances policiais, best-sellers eróticos, etc.) pouco atentos às questões literárias aqui trabalhadas, falaremos em “Literatura” como uma metonímia

Tais debates se fazem presentes em nossos corpora na medida em que é possível identificarmos tempos cronológicos nas obras – na de Angelo com maior precisão, na de Kundera, mais por suposição. Ambos os autores adotam claras incursões da História na Ficção, seja por meio do foco narrativo, do desenvolvimento do enredo, ou no todo das personagens. Dessa forma, a Literatura desses autores não apenas retrata um período, mas ainda uma forma de se pensar o ser em suas relações com o mundo e consigo mesmo. Porém, limitarmos às obras a seus períodos referenciais é um ato ímpio para e com o artista.

Os limites entre Arte e História ainda são alvos de debates em ambas as áreas de estudos e, sem uma conclusão definitiva sobre esses limites, ao menos sabemos diferenciar uma da outra. É evidente, como fala Kundera em uma longa reflexão no livro ensaístico **A Arte do romance** (KUNDERA, 2009, pp. 40-43), que há uma História do mundo que deve ser, minimamente, conhecida – saber o que foi o Comunismo Soviético e as Ditaduras Latino-Americanas, em nosso caso. Entretanto a História também pode ser escrita de forma parcial e, embora tenha como seu referencial o acontecido *de facto*, pode ser tendenciosa pela interpretação dada pelo historiador; em todo o caso, depende de uma interpretação de seu “narrador”.

Um dos problemas nucleares dos romances de Angelo e Kundera é precisamente o da reinvenção da História pela Literatura; evidentemente, que quando falamos em reinvenção pela literatura, não tomamos a segunda como substituto da primeira – e nem mesmo como um complemento a ela. A Literatura não tem tal proposta. Se o seu sentido fosse o “documental”, imaginemos o que seria da História, se a Literatura de Isaac Asimov fosse tomada para auxiliá-la. Quando pensamos em uma reinvenção da História pela Literatura, nossa proposta incide acerca dos elementos do romance que re-significam a História, ainda que esses sejam fictícios. Como nos lembra o autor nos ensaios de **A Cortina**, trata-se, nesse caso, de “outro conhecimento, aquele que, como teria dito Flaubert, *adentra a alma de uma situação histórica e apreende seu conteúdo humano*” (KUNDERA, 2006 p. 145 – grifo nosso). Apreender o conteúdo humano da História é o que marca os romances – e marca os nossos romances: são obras que se utilizam do mote histórico para representar questões atemporais.

---

para tratarmos do romance e do conto moderno-contemporâneo, em detrimento à “alta Literatura”, “Literatura séria” e similares. Evitaremos tanto os termos, como o debate em torno deles.

Essa reinvenção da História tona-se no século XX recorrente na Literatura, dado que, em certa perspectiva, a História também é marcada por elementos de inventividade por parte de seu relator, mesmo que esse almeje a neutralidade em seu tom (que, como sabemos, é ilusória e impossível). As duas áreas, porém, se distanciam quando nos atemos ao caráter de inventividade de uma e de outra: a História busca apresentar um conhecimento próximo da totalidade de dado acontecimento, enquanto que a Ficção lida com a dúvida, utiliza as lacunas impossíveis de serem completadas com o fim de se transmitir o conhecimento próprio da arte escrita. Os elementos lacunares da ficção, mesmo, são de grande importância para pensarmos o sentido de seu conteúdo, fator esse, que num texto histórico seria considerado uma falha.

Se na modernidade temos maior clareza acerca das diferenças do romance para a historiografia, na Grécia Clássica esses são mais frágeis pela própria subserviência da poética para o real – do provável para o ocorrido – como coloca o magiar: “os gregos percorrem na própria história todos os estágios correspondentes às grandes formas *a priori*; sua história da arte é uma estética metafísico-genética; sua evolução cultural, uma filosofia da história” (LUKÁCS, 2009 p. 31). A relação entre o histórico e o mitológico é a base do pensamento grego, e suas formas poéticas espelham esses limiares; a coerência textual, assim, deriva menos de uma interpretação estética do objeto da narrativa, do que de uma recriação dos mitos. É uma estética que se volta a relatar o passado primordial, demonstrando o presente enquanto sua consequência; essa concepção de mundo perdurou após os gregos até as revoluções do pensamento ocidental, quando novos postulados sobre o tempo e a existência são debatidos.

Anteriormente a revolução sofrida no clássico, a Literatura ainda era estudada como um complemento ou adendo de outra área do saber; a consciência dos escritores e críticos sobre a particularidade do objeto literário foi, em certo grau, cindida de teorias ontológicas de outras áreas – isso é, o objeto literário começou a ser descrito de forma singular em relação a outros campos do saber. O grande fardo sobre a poética, todavia, ainda era sua dependência do elemento real em seu todo. Sua coerência ainda dependia de uma dialética texto-mundo, oriunda de Aristóteles, que pode ser sintetizada pela interpretação do pesquisador Alcmemo Bastos: o poeta (aristotelicamente falando) aproxima-se do filósofo, “(...) por tratar do universal, enquanto o historiador dele se afasta, por limitar-se ao particular” (BASTOS, 2007 p. 18).

Tal distinção entre “universal” e “particular” define, em certo grau, a colocação de Kundera, e mesmo parte da proposta d’**A Brincadeira** e d’**A Festa**. Porém, é uma distinção marcada igualmente por ambiguidade e ambivalência, se considerarmos as novas acepções do termo “História”.

No romance de Angelo, especialmente no primeiro capítulo-conto, identificamos diversas referências a realidade, ou antes, sugestões da realidade, dentre as quais, trechos de boletins de polícia e jornais, citações de personalidades *reais* (Teodoro Sampaio, Emílio Médici, Rui Facó, Francisco Julião). Tal problema, por outro lado, é minimizado por Kundera, mas ainda notado, principalmente pelas brevíssimas referências do cotidiano tcheco de então (como a popularização dos diários de Julius Fučík, jornalista da resistência antinazista tcheca). Nos dois casos, de qualquer forma, são permutações mínimas, e no entanto, são contextualizadas no enredo, autorizando, mesmo, uma interpretação de ordem puramente ficcional.

Kundera, em seus ensaios, inclusive propõe uma maneira de colocar o problema da Literatura para e com a História, não procurando fugir do eixo real-possível de Aristóteles, e sim, indicando como o autor minimiza tal relação: pela noção de “contexto local” e “grande contexto” (KUNDERA, 2006 p. 38), formuladas a partir das considerações de Goethe, que acreditava que a Literatura deveria ser estudada exclusivamente por sua estética – assim só existiria uma literatura, a *Die Weltliteratur* (a Literatura Mundial). Kundera coloca o problema de tal modo: “um recuo geográfico afasta o observador do contexto local e lhe permite abraçar o *grande contexto* da *Weltliteratur*, a única capaz de fazer aparecer o *valor estético* de um romance” (KUNDERA, 2006 p. 39). Isso demonstra, não apenas uma concepção sobre as relações entre Literatura e História, como também, uma concepção crítica sobre a Literatura: de que sua importância é devida ao seu grande contexto, isso é, à forma como ela é interpretada à luz de uma teoria estética.

Em termos mais claros, essa posição indica que, em uma análise (e em uma escrita) preocupada com as relações literárias do texto devem prezar pelo julgamento de sua estético; os motivos históricos não devem sobrepujar os literários, nas obras. Mesmo quando Angelo apresenta um discurso de Médici e Kundera, um ícone cultural tcheco, ainda sabemos que se tratam de romances, de ficção, de referências que não falam sobre um “Universal”, mas de particularidades próprias daquele enredo.

Quando constatamos essa dualidade nas obras, notamos o risco de delimitar a História ao “particular” e a Literatura ao “Universal”: os limiares entre um e outro são instáveis, e sustentam-se por eixos mais complexos que apenas o objeto que tratam; “ficção e história permutam entre si diversos processos discursivos” (BASTOS, 2007 p. 41). Isso significa que quando lemos um romance histórico ou uma historiografia romanceada (como as de Laurentino Gomes), a simples relação da obra com a realidade não a caracterizará como Histórica ou Literária.

Longe de chegar a uma resposta definitiva, o pesquisador brasileiro comenta os posicionamentos de alguns pensadores desse respeito, porém, nota que quase todos chegam a conclusões próximas às do estagirita. Bastos coloca essa questão, ao comentar sobre a relação do escritor com a ausência: enquanto que o literato lida com as probabilidades dessa ausência, o historiador lida com os motivos dela. Para tanto, sustenta suas afirmações pelas de Paul Thompson, conhecido estudioso da história oral, ao observar que no trabalho de pesquisa documental “Certamente não é por acaso que esses documentos e registros vieram a estar ao alcance do historiador. Houve um objetivo social por trás da sua criação original, tanto quanto de sua posterior preservação” (THOMPSON apud BASTOS, op. Cit., p. 42). O historiador deve analisar os índices de suas pesquisas com criticidade, deve se questionar os motivos das ausências, deve realizar um exame do todo, para compreender as razões que permitiram a sobrevivência daqueles índices. Pensemos, aqui, nos arquivos da ditadura que a Comissão da Verdade analisa: por que tais arquivos foram, enfim, entregues à Comissão? Deixemos tais hipóteses aos historiadores.

Não é essa, a lida do escritor de literatura. As lacunas de um conto ou romance são cruciais para compreendermos o enredo tanto quanto a proposta de escrita do autor: o objeto de seu texto obedece a leis próprias – que definem sua coesão e coerência interna – e assim, as eventuais discrepâncias no texto podem ser tanto um problema de ordem literária (um narrador suspeito, uma personagem ambígua) quanto estilística (no caso de um escritor sem habilidade). Revelam sobre a natureza do romance, e lidam com as possibilidades desses espaços incompletos e, o tratamento dado a elas compõe um modo único de trabalhar com a representação, como nos lembra o pesquisador Hyden White, ao voltar-se para a literatura histórica: “O narrador pode organizar sua versão dos ocorridos conceitualmente ou (...) organiza-los para desautorizar concepções anteriores ou indicar que não é possível contextualiza-los de nenhuma maneira”

(WHITE, 2011 p. 240). Tal leitura da narrativa é marcada, em algum nível, por sua leitura do Tempo – uma vez que a narrativa efetivamente tem um *começo e fim* e a História, em uma semântica estrita, não.

Estreitados à noção de “início absoluto” e “conclusão total”, os juízos de “começo” e “fim” são incabíveis à História; pode-se falar no “início da Era Vitoriana”, “o fim do Segundo Reinado” e tantos outros índices para a análise da História. São, porém, convenções –arriscamos dizer – apenas didáticas: o tempo na História é bastante divergente da Literatura por sua indeterminação; os fatos históricos “não são começos ou finais de processos, e nem mesmo podem ser reconhecidos como uma transição de maneira imediata” (WHITE, 2011 p. 240). Por mais que um historiador determine um ano estático e o faça por motivos factuais (“1914, quando o Mundo entrou em Guerra”), tais marcações são convenções de caráter pedagógico, uma vez que marcos históricos decorrem de *processos históricos*. Talvez, mais adequado fossem terminologias como “ápice inicial” e “ápice final” (deixamos o problema aos estudiosos da área). A Literatura (e aqui, White se volta a Literatura moderno-contemporânea), enfim, é marcada pela precisão de seu início e fim.

Poder-se-ia argumentar que a ficção moderno-contemporânea caracteriza-se por uma subversão de tal postulado ao problematizar com os conceitos de início e fim, por exemplo, com regressões feitas pelas personagens. O que White procura demonstrar como “início” e “fim” nesse caso, é em relação ao relato feito pelo narrador: todas as relações temporais possíveis são reveladas pelo enredo; anterior à mais antiga, posterior à mais atual, não é possível traçarmos relações, salvo por suposições. O romance, obra de ficção, lida com elementos inventados e mesmo que esses sejam reais, são invenções a partir da realidade.

Nossos corpora são precisos quanto a isso, porém, operam essa reinvenção do real de maneira distinta. No caso d’**A Festa**, notamos certo grau de dependência do romance, para e com o contexto histórico de seu autor, ainda que essa não seja total e que uma leitura puramente embasada no “grande contexto” seja possível. No caso d’**A Brincadeira**, o que podemos perceber é, precisamente, o enquadramento do romance ao “grande contexto”; as colocações de teor histórico, ou são relativas a uma História Ocidental ou são explicadas dentro da própria obra.

No livro brasileiro, como dissemos, há diversas referências à História, mas essas não impedem a leitura em absoluto. Mesmo são relevadas em detrimento de uma

interpretação interna. O momento mais pungente dessa relação é identificado ao longo do capítulo-conto *Documentário*, e aqui enfatizamos ainda mais seus momentos finais (ANGELO, 1995 p. 28). Há uma ficcionalização da história, por meio de trechos dos jornais “O Estado de Minas Gerais” e “Correio de Minas Gerais”, alternados com falas do general-presidente Emílio Médici: uma breve busca em acervos digitais pelos primeiros e pelos segundos mostra o trabalho de invenção, uma vez que as notícias dos referidos jornais são acerca de eventos que ocorrem apenas no livro – a revolta dos migrantes comandada por Marcionílio.

Angelo lida com o elemento real quando localiza tanto as falas do general, quanto as reportagens: Médici fez o dito pronunciamento reproduzido no dia 6 de junho de 1970 enquanto que a revolta popular teria acontecido no dia 7 daquele mesmo mês e ano. Tal leitura estabelece certo grau da invenção com a realidade, ao mesmo tempo em que quebra com ela. O romance está sustentado a partir de uma nova cronologia, a partir do momento em que não interessa que saibamos sobre a historiografia do país daquele presidente, nem sobre a História do cangaço, da qual Marcionílio participou: o ponto que une as duas personagens – o presidente e o campônio – é precisamente o modo como cada uma se posiciona naquele momento. Quando o autor chama uma personagem de “presidente da República” e a outra de “líder camponês e ex-cangaceiro”, entramos no campo do Literário – a despeito de que o presidente tenha existido e tenha de facto feito tal pronunciamento –, que o romance coloca o real em dialogia com o inventado: de um lado identificamos uma *personagem* chamada “presidente da República”, que demonstra sua alegada compaixão aos nordestinos; de outro há a personagem “líder camponês e ex-cangaceiro” que, na tentativa de organizar aquela população, é coibido pela polícia e enfim, morto. Porém, como ele é morto, são os *relatos* sobre a violência desmedida que determinam seu posicionamento em relação à primeira personagem. A oposição de um para o outro é autônoma à História dado que os fatores que envolvem ambos os discursos não são definidos por ela – mas pela Literatura. Nada nas falas recortadas<sup>9</sup> do presidente associam seu discurso a algum recorte específico da História, de maneira que ele é perfeitamente cabível ao recorte específico no literário. Mais do que definir uma eventual imagem sobre Médici ou sobre seu governo, Angelo descreve uma relação entre líderes políticos e líderes populares, e

---

9 E aqui é interessante destacarmos que Angelo faz um trabalho de seleção visando precisamente a abertura interpretativa dos discursos de Médici a um contexto mais genérico.

demonstra que entre esses há enormes discrepâncias. A Literatura dá uma nova coloratura à História.

Em outros momentos, entretanto, o relato de Angelo pende para o elemento histórico, como no caso da data da festa – 30 de março de 1970 – e no caso primeira parte do capítulo-conto *Preocupações*: “A) de uma senhora mãe de um rapaz” (ANGELO, 1995 p. 99). A personagem fala “Todo dia vou: vou pro DCE. Todo dia: não venho jantar, tem reunião no DCE. Tem reunião no DA. O que será esse DA, meu deus, esqueci de perguntar pro Carlinhos” (ANGELO, 1995 p. 101). A data em questão refere-se a um episódio da história política brasileira: o dia do Golpe Militar, 30 de março de 1964, enquanto que o trecho apresenta duas siglas de grande importância para compreendermos sobre a personagem Carlos Bicalho, aqui implícita pelas falas de sua mãe, e que estabelece vínculo direto com a data da festa. A personagem é um estudante que frequenta o Diretorio Central de Estudantes (DCE) – importante organização estudantil que organizou a resistência intelectual ao Golpe e de um Diretório Acadêmico (DA), centro de convivência comum em universidades brasileiras. Tais informações fazem de Carlos uma personagem central na trama, se pensarmos que ela vai a festa de Roberto Miranda, dado que a festa é invadida por policiais e seus frequentadores, em grande parte, presos ou mortos; assim a presença do estudante, participante de grupos de oposição, direciona (em certa escala) limita as possibilidades do romance, mas fala sobre um momento da História que essa, per si, não poderia revelar: do sofrimento das mães de desaparecidos, das relação dessas com os valores de seus filhos e com a política.

Se no romance de Angelo a ficcionalização da História é mais óbvia, no caso do romance de Kundera ela é muito mais sugerida, instabilizando os limiares entre a realidade e a invenção; identificamos passagens nas quais citações a cultura e a política tcheca seriam necessárias, caso tais questões não fossem elas mesmas apresentadas, problematizadas e debatidas dentro do romance, de forma que sua leitura e interpretação depende, antes, de conhecimentos mais gerais, que perpassam a humanidade dos últimos 100 anos. A única exceção talvez fosse em relação aos escritores Julius Fučík (KUNDERA, 1999 p. 23) e František Halas (KUNDERA, 1999 p. 91), mas mesmo nesse caso, há explicações sobre os autores, feitas pelas próprias personagens. De qualquer forma, o primeiro foi um jornalista preso pelos nazistas e cujo diário foi publicado e saudado pelo governo comunista tcheco; o segundo, foi um poeta comunista

que, por diferenças ideológicas, foi expulso do Partido Comunista e perseguido pelo braço stalinista desse.

Afora tais referências culturais mais estritas, identificamos a questão histórica do comunismo e de seus valores, principalmente pelos discursos das personagens. Nesse caso, por sua vez, os valores comunistas e não comunistas são debatidos dentro do interior da própria obra, inspirando, antes, sugestões de debates filosóficos do que relações históricas. Possivelmente, a única passagem em que caráter literário é enfraquecido é o famoso episódio do cartão postal que Ludvik envia com os dizeres: “O otimismo é o ópio do gênero humano! O espírito sadio fede a imbecilidade. Viva Trótski! Ludvik” (KUNDERA, 1999 p. 43). Não queremos dizer com isso, absolutamente, que o cartão marca o sentido da obra; marca, antes uma questão que transpassa-a, e que não deve ser tomada como temática maior do romance.

Ainda mais, as ideologias atacadas no cartão são meros detalhes que não nos parecem de grande importância para pensarmos os temas nucleares da obra (a crise de valores do pós-II Guerra, como o principal). Se realmente fosse importante o cartão, deveríamos pesquisar tanto sobre a filosofia stalinista (oposta à de Liev Trótski), quanto sobre a estética do realismo soviético (por sua visão otimista do mundo em um governo socialista). Contudo, o cartão é um pequeno detalhe, e suas implicações no enredo são justificadas, em primeira instância, por um conhecimento escolar de História (o governo tchecoslovaco era stalinista e Stalin, oposto à Trótski).

Dessa maneira, o que procuramos demonstrar é que no romance de Kundera, a História torna-se mero detalhe, em meio às questões de maior impacto humano. O romance não preza por revelar fatos da História de seu país, mas revelar comportamentos humanos dentro do contexto geral que é o da humanidade no pós-II Guerra. As personagens não existiram de facto, são representações de certas maneiras de lidar existir nesse mundo, cronologicamente bem definidos: “fevereiro de 48” (KUNDERA, 1999 p. 39); “Conheci-o [*Kostka falando sobre Ludvik*] numas daquelas reuniões movimentadas com que as faculdades se agitavam em 47” (KUNDERA, 1999 p. 240). Isso significa, ainda mais, que os processos históricos que relacionam a historiografia tchecoslovaca de suas origens até aquele momento não são de mérito da obra; essa preocupa-se com o seu “agora”, que de certa maneira se estende até o nosso século XXI, e seu “passado primordial” é, enfim, os anos de 1940, após a derrocada nazista.

O comunismo, também, tampouco, uma vez que esse é tratado meramente como *uma* das ideologias vigentes naquele recorte; quiséssemos classificar o livro como obra de oposição comunista (como faz Bloom, por exemplo), enfrentaríamos uma atribulação – o livro foi publicado originalmente em 1967, e grande conflito dos tchecos com os russos deu-se apenas em 1968.

Então, **A Brincadeira** não é um romance que lida com a história da mesma maneira que **A Festa**, dado que a relação entre o Literário e o Histórico de uma para a outra é estabelecido de modo bastante divergente; melhor debate encontra-se nas observações acerca do literário com o real (independe do histórico). Uma discussão desse sentido pode ser identificada nos escritos de Luiz Costa Lima, que desenvolveu significativamente teorias sobre a relação entre o romance e a realidade.

Em seu tomo **Mimesis e Modernidade**, encontramos alguns pontos do pensamento de Costa Lima que contribuem significativamente para novas abstrações da teoria aristotélica. O pesquisador brasileiro incide divergentemente de White, nas proximidades temporais entre a Literatura e a História. Enquanto o americano aborda a representação do fato passado, o brasileiro se volta a questão do intercâmbio temporal. Ele argumenta que, em meados do século XVIII, “na própria medida em que o tempo perde sua fixidez de fenômeno natural, na medida em que o tempo cronológico passa a ser entendido como uma fusão de tempos múltiplos” – isso é, a progressão geofísica que organizava a existência humana passa a compor um dos modos de compreender a progressão de acontecimentos sociais – “as representações sociais têm abalado o critério de unanimidade e perenidade que falsamente se lhes impunha” (COSTA LIMA, 2003 p. 118). A História passa a ser compreendida não mais como um relato fidedigno sobre o passado, mas como *uma possibilidade* de abarcar esse passado; analogamente, a Literatura, antes uma afirmação sobre a realidade, passa então a operar pela transformação de seu eixo com o real.

Tal mudança marca o grosso da historiografia e da Literatura do século XX. O semiólogo Roland Barthes, embora não se detenha tanto sobre o problema, nos afirma que “a finalidade comum do Romance e da História narrada é alienar os fatos: o ‘passé simple’ [*tempo verbal da língua francesa exclusivo à escrita*] é o ato mesmo de posse da sociedade sobre seu passado e seu possível” (BARTHES, 2004 p. 30). Por sua colocação, compreendemos o que se refere a apreensão do passado, seja ele o factual ou

o ficcional, diferentes na relação com seu objeto, mas objetivando um mesmo fim – relatar o passado.

Um historiador, mesmo ciente da axiologia que suas palavras suscitam, deve tentar expor os fatos de maneira clara e objetiva e deve abster-se de elencar juízos de valores sobre os fatos que relata; do contrário, pode ser apontado como tendencioso ou ideológico, ou até acusado por defender uma História falaciosa por levar seu leitor a conclusões incongruentes com a realidade passada. O mesmo não se pode falar de um romancista; “é, ao contrário, o que faz escrita romanesca. Ela tem como encargo colocar a máscara e ao mesmo tempo designá-la” (BARTHES, 2004 p. 31): essa escrita se volta ao ato de descrever certo passado e também de criar formas a partir dele; seu plano estético não almeja neutralidade ou objetividade – pois, se construir seu texto tendo todo o cuidado de alcançá-la, não terá escrito Literatura – e as eventuais lacunas e falácias identificadas na obra podem ser explicadas ou sugeridas por uma leitura crítica do todo.

Quando começamos direcionamos o nosso debate para os problemas da forma textual, identificamos uma guinada no foco de nossas análises; o texto literário e o historiográfico compartilham de uma série de problemas comuns, porém, sua grande diferença é na subordinação à realidade externa ao livro. Um livro de História explica sobre um real existente – efetivamente existente – enquanto um livro de Literatura, *inventa outro real*, talvez, parecido com o da História, talvez, totalmente diferente. Mas nunca igual. Para continuarmos essa discussão, deveríamos analisar as diversas formas do romance histórico – o romance de testemunho, o romance de época, o romance jornalístico, o romance biográfico etc. –; entretanto, as conformidades identificadas em cada um desses subgêneros nos parecem bem definidas. Demais apontamentos sobre esse gênero resumem-se na chistosa definição do escritor edwardiano Edward Morgan Forster acerca da personagem:

A vida oculta é, por definição, oculta. A vida oculta que se manifesta através de sinais exteriores já deixou de ser oculta, e ingressou no domínio da ação. *E a função do romancista é revelar a vida oculta em sua fonte, contando-nos mais sobre a rainha Vitória do que poderia ser sabido, e assim, produzindo uma personagem que não é mais a rainha Vitória histórica* (FORSTER, 2008 p. 71 – grifo nosso)

Isso é, a Literatura trata exatamente de revelar possibilidades, uma vez que seu objetivo não é o de falar sobre a realidade, e sim sobre elementos intrínsecos a ela, assimiláveis apenas pelas reações que a arte causa. Partindo do que afirma Forster, é possível supormos que a poética revela sobre mais sobre a vida, do que a vida per si justamente por ser fruto de uma invenção, logo, um trabalho de desenvolver novos significados de imagens comuns.

Precisamente por lidar com possibilidades e não fatos, é que a Literatura se diferencia da História, embora ambas as áreas partilhem de técnicas similares: ambos, historiador e literário, se utilizam de algum grau de realidade na construção de seus escritos; utilizam-se de relações de proximidade e distância entre as personagens de seus relatos; lidam com um modo de organizar a cronologia de seus casos. Todavia, nosso objeto de estudo, a Literatura, tem uma relação com o real única, ora agarrando-se a ele em sua totalidade, ora apenas sugerindo elementos dessa realidade. Estudar as formas desse romance é estudar sua natureza metaficcional.

### **3.3. Formas de invenção do romance: os níveis de representação**

Por metaficção, estamos partindo do pressuposto lukácsiano sobre Literatura e Sociedade, no que o pesquisador magiar afirma: “[o romance] não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre” (LUKÁCS, 2009 p. 34). A construção da forma narrativa desse gênero é voltada a uma ressignificação e uma invenção de relações socioculturais que espelham, precisamente a abstração difusa que é sofrida pelo ser nos áureos anos da Modernidade; “o processo segundo o qual foi concebida forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo” (LUKÁCS, 2003 p.82). É a partir dessa ideia, que Antônio Candido (2011) define os fatores sociais que influenciam o texto literário: a “estrutura social” os “valores e ideologias” e as “técnicas de comunicação” (CANDIDO, 2011 p. 31). Estes três componentes da axiologia social influenciam a cadeia que envolve a obra literária: há o artista ocupando a posição de produtor cultural; sua obra, fruto de suas axiologias (estética, ideológica, comercial etc.); e por fim, a sociedade que consome esse livro e que reage a ele de maneira a influenciar as produções futuras do artista e de seus “continuadores”. Em certa medida, essa tri-relação é fundamental em nossos corpora.

A obra literária é observada pelo pesquisador brasileiro enquanto um espelhamento de seu contexto sociocultural; “o artista recorre ao arsenal comum da civilização para os temas e formas da obra” (CANDIDO, 2011 p. 32) e define a plasticidade semântica do texto com base em níveis diferentes, resultando em dois modelos de obras de arte: uma construída a partir de uma iconoclastia já consagrada, inspirada “principalmente na experiência coletiva” (CANDIDO, 2011, p. 33), surge como uma proposta de inovar uma dada tradição, subvertendo o significado de arquétipos já notabilizados; a outra a dita “arte de vanguarda” visa ampliar, ou antes, resignificar a iconoclastia clássica da qual se serve, tende a “criar novos recursos expressivos” (ibidem) – sejam eles no foro linguístico ou semiótico.

Os modelos de Candido são pungentes nos romances; a realidade histórica dos autores é perceptível em diversos momentos, ainda que muito sutilmente. Contudo, essa alusão a realidade não limita nem encerra a gama interpretativa – ao contrário, torna-se outra possibilidade. As formas de representação em dada produção artística são, na verdade, mais amplas, como aponta Luiz Costa Lima.

Afirma-nos Costa Lima que “Cada sociedade e, no interior destas, as classes, tendem a estabelecer classificações e formas de relacionamento distintas” (COSTA LIMA, 2003 p. 87). Tais classificações, bem como os relacionamentos aos quais o professor se refere são os modos de apreensão do natural e de como esses modos se integram a vida prática; tal assimilação é feita por meio dos símbolos, signos e ícones. Costa Lima cinde as formas de classificação de dois modos: uma *vertical*, isso é em uma relação mais ou menos direta entre a representação e a natureza real dessa. A outra, essa de maior importância para pensarmos nas questões do romance, *horizontal*, isso é, estabelecida por valores inerentes à dada sociedade, marcada por graus ocasionalmente arbitrários e condicionados – como é resumido pela colocação de Costa Lima, “A sociedade respira e transborda representações” (COSTA LIMA, 2003 p. 88-89).

A partir das intenções estéticas de um autor para e com seu público e sua obra, seu estilo é desenvolvido pelos recursos estilísticos e semiológicos do texto literário. Luiz Costa Lima, por sua vez, fala em relações verticais (que classificam os aspectos simbólicos, isso é, associam-nos a juízos morais, espirituais, etc.) e horizontais. Para o pesquisador, é acentuada a importância da relação horizontal entre os seres; “as relações espaciais não são puras relações físicas, pois proximidade e distância assumem uma coloração simbólica” (COSTA LIMA, 1999 p. 88). Isso pode ser compreendido como

um fato influenciável na maneira como a subjetivação a qual nos referimos é constituída: essa é embasada por determinadas limitações culturais de aspecto obtuso. Contudo, tal noção encerra a literatura em um nexos direto com a cultura do autor, uma vez que a linguagem – elemento fundamental em nosso estudo – é, ela de fato, uma subjetivação de elementos reais por meio de imagens (sonoras e gráficas). Na literatura identificamos níveis de intercâmbio da entre a o elemento verbal e o simbólico de dada cultura; “as representações não residem no segundo [*elemento, o simbólico*], mas se atualizam pelo canal estabelecido entre os dois” (COSTA LIMA, 1999 p. 91). Porém, não se trata de uma correção direta – sugerida, talvez. A imagem no texto literário é colocada em estado de potência por conta desse movimento duplo para si e para fora; é sua qualidade “permitir a representação de múltiplas e *variadas realidades, que interferirão* – e não serão apenas condicionadas – *em sua postura perante o mundo*” (COSTA LIMA, 1999 p. 94 – grifos nossos).

A partir da noção de representação horizontal, chegamos ao momento crucial da análise literária; as representações são em certa escala, uma forma de linguagem, comunicam no sentido de regular, orientar ou alertar e comunicam no sentido que é próprio da Arte, de expressar certa retórica identificada apenas por esse modo de linguagem; “o funcionamento das representações supõe, na verdade, a interação dos dois planos. As representações não *residem* no segundo, mas se atualizam pelo canal estabelecido entre os dois” (COSTA LIMA, 2003 p. 91). Isso significa que uma simbologia empregada em certa sociedade pode ter uma leitura completamente diferente, ao ser inserida em outra; a linguagem das representações não é direta, mas condicionada por algum grau de pragmatismo. Em uma perspectiva pragmática, a representação do mundo em signos serve para a comunicação. Porém, quando se trata da Literatura, estamos no campo da representação estética, e essa não pretende se operar de maneira tão direta; a representação estética, isso é, a das Artes, opera oposta à pragmática da representação uma vez que seu sentido é comunicar, mas, não de forma direta – precisamente, pelos embates entre os graus representativos verticais e horizontais.

Quando nos atemos aos nossos romances, identificamos certa organicidade intrínseca àquelas sociedades apresentadas pelos romancistas e o constante embate ideológico entre os membros dessas. Os autores desenvolvem os romances menos pela

verticalidade, mais pela horizontalidade entre as camadas sociais daquelas personagens. Em certa medida poderíamos até mesmo pensar em alegorias ou arquétipos sociais.

No caso d'**A Festa**, percebemos um recorte crítico daquela sociedade. Personagens como a jornalista Andrea, o estudante Carlos, o artista Roberto, o jornalista Samuel, o advogado Jorge Fernandes e o político Otávio são representações de nível horizontal, dado que organizam-se por regras artificialmente conduzidas. Seus discursos são, igualmente, marcados por certa iconoclastia e por códigos mais ou menos implícitos. Podemos pensar nesse caso de Jorge Fernandes. Primeiro temos seu perfil:

De Jorge Paulo Fernandes, 31 anos, advogado de rápida carreira, quase escritor até os 25 anos, quando o diploma de bacharel de direito corrigiu completamente esse desvio, bem relacionado na sociedade e tolerado entre os intelectuais, autor de um conto realmente bom, publicado no suplemento em 1961, solteiro, rico, forte candidato ao título de um dos dez rapazes mais bem vestidos de Belo Horizonte em 1970.

(ANGELO, 1995 pp. 79).

Então, seu depoimento à polícia.

*As coisas que Jorge contou à polícia:*

- a) havia tóxicos na casa, maconha e cocaína;
- b) Roberto J. Miranda era viciado em cocaína;
- c) a turma do suplemento esteve na praça da Estação antes da festa;
- d) dessa turma, Luís, o aleijado, era viciado em maconha e batia no pai;
- e) Jacob, Rodolfo e Fúlvio eram comunistas ou pelo menos simpatizantes;

(...)

n) no quarto grego, uma bicha fez strip-tease;

o) *conhecia Carlos Bicalho superficialmente*, ele era amigo dos escritores do suplemento, *mas podia garantir que tinha tendências comunistas*;

(...)

z) o uísque era nacional.

(ANGELO, 1995 p. 171-172 – grifos nossos)

Notamos que há elementos em seu perfil que são opostos ao que ele relata aos policiais. Os valores éticos da personagem são indicados no primeiro excerto – “quase escritor”, o bacharelado em Direito “corrigiu” seu caráter, ele é “tolerado” entre intelectuais; são valores simbólicos sociais, dizem respeito àquela sociedade, são mesmo novas acepções que a linguagem suscita sobre a personagem e o que ela

representa. Ainda acerca da personagem, lemos seu depoimento aos policias que invadiram a Festa: ele reforça a presença de entorpecentes, bebidas de baixa qualidade, e a presença de supostos “comunistas”. A figura de Jorge, como um todo é, em si, uma representação horizontal de um arquétipo social; contudo, é já em um nível mais abstrato, dado que paradoxalmente ele é uma figura que deveria ser valorizada, mas traí a seus conhecidos, ressalta os aspectos negativos de seus comportamentos, utiliza-se de termos ofensivos para referir-se a outros tipos sociais que não lhe agradam.

Como analisamos Jorge, poderíamos analisar Andrea como a jornalista que vive de cobrir e participais escândalos sociais; Samuel, o jornalista de ideologia socialista; Carlos, o estudante que participa da oposição intelectual a Ditadura; Roberto, o artista de infância complexa e de hábitos singulares e mesmo Otávio, personagem pouco citada, mas que incorpora a figura do político bon-vivant, sem preocupar-se tanto com sua ideologia.

O romance de Angelo é sustentado por essas atualizações e reinterpretações de figuras sociais. Não se trata apenas de personagens caricaturais, mas de uma crítica ao próprio aspecto caricatural dessas personagens; o panorama político e social que elas vivenciam é de paradoxos e degradações físicas e morais; as personagens – parafraseando Malcolm Silverman (2000 p. 155) são figuras da classe média, sofrendo um complexo de culpa por seu sucesso naquele meio opressivo.

O que acabamos de apontar é referido por Costa Lima como “molduras (frames) destinados à canalização dos comportamentos sociais” (COSTA LIMA, 2003 p. 87). A representação horizontal é o que caracteriza o centro da Literatura (e das Artes) na Modernidade, uma vez que essa é uma representação baseada em categorias relacionais daquele grupo; os valores predominantes nessa forma de representação são derivados desse movimento de valorização de certas esferas daquela sociedade em detrimento de outras.

No romance de Angelo essas molduras são muito mais sugeridas do que decodificadas de facto. As personagens não são aprofundadas em seu imo como o são no romance de Kundera; não vivenciam seus dramas de forma tão intensa como o fazem as personagens d’**A Brincadeira**. No mais, lemos o autor agindo qual um intérprete daquelas figuras. No romance de Kundera, as personagens sofrem seus embates conscientemente – na medida do possível, conscientemente. São, primeiramente representações clássicas de valores éticos, políticos, sociais, religiosos, entretanto, são

atualizados à medida em que as condições que os cercam anulam os valores clássicos que estavam ali implicados. O desenvolvimento das personagens, assim, *representa* um ataque as axiologias e dogmas defendidos naquela sociedade; as imagéticas clássicas são subvertidas, e aquele sistema sociopolítico no qual as personagens convivem é denunciado como imoral, antiético e seus componentes, hipócritas inescrupulosos. As personagens falam sobre suas vidas, procuram “analisar” (não em um sentido psicanalítico) a si mesmas. Os valores que representam são contestados, desafiados em diversas outras questões que ultrapassam suas axiologias de mundo em si.

O exemplo mais gritante nesse caso é do médico Kostka, que, a despeito de seu catolicismo dogmático (KUNDERA, 1999 p. 240), torna-se adepto do comunismo (246) por acreditar na reforma moral que o regime se propõe; sua defesa da sociedade comunista é inteiramente baseada nessa visão sobre a retidão de caráter ausente em católicos mas alegadamente vivenciada pelos Partidários.

Menos intensas, todas as personagens sofrem situação semelhante em maior ou menor escala.

Ludvik, o narrador principal, sofre algumas frustrações. A primeira é quando é traído por seu colega Zemanek (KUNDERA, 1999 p. 60), do Partido devido a uma brincadeira de cunho político, e como vingança, seduz a esposa dele, Helena, apenas para que ele se sinta adulterado em pleno evento nacional (a Cavalgada de Reis). Seu plano, porém, falha quando ele descobre que o próprio Zemanek trai a esposa (KUNDERA, 1999 p. 303). A segunda é em relação a jovem e virginal Lucie, quem lhe dedica um amor devoto e profundamente apaixonado (KUNDERA, 1999 p. 114) até o dia em que ele tenta força-la a terem relações íntimas, e ela recusa (KUNDERA, 1999 p. 135), brigando com ele (que a considerava seu único amor de verdade). O romance de Kundera inova exatamente destruindo os clichês Românticos de valores morais como honra e amor, por meio dessas ações das personagens; tais valores sofrem reinterpretações e reavaliações.

Mais próximo de uma esfera da representação política são os casos de Helena e de Jaroslav.

Ela é uma funcionária da Rádio Estatal e é dogmática no que se refere a política (KUNDERA, 1999 p. 30), mas sofre pelas infidelidades do marido (KUNDERA, 1999 p. 28); quando conhece Ludvik, vê nele uma oportunidade de vingar-se e de novamente viver emoções como paixão ou amor (KUNDERA, 1999 p.

35). Quando ela descobre as reais intenções dele para e com ela, se desespera (KUNDERA, 1999 p. 293) e ingere toda uma ampola de remédios, crendo serem soníferos – entretanto, eram laxantes (KUNDERA, 1999 p. 334). Novamente, Kundera desenvolve e atualiza os níveis representativos de todos os valores implícito na figura de Helena – da esposa infeliz, da mãe, da cidadã exemplar, da honra (o suicídio como último ato nobre).

Por fim, temos o caso de Jaroslav, que em sua adolescência, numa Tchecoslováquia invadida pelos nazistas, organizou um grupo de música morávia tradicional como resistência cultural aos alemães (KUNDERA, 1999 p. 153), mas adulto e maestro da banda folclórica municipal, concluí com tristeza que a juventude (representada por seu filho) de sua nação não interessa-se pela cultura folclórica (KUNDERA, 1999 p. 343). Nesse caso, enfim, a revalidação representativa que Kundera constrói é em relação às culturas folclóricas de seu país e a pretensa valorização delas pelo regime comunista. Jaroslav efetivamente representa uma cultura tradicional (ele toca dulcimer<sup>10</sup>, principal instrumento da música morávia), uma identidade nacional, e seu apoio ao governo antes por essas razões; quando seu filho rejeita aquela cultura, o que lemos é uma crítica aos valores das novas gerações daquele país, aos valores culturais daquele sistema político.

Assim, notamos que as representações, na obra de Kundera sofrem revalidações em seu nível horizontal; as molduras são abertas para uma complexificação da personagem e, em consequência, do meio em que ela vive; sua abrangência para novos significados garante a vitalidade do texto, sua independência de uma análise estritamente voltada ao contexto histórico do autor ou da época retratada. As representações em constante resignificação, assim, qualificam o elemento narrativo que é a personagem, por índices estáveis, mas abertos a novas interpretações do que a personagem representa.

---

<sup>10</sup> Notemos que a tradução da palavra tcheca “*Cimbál*” para a portuguesa “Címbalo” (KUNDERA, 1999 p. 153) não é a mais adequada, uma vez que a primeira designa certo tipo de cravo eslavo e o segundo, o instrumento de percussão, popularmente chamado de “prato”. Considerando o valor simbólico do instrumento (é um instrumento típico da cultura eslava, e na música folclórica é imprescindível), e o valor simbólico desse *no contexto interno do romance*, “Dulcimer” (instrumento medieval semelhante a esse) seria um termo melhor, e daria a ênfase correta ao papel de músico, da personagem. Para mais informações consultar JOHNSTON, 2010.

Essa é a ideia de Costa Lima, a da “postura perante o mundo”; tal postura não pressupõe em absoluto uma interdependência direta, mas admite certo grau de ligação de uma com a outra; nessa perspectiva, o romance não é um retrato social – antes, uma conjunção de símbolos com algum grau de ligação exterior. Não se trata de uma ligação direta, o que possibilita diversas leituras de uma obra, e por diversas culturas distintas; trata-se de uma nova relação com fatores conhecidos da vida: o ordinário, o tempo, a lembrança. Entretanto, o faz por meio da organização de imagens e de episódios. O romance assim pensado é o que Barthes chama de “uma Morte” e, partindo dessa:

Ele faz da vida um destino, da lembrança um ato útil e da duração um tempo dirigido e significativo. Mas essa transformação só pode se cumprir aos olhos da sociedade. É a sociedade que impõe o Romance, quer dizer, um complexo de signos como transcendência e como História de uma duração (BARTHES, 2004 p. 35)

A enumeração feita pelo pensador francês refere-se a organização do todo semântico do romance. Trata-se de uma operação de ressignificação de valores, implicando, nessa, uma nova forma de lidar com a experiência e com a ação do tempo sobre ela, entretanto, a partir de ícones já estabelecidos. O romance, nesse sentido, arquiteta-se por meio de um simulacro de uma vida, isso é, não se trata exatamente de uma representação da vida como experimentamos, e sim de *um outro modo* de perceber a existência. Outra questão referente a esse sentido é quando Barthes fala em “cumprir aos olhos” e “impor” o romance: trata-se, nesse caso, de uma ligação parcialmente ética e parcialmente plástica que avalia o romance em seus mais diversos aspectos, julgando os posicionamentos estabelecidos pelo romancista.

White parece compreender essa questão envolvendo a narrativa com maior clareza, quando articula a respeito da linguagem adotada pelo narrador – entretanto, sem entrar no mérito do foco narrativo, ressaltamos. O autor americano afirma que no romance identificamos “duas facetas, uma factual que consiste em dar simplesmente a *informação*; e outra, conceitual, que consiste em *ordenar os acontecimentos em grupos de motivos*” (WHITE, op. Cit., p. 242 – grifos nossos). Grifamos os trechos, uma vez que o teórico não parece se atentar aos termos marcados como gostaríamos; para uma melhor leitura das posições de Barthes, eles são nucleares, exprimem o cerne do romance, gênero que não é sustentado pela simples informação. O romancista almeja desenvolver uma apreensão do relato em sua esfera aquém da informativa e operar

sobre o leitor – causar-lhe a catar-se, se quisermos pensar em uma concepção aristotélica; transmitir-lhe o conteúdo humano daquele momento, se quisermos colocar qual Kundera. Rigorosamente, operam subvertendo os signos sociais e a percepção regular acerca do desencadear de fato. Logo, podemos interpretar esses “grupos” como núcleos das temáticas tratadas em um romance, e esses interligados pelas classes enumeradas por Barthes; a maneira como a vida, o tempo, e os signos são abordados e relacionados nesses núcleos é o ponto principal do romance.

Outro ponto em comum entre os estudiosos é no que se refere ao Tempo. Enquanto Barthes coloca a cronologia do texto literário enquanto uma “História de uma duração”, White fala em uma organização da narrativa por seus motivos e como essa auxilia sua unidade. A compreensão de um texto narrativo exige uma leitura acerca de suas estruturas. Embora o autor americano não se detenha tanto quanto a esse aspecto, pelas colocações de Barthes, podemos supor que ele se refere tanto às personagens e narradores, quanto ao trabalho com os índices temporais e simbólicos. O americano afirma que “as estruturas da trama funcionam como ‘criptogramas relacionais’, com os quais identificamos as diferentes fases, organizadas como motivos e como temas enquanto componentes de uma determinada *classe* de relato” (WHITE, op. Cit., p. 243); isso é, são elementos que de alguma maneira se interligam uns aos outros, por vezes indiretamente e de modo obscuro, por brechas; por outras, de modo explícito.

Tais colocações de White e Costa Lima podem ser notadas nos modos como Kundera e o Angelo tratam o objeto escrito nos romances: as personagens também representam a imagética do autor em uma perspectiva metaficcional, uma vez que demonstram suas críticas e cepticismos em relação ao modo como trabalham com seus relatos. No caso do romance de Angelo, essas colocações surgem por meio das intervenções do Escritor, tanto no que seriam suas anotações pessoais, quanto no que seriam suas conversas com críticos e editores; no caso do romance de Kundera, mais sutil, o índice parece ser mais revelador.

Em **A Festa**, é apenas “Antes da Festa” que o autor inicia suas interferências de caráter metaficcional com mais desenvoltura, porém, podemos identificar certo grau de sua poética tanto no índice, quanto antes de se iniciar cada capítulo, quando eventualmente há um pequeno comentário acerca do que se lerá. Como exemplo, o capítulo-conto “Andrea” é revelador. Consta no índice “Andrea/ (garota dos anos 50)”, enquanto que, no que podemos chamar de folha-de-rosto do conto (isso é, uma folha

apenas com o título) consta: “Biografia encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem do livro, que não sabe ainda se identificará mais adiante” (ANGELO, 1995 p.49). O autor procura disfarçar sua subjetividade inventando uma situação que envolve a estética de sua obra; tal recurso representa não apenas a uma ficcionalização do trabalho criativo do autor, como também uma crítica às técnicas da Literatura, que consistem em produzir um todo artificial simulando o real. O autor, entretanto, aponta a esse problema e ambigua o tom imaginado da literatura.

Em “Antes da Festa”, esse trabalho é ressaltado pelos excertos que se fazem como se fossem recortes da realidade do autor, quando ele discute seu processo criativo, relaciona apontamentos, debate com colegas (alegadamente, com colegas):

(Anotação do escritor

Incluir em Antes da Festa várias “anotações do escritor” (inclusive esta). São projetos, frases, ideias para contos, preocupações literárias, continhos relâmpagos, inquietações. Assim, o escritor seria, junto com Samuel, personagem principal da história que está escrevendo. Personagem involuntário, porque é “outro autor” – ele mesmo, ou o que ele viria a ser, convivendo artifi-ci-osamente no tempo e no espaço com o homem que ele tinha sido – é “outro autor” quem juta os pedaços desconexos de suas anotações.) (ANGELO, 1995 p. 128)

Trata-se de uma maneira de o autor satirizar com a figura que o escritor recebe desde meados do século XVIII (como coloca Costa Lima (2003 p. 105), o artista é glorificado), e igualmente, de satirizar com a crítica que se pretende analisar sua obra enquanto documento histórico u biográfico. Ainda mais, o autor coloca-se enquanto uma vítima da opressão intelectual que descreve, indica que não consegue desvencilha-se de suas criações – que o que ele narra, efetivamente lhe afeta. Diversas “anotações do escritor” apontam para o que pretendemos, dentre as quais uma em que esse afirma “Escrever o quê nesta terra de merda?” (ANGELO, 1995 p. 115) ou “Penso na felicidade como uma satisfação dinâmica das necessidades de uma pessoa” (ANGELO, 1995 p. 121). São observações do artista sobre seu trabalho, sobre si mesmo, sobre sua classe e sobre o que ele pretende comunicar, mostram seu grau de consciência acerca do problema que envolve sua arte, e atingem seu ápice no “Depois da Festa”, os índices remissivos das personagens que cita ao longo de toda a obra:

Índice remisso das *personagens*, por ordem de entrada ou de referência, com informações (\*) *sobre o destino das que estavam vivas* durante os acontecimentos da noite de 30 de março.

\*) necessárias?

surpreendentes?

valiosa?

complementares?

desnecessárias?

inúteis?

(ANGELO, 1995 p. 149 – grifos nossos)

Sua breve epígrafe acerca da última parte da obra revela sua sátira sobre os limites de sua criação ficcional, e ainda mais, revela sobre o objeto de seu romance: ele afirma que são informações sobre as personagens e sobre “as que estavam vivas”. Ele problematiza até mesmo o caráter de ficção de seu romance, ressaltando a ambivalência da Literatura e da História no seu tratamento do passado. São igualmente personagens e seres que “estavam vivos” no dia 30 de março (dia da primeira festa). O real e o inventado se cruzam, e compõe uma terceira via.

Tal hibridismo, porém, não é notado dessa forma na obra de Kundera, nem com tanta evidência. Sua obra, diferente da de Angelo, lida bem menos com o elemento “real” – com pessoas e acontecimentos que efetivamente ocorreram – sim, com o possível, contudo, similarmente direcionado algum debate sobre a ficcionalidade do texto e o trabalho autoral.

O trabalho de Kundera é mais sutil no trato com a ficcionalização da realidade na medida em que a forma adotada pelo autor tcheco aproxima-se do relato tradicional benjaminiano, isso é, é um relato de uma experiência e, portanto, não poderia ter sido escrito (ou relatado) por quem quer que fosse salvo por seu narrador. Todavia, isso nos leva a um segundo problema, comumente ignorado nas narrativas clássicas que é a respeito da autoridade acerca dos relatos.

Os capítulos que compõe a obra são em primeira-pessoa e revelam fatos da vida de seus narradores que seriam impossíveis de serem acessados salvo duas possibilidades: pela singularidade da Literatura e pela biografia-literária. O último caso é o das narrativas clássicas: alguém que fala sobre sua vida ou de outrem. Porém, o que nos parece ser o caso aqui, é da natureza inventada desses relatos; não se trata apenas de

um depoimento, mas de uma série de depoimentos encaixados, inclusive, em um todo maior; a organização segue menos um encadeamento embasado no enredo, mais embasado pela natureza literária do romance. O que une as narrativas, enfim, não é propriamente um enredo, e sim, um tema que percorre-as: da passagem do tempo, da crise de valores, dos autoquestionamentos sobre a essência do ser.

Tampouco, qualquer uma das personagens parece preocupada com a natureza do texto ficcional. A maior preocupação que essas carregam é em sua relação com o mundo no qual vivem; elas narram para questionar sobre si mesmas, sobre suas crenças, para expiar suas culpas. A partir da perspectiva de White, compreendemos melhor os pontos de contato entre o real e o literário: as personagens, em si, são grupos de motivos que se sobrepõe.

É precisamente a *orquestração* de diversas concepções que se entrecruzam e marcam um todo. Nesse sentido, a imagem final da obra, em que Ludvik toca clarineta acompanhado da banda de Jaroslav é resignificada em uma imagem metaficcional – ele é o único “motivo” que resiste, mesmo quando o instrumento principal, o dulcimer, se cala. Como em uma sinfonia, cada personagem torna-se um motivo que compõe a partitura, mas é precisamente Ludvik o leitmotiv – o motivo que une os demais. Não por acaso, ele inicia e termina o romance afirmando: “Assim, depois de muitos anos, via-me em casa outra vez” (KUNDERA, 1999 p. 9); mas termina sem falar nada, apenas sustentando nos braços seu amigo infartado, *esperando* o socorro.

Tal leitura sobre **A Brincadeira**, revela por fim os planos estéticos de Kundera sobre a Literatura: esse autor não percebe-a como documento do real; a realidade histórica não lhe é vida senão como um índice dentre tantos outros que compõe a sociedade humana do último século. E essa só pode ser revelada pelo modo singular da literatura, que *sugere* o real, mas desenvolve-se enquanto *outra forma de realidade*.

Assim, notamos os processos narrativos do romance no século XX, procurando compreender os meios empregados na criação de uma linguagem romanesca e metaficcional. Em uma leitura d’**A Festa** e d’**A Brincadeira** foi possível notar que as questões concernentes aos intercursos históricos e literários das obras se dão pela subversão de diversos valores textuais basilares da narrativa tradicional e do texto historiográfico. Os romances se arquitetam a partir de uma ruptura com a cronologia tradicionalmente estabelecida, e seu objeto de análise torna-se sua própria natureza; o passado dos romances passa a ser representado presentificado, e o foco do romance

passa a ser, não o acontecimento terminado, mas iniciado em certo momento da história e ainda em devir. O núcleo da narrativa consiste, então, precisamente numa crítica estabelecida por seus narradores e personagens acerca da apreensão do motivo abstrato e não-finalizado que motiva suas narrativas e ainda os afeta. O romance deixa de ser uma reconstrução do passado, e suplanta-se como uma nova maneira de se compreender sobre os objetos que trata.

## Considerações finais

Em nosso estudo lançamos a proposta de estudarmos os modos inventivos ficcionais dos romances **A Festa**, de Ivan Angelo, e **A Brincadeira**, de Milan Kundera, interpretando esses enquanto expressões estéticas de resistência axiológica (estética, moral, religiosa, ideológica) de regimes ditatoriais. A escolha dos romances em questão deu-se por algumas conjecturas iniciais, principalmente no que se refere à semiologia crítica identificada em uma e outra obra. Os autores são de contextos culturais e intelectuais distintos, escreveram sob panoramas políticos (economicamente) opostos, e utilizaram estruturas narrativas bastante diferentes entre si; entretanto, uma leitura atenta revelou traços estéticos semelhantes nos dois romances, tanto no nível da representação plástico-semântica quanto no nível da crítica moral implícita, de maneira que nossas suposições incidiram acerca da Literatura de Resistência em um sentido mais amplo e apolítico. Os ataques deferidos pelos romances aplicam-se tanto às ideologias comunistas, quanto capitalistas; os dramas socioculturais das personagens de Angelo encontram ecos nas de Kundera; as crises de valores daquela Europa Centro-Oriental eram identificadas também em nossa América Latina. Interpretamos em romances heterogêneos juízos de valores comuns.

Para tanto, procuramos outras leituras das obras, evitando as interpretações canônicas, isto é, procuramos realizar uma leitura que abarcasse não apenas o tom político das obras, como também as figurações estéticas inerentes a cada autor, ou seja, os modos inventivos dos romances enquanto uma expressão verbal de resistência àqueles regimes. Definimos o termo “modos inventivos ficcionais” a partir de uma leitura crítica dos ensaios de Hyden White (2011) sobre Literatura e História; os conceitos críticos elencados pelo autor foram basilares para dissertarmos sobre a assimilação criativa do elemento real, enquanto resultado de um trabalho de invenção de um *outro real*, em nosso caso, similar ao real externo da obra. Parte de nossas observações sobre os modos inventivos pode ser remontada, também, ao pensamento aristotélico acerca do poeta e do historiador – um, dedicando-se ao possível, o outro, ao factual.

A primeira estrutura narrativa que se mostrou essencial para o estabelecimento e complexificação dos limites entre Literatura e História foi a do foco narrativo; o foco de Angelo e de Kundera em seus romances parte da ficcionalização e da reinvenção da realidade e essa forma de narrar é constituída inicialmente pela elaboração de uma voz

autoral literariamente concebida. A noção de “autor” no romance do século XX e, principalmente, no romance do pós-II Guerra, rompe com o ideal clássico que aproxima o narrador, do criador do texto. Outra distinção essencial que acontece é entre a voz do texto (o narrador ou autor-implícito) e a do autor social ou “autor-pessoa”, como define o linguista Carlos Alberto Faraco (2005). Ao elencarmos definições críticas de autoria nos estudos de Bakhtin, percebemos que o autor implícito do texto literário é uma estrutura imanente; sua presença virtual pode ser suposta ou identificada explicitamente – porém, não pode ser negada. O texto literário, em sua plasticidade linguística, é uma composição textual que nos é dada acabada em si e, em uma perspectiva ficcional, é uma composição da qual o narrador não participa senão enquanto um elemento funcional – seu todo plástico é abarcado por sua essência, se quisermos pensar em um narrador-personagem.

A figura do autor de ambos os romances, dessa forma, foi definida como a de uma consciência ficcionalmente concebida, uma vez que, parafraseando Wayne C. Booth (1986), em todas as obras literárias há um autor, seja como um diretor cênico, como um titereio ou como um deus indiferente, enquanto que o narrador responde axiologicamente a um contexto que (ocasionalmente) lhe é dado e limitado, ele não tem poder sobre sua narrativa, senão pela narração marcada por sua subjetividade. O problema do narrador foi também abarcado pelas colocações de Benjamin (2011), principalmente no que se refere à descentralização da experiência narrativa; quando o narrador é afastado da figura do autor, sua própria experiência de vida com os fatos é insuficiente para relatá-los, de forma que seu relato pende ao subjetivo e suas personagens à incompletude.

Tais colocações são espelhadas pelas teorias de Wayne C. Booth sobre o foco narrativo; primeiro, na distinção feita pelo pensador americano no que se refere ao “mostrar” e “contar”; em segundo, acerca das relações de proximidade entre o narrador e os demais elementos da narrativa. Uma leitura inicial revela que, apesar das similaridades temáticas, de um romance para o outro há grandes diferenças no que se concerne ao foco narrativo e no que se refere às relações narrador personagem.

A noção de “mostrar” enquanto diferente de “contar” é uma perspectiva que auxiliou a desenvolvermos as análises sobre **A Festa** e **A Brincadeira**, na medida em que caracteriza maior ou menor passividade do autor enquanto voz ativa. O narrador mostra para contar, isto é, ele aproxima sua narrativa de uma descrição ou de um

comentário e, por vezes, descreve determinada cena para então comentá-la. Tal forma de construção de seu foco é influenciada pela distância que ele assume das demais estruturas; as chamadas teorias de proximidade de Booth descrevem possibilidades de aproximação entre os diferentes elementos que compõem a narrativa, sendo eles o autor, o narrador, a personagem e o leitor; tais elementos podem aproximar-se mais ou afastar-se; as distâncias não são exclusivamente espaciais, podem referir-se a concepções culturais, intelectuais, psicológicas e, mesmo, serem de ordem pessoal. Tais formas de distância influenciam significativamente a narrativa.

No romance **A Festa**, identificamos relações de distância tanto entre o narrador e a personagem, quanto entre o autor-implícito e a personagem, uma vez que há alguns capítulo-contos nos quais o trabalho com o foco narrativo é no sentido de suprimir a influência ativa do narrador, como é o caso de *Documentário* (pp. 13-28), *Triângulo* (65-78), *Antes da Festa* (pp.113-148) e *Depois da Festa* (pp. 149-220): são capítulos-contos nos quais não há uma narração ativa, ou seja, não há um narrador tradicionalmente concebido a descrever a situação ou comentar acerca das personagens. Em todo o caso, identificamos um trabalho de seleção de informações e de montagem (CESAR, 1999 p. 179) em que excertos de diálogos, livros, reportagens e discursos são inseridos de maneira mais ou menos organizada. O desenvolvimento da narrativa a partir da montagem ocupa exatamente o lugar que seria do narrador, uma vez que essa estruturação limita o acesso às personagens e seleciona as informações sobre elas, para além de seu próprio conhecimento sobre si; entretanto, tal montagem é subjugada pelos recortes e seleções do autor-implícito – é ele que define o conteúdo do excerto e o modo como esse é apresentado. Tal trabalho de seleção, recorte e criação é explicitado pela personagem “Escritor” (supostamente o alter ego do autor-implícito), e de modo muito mais evidente em *Antes da Festa* quando ele lança seus comentários (chamados de “anotação do escritor”), reafirmando sua insatisfação com os rumos de sua sociedade, de seu papel de artista, com as limitações de seu trabalho, e com ideias de obras futuras visando criticar tais questões.

Em uma perspectiva, tal forma de narrativa pode ser considerada enquanto um modo de resistir às limitações e censuras impostas. Esse autor-implícito não trabalha a sua realidade de forma direta, mas indireta, por meio de excertos, sugerindo uma impossibilidade de se acessar um todo; sua opção estética, nesse caso, é tanto o seu posicionamento quanto ao controle das mídias, uma vez que reproduz a censura sofrida,

quanto seu posicionamento metaficcional. Sua forma de resistência consiste precisamente em evidenciar essa incapacidade de se relatar o todo. Tal posição é levada a um extremo em *Preocupações* (pp. 97-112), capítulo-conto no qual o autor em si é limitado a apenas algumas poucas palavras para caracterizar o tempo, e as personagens são reduzidas a seus discursos, as preocupações da mãe do estudante Carlos Bicalho e as opiniões de um delegado de polícia no ano de 1968. Os demais textos são solilóquios das personagens. O autor afasta-se delas e permite que elas exponham seus problemas sem sua intervenção – ele efetivamente não as censura, mas permite que elas falem; em certa medida, ainda mais, ele demonstra sua abertura ao diálogo e, assim, aumenta sua crítica: permite que seus opositores falem enquanto vê seus pares ideológicos sendo perseguidos.

Em outros capítulos-contos, identificamos um narrador que se distingue das personagens e é limitado em sua consciência criadora por um autor-implícito. Todavia, não é igualmente um narrador de moldes clássicos, uma vez que sua narrativa não parece almejar a objetividade; é um relato lacunar no que se refere às adjetivações utilizadas – principalmente em dois: *Andrea* (pp. 49-64), em que o narrador procura descrever a vida da jornalista Andrea, ora imprimindo-lhe certo tom sensacionalista, ora psicológico-erótico; e *Refúgio* (pp. 79-94), em que o narrador procura assemelhar-se à objetividade de uma câmera cinematográfica “apenas descrevendo” as ações do jurista Jorge Fernandes, não conseguindo, entretanto, evadir-se de sua própria subjetividade.

É válido ressaltarmos, porém, que mesmo nos capítulos com um narrador tradicional, notamos a presença do autor-implícito. Ele se manifesta sutilmente por meio de epígrafes, nas quais nos explica o que será relatado e questiona a relevância de seu trabalho como autor e do material que ele ali apresenta, conseqüentemente relativizando ainda mais o trabalho do narrador. A construção e a relevância dos capítulos são apresentadas ao leitor em debate por essas epígrafes.

Outro elemento da narrativa que merece ser destacado é o da ausência da “Festa”; lemos o antes e o depois, mas não a festa em si. Tal ausência pode ser relacionada com a posição do autor quando consideramos a epígrafe de Chico Buarque, na qual lemos: “olha a gota que falta/para o desfecho da festa” (BUARQUE apud ANGELO, 1995 p. 9). Ao ocultar a Festa, o autor aponta simultaneamente para o problema da metaficção e da censura; a ausência da Festa demonstra sua incapacidade de retomar aquele momento bem como a impossibilidade. Ele expõe tal contenda ao

leitor, dialoga com ele quando questiona a “gota que falta” sem apresentar “A Festa”. Demonstra, assim, que o problema do posicionamento não é apenas dele – é também do leitor, que deve interpretar o elemento ausente pelo seu antes e por seu depois.

A narrativa d’**A Festa**, assim, é marcada por uma aproximação do autor com as personagens e por seu afastamento do narrador; ele por vezes dilui sua voz pelo posicionamento do narrador e das personagens e por vezes se corporiza por meio de suas intervenções no texto. A maior parte dos capítulos-contos do romance são marcados por esse mostrar da cena, mais do que pelo seu contar; são diversos fragmentos nos quais a exposição de fatos é estabelecida de forma sugestiva, isto é, sem explicitar as conexões diretas do narrar.

Se no livro de Angelo predomina uma relativização da estrutura do narrador, n’**A Brincadeira** identificamos o contrário, um conjunto de relatos narrados pelas personagens e organizados em dada sequência pelo autor implícito. Pelas teorias das relações de distância de Booth identificamos, primeiramente, uma aproximação entre o autor-implícito e os narradores: Ludvik, Helena, Jaroslav e Kostka. O autor acessa os pensamentos desses; seus relatos são estilizados em um tom confessional e neles lemos não apenas sobre suas questões mais íntimas, como também sabemos sobre seus passados. Por meio dessa aproximação entre o autor (que toma os relatos e os organiza) e os narradores, identificamos também uma aproximação entre as personagens.

As narrativas são virtualmente interligadas pela personagem de Ludvik. Ele é uma personagem comum em todas as partes e é o narrador exclusivo de três; a última, divide com Helena e Jaroslav (na forma de capítulos alternados). Entretanto, notamos que apesar de Ludvik ser o elo comum a todas as demais personagens, essas não conhecem umas às outras, e só se interligam pelas ações de Ludvik. Cada narrador realiza seu relato confessional interligando sua vida à de Ludvik e ele interliga a sua à deles, mas sem que os primeiros ou o segundo tenham consciência de seu ato. O romance, dessa maneira, pode ser interpretado como o resultado de uma montagem do autor; a narrativa é apresentada panoramicamente – aqui, retomando o conceito do posicionamento do autor em uma “torre móvel” (KUSSI 2003 p. 14), ou seja, seu trabalho autoral é o de acessar e apresentar aqueles relatos distintos correlacionando-os. Precisamente nessa lembrança identificamos a crítica aos regimes totalitários; as personagens retomam seu passado de maneira crítica, analisam suas escolhas julgando a

si mesmos e as suas ideologias. Rememorar é, nesse caso, mostrar contando – mostrar uma história tecendo, a todo o instante, algum juízo sobre o que é dito.

Em termos de distância, os narradores ora afastam-se, ora aproximam-se das personagens, desenvolvendo nesse movimento seus ataques às suas axiologias; os narradores contam sobre personagens que lhes são mostradas, suas memórias são interpretações de seu presente sobre seu passado. Não por acaso, as personagens questionam sobre si mesmas seja por meio de perguntas retóricas, de autoafirmações ou de reproduções das falas de outrem. Os narradores narram quando rememoram-se, porém principalmente quando interpretam suas próprias memórias.

Retomando a teoria de Benjamin (2011 p. 210), a “musa” desse romance é a reminiscência; os narradores fazem da retomada de seu passado, seu motivo criador; constroem suas narrativas dessa maneira, contemporizando seu passado criticamente e interpretando a si mesmos e às suas decisões. Podemos pensar, por exemplo, no caso de Helena (KUNDERA, 1999 pp. 21-34), funcionária da rádio estatal, cujo relato oscila entre a culpa (por seu adultério e por sua desilusão com o Partido) e a frustração (com seu marido que lhe trai e com seu posicionamento político); ou no relato retórico de Kostka (KUNDERA, 1999 p. 237-278), médico católico que, ao mesmo tempo em que apoia o conservadorismo moral comunista, ataca com ferocidade a crise de valores católicos. São narrativas nas quais os narradores problematizam sua própria vida, sua própria forma volitiva; narrar é rememorar criticamente.

Dessa maneira, identificamos os modos inventivos das relações autor-narrador-personagem em nossos romances. N’**A Festa**, a narrativa é uma forma de se reportar; o narrador do romance de Angelo só pode exprimir suas opiniões e só pode sustentar a memória e a significância social da “festa” pela narrativa; porém, censurado, ele se aproxima das personagens, mas afasta-se do narrador, monta a cena, mas efetivamente não conta. Por sua vez, **A Brincadeira** é construída de maneira oposta, pelo afastamento do autor com os narradores e as personagens; as críticas ao regime estabelecem-se exatamente por essa aproximação entre narrador e personagem, uma vez que o narrador efetivamente não constrói seu objeto, antes o interpreta a partir de sua posição axiológica. O autor dá vazão aos narradores, e esses contam sobre a cena com a autoridade que lhes é imanente – advém de suas experiências de vida, suas indagações sobre si mesmos –, entretanto, debatendo sobre os limites e falibilidades de suas memórias.

Tais apontamentos sobre a narrativa indiciaram para o problema da forma plástica-semântica dos textos. Se o livro de Angelo é notadamente marcado pela fragmentação lacunar da linguagem, o de Kundera pode sugerir uma estilística mais tradicional. Contudo, notamos que a problematização do estilo romanesco tradicional que é empregada pelos autores ultrapassa as esferas da mera morfologia plástica. Os modos inventivos dos romances são embasados não apenas por uma desconstrução das estruturas narrativas tradicionais; também, e principalmente, pela desconstrução semântica do ato narrativo.

Tal recriação a partir da matéria real nos pareceu ser o consistente principal dos modos inventivos ficcionais; trata-se, assim, de uma manipulação da realidade, em uma nova realidade, que mantém certos eixos com o real “de facto”, porém, sem prender-se a esse. A partir dessas considerações, nos voltamos a um estudo da forma plástica-semântica desse real-inventado, para tanto nos valendo das observações de Leyla Perrone-Moises (2009) sobre a estética Moderna, e notamos um duplo movimento estético no século XX: de um lado surgem romances de caráter experimental em sua forma plástica-semântica, para tanto inovando a forma e o estilo do romance tradicional; de outro, romances que aproximam sua estilística de gêneros da prosa tradicional, como a novela e o ensaio.

Quando consideramos nossos romances, **A Festa** exemplifica o primeiro tipo e **A Brincadeira**, o segundo.

O romance de Angelo é marcado por uma linguagem inventiva e extremamente fragmentária; ao longo do romance, identificamos diversos estilos textuais, como o drama, o ensaio e a reportagem. Sua forma textual é marcada por essa hibridização e parodização de gêneros, e essa variedade compõe uma verdadeira “festa”, em seu sentido mais figurado, assim, ampliando os significados do título em sua relação com a epígrafe de Chico Buarque. Tal epígrafe questiona acerca do “desfecho da festa”, e aqui podemos compreender esse “desfecho pelas situações ficcionais ou reais do romance.

Ficcionalmente, há a reunião promovida pelo artista Roberto, marcada por certo grau de transgressão sexual e moral e pela presença de indivíduos tão díspares quanto um estudante comunista, um político boêmio ou um artista controverso. Factualmente, identificamos a data de 30 de março de 1970 – o terceiro aniversário do Ato Institucional número 5, ato do governo militar que limitou os direitos civis e institucionalizou a violência governamental. Em ambas as situações, as respostas

sugeridas pelas leituras do romance são semelhantes: só é possível acessar aqueles casos pelo fragmento; os fragmentos compõem a dimensão literária e realista do romance na medida em que são excertos de um todo organicamente composto e, simultaneamente, são textos completos em si. Tal esfera do fragmento é oriunda do Romantismo Alemão de Schlegel (1997), e na obra de Angelo são observados em quase todos os capítulos. Dos exemplos mais contundentes está o capítulo-conto *Documentário*, no qual excertos de outras produções são recortados e reproduzidos; trechos de jornais, livros, autos policiais entre outros, compõem a narrativa, ao mesmo tempo explicando seu conteúdo e significando o capítulo. Por sua vez, *Antes da Festa* é uma coletânea de textos dos mais diversos significados – anotações do escritor, diálogos sobre a estética literária, diálogos sobre política, os pensamentos mais íntimos do artista Roberto – que são organizados ao longo do capítulo, representando certo panorama sociocultural. *Depois da Festa*, capítulo-conto que conclui a obra, analogamente, é um conjunto de verbetes com os “índices dos destinos” das personagens – relatos sobre elas, diálogos, comentários, etc.

Logo, notamos que tal apreciação estética demonstra a singularidade do objeto que o romance descreve: trata-se de um momento conturbado e ímpar, que não poderia ser representado de outra maneira, senão por essa profunda e perplexa fragmentação formal e incompletude textual; precisamente por advir de uma realidade controlada e limitada, tal estética é de certa forma violenta e lacunar: a festa (de Roberto ou dos anos 70) é aquele misto de opiniões e axiologias convivendo de forma desordenada.

No romance **A Brincadeira** nota-se uma diferença, pois o valor estético de mais ímpeto é aquele que Leyla Perrone-Moisés chama de “Maestria Técnica” (2009, p. 153), ou seja, trata-se de uma apropriação das técnicas fundamentais da escrita romanesca, em detrimento de uma inovação no que se refere à temática do romance. A escrita de Kundera preza, precisamente, pela valorização de estéticas tradicionais, antes, problematizando seus assuntos. Seu recurso estético mais inovador talvez seja o da sétima parte, na qual ele divide o foco narrativo em três narradores distintos, alternando-se, como num filme.

A linguagem que seus narradores utilizam é retórica, marcada por digressões, questionamentos, exemplificações. A estética de tal romance não se volta a um período, a crítica implícita não é concretizada pelas formas do romance. Antes, pelo conteúdo de cada relato. Podemos pensar no caso da personagem adúltera, Helena, que se divide

entre a culpa por seu ato e a satisfação de saber que ainda é capaz de despertar desejo: sua narrativa é marcada por esse debate com o leitor, no qual ela pretende justificar a si mesma. Semelhantemente, Ludvik por vezes conduz um relato sobre sua vida, mas por outras, media um ensaio acerca dos valores de seu tempo e da crise tão presente neles, dessa forma, interpretando suas ações de juventude, procurando compreender-se e justificar-se.

A revolução estética do livro de Kundera é, dessa maneira, menor que no livro de Angelo. O autor preza antes pelas matérias que suas personagens podem suscitar por meio de suas histórias. O grande valor de Kundera é mais notado quando nos atentamos às suas operações com a semântica do texto e, mais especificamente, com as axiologias provenientes da rememoração. Suas personagens são críticas do tempo em que vivem, mas desenvolvem tal crítica antes, pela revalorização dos signos linguísticos empregados e pelo problema da rememoração – relembrar torna-se uma questão necessária para avaliar.

A linguagem da rememoração mostra-se um problema mister para os dois autores, uma vez que as formas de seus romances rompem a lógica saussureana acerca do signo linguístico; como afirmou Benjamin (2011) ao estudar o texto de Proust, a retomada do passado implica em uma ressignificação desse, uma ressignificação dos signos e ícones presentes nesse. Logo, a partir das teorias sobre os não-lugares como os define Marc Augé (2011), questionamos a semiologia de Angelo e Kundera.

Das definições acerca dos não-lugares, as mais concretas, se pensarmos em nossos romances, são as que se referem às palavras; considerando os não-lugares como um ícone sociocultural destituído de seu valor tradicional, é possível identificarmos tais relações nos romances.

N’**A Festa**, tal relação é estabelecida principalmente pelas personagens em uma perspectiva relacional, isto é, seus espaços de convivência, suas ligações sentimentais e suas interações entre si definem seus valores ante o poder dominante. Uma vez que o não-lugar promove idealizações que sustentam certo sistema político de controle, as personagens do romance reproduzem esses quando agem conforme as regras morais implícitas: elas devem fiscalizar opositores políticos do governo, devem ridicularizar e oprimir as classes proletárias, devem agir dentro de um padrão de costumes. A personagem Jorge Fernandes é a mais incisiva nesse respeito, enquanto que personagens como Andrea, Roberto ou Samuel são as mais combativas – o primeiro

denuncia os membros da festa, destrata indivíduos fora daqueles padrões, evidencia a falta de recursos materiais da festa; os segundos são personagens que visam liberdade sexual, comunicativa e social, combatem questões com as quais não concordam.

N’A **Brincadeira**, por sua vez, os não-lugares são mais fortemente notados nos símbolos político-sociais daquele grupo: ícones religiosos e folclóricos são promovidos enquanto marcas de um país ideal e o questionamento desses não é permitido; as utopias acerca da unidade familiar e da educação são notadas em personagens como Lucie, Vladimir – o filho de Jaroslav – e mesmo a traída Helena. Outros aspectos culturais, como a banda de música de Jaroslav (e ele próprio, tocando o dulcimer) e as igrejas barrocas, são contestados pelas personagens, postos em debate e por vezes ridicularizados – são marcas de uma estrutura social que não é cabível naquela sociedade autoritária; nem mesmo a população (os membros do partido representados por Helena e seu marido, os jovens como o filho de Jaroslav e os proletários, assim como Lucie) acredita naqueles valores, uma vez que eles são constantemente transgredidos ou ignorados.

Assim posto, percebemos que um dos aspectos fundamentais dos romances refere-se ao problema das representações – as estruturas narrativas básicas, isto é, as personagens e os narradores, vivenciam aquela crise de valores devido às discrepâncias entre o que elas representam e o que de facto o são naqueles meios. Tal ponto é central na crítica política dos romances, uma vez que demonstra que os sistemas governamentais autoritários são incapazes de promover um diálogo e uma unificação pacífica daquele grupo social. Ainda mais, as críticas implícitas dos romances apontam para uma problematização dos discursos historiográficos políticos, que por vezes tendem a legitimar as ações de controle social autoritário; tais debates são colocados nos romances de maneira pungente, ora por meio da reprodução crítica deles, ora pela reinvenção da história. Então, nos dedicamos a pesquisar as formas de representação desses grupos sociais, principalmente no que se referiu às interfaces entre a Literatura e a História desses.

Para tanto, inicialmente questionamos acerca do conceito de representação, e a partir dessa ideia de representação literária identificamos nos estudos de Luiz Costa Lima (2000), grande leitor e comentador de filósofos-estetas e teóricos literários, um caminho possível para lermos os romances. Costa Lima aponta em seus estudos dois eixos da representação – um “vertical”, isto é, entre o Homem e o Mundo, que se refere

a vínculos diretos entre referenciais reais (emoções, principalmente) e sua representação plástica; o outro “horizontal”, refere-se a uma interação social entre indivíduos, e é uma forma mais abstrata, dado que é uma representação de representações.

A partir de tais conceitos, iniciamos leituras procurando compreender a forma da representação Histórica e Ficcional, e identificamos entre ambas a similaridade de voltarem-se ao fato passado, procurando torna-lo contemporâneo de seu público. Quando pensamos na contemporaneidade, retomamos a ideia de Agamben de o contemporâneo ser uma maneira que assimilação do agora, embora esse seja transitório e efêmero, e identificamos, em certos graus, as qualidades de contemporaneidade na historiografia, como na literatura.

Assim, partimos para um estudo sobre o problema da História, desenvolvido por György Lukács (2009) e aprimorado por Octavio Paz (1982) e Hayden White (2011), principalmente. A historiografia, em sua relação com a ficção, é divergente precisamente no modo como dado passado é representado artisticamente no presente do leitor. Uma vez que a história não pode lidar com lacunas, senão pelas hipóteses, o trabalho literário é precisamente o de estabelecer as possibilidades a partir das lacunas, tanto pela transformação da matéria real, quanto pela invenção de fatos possíveis, criados a partir de ícones da realidade. White é ainda mais claro quando nota que no trabalho do historiador há certos recursos estéticos próprios da Literatura, como o caso da suposição, ou seja, à falta de dados concretos, o historiador apenas pode supor os acontecimentos; semelhantemente ocorre com a literatura, em uma perspectiva ficcional, no romance não há dados concretos, e sim a mera suposição dos fatos.

O livro de Angelo demonstra o que pretendemos mais que o de Kundera. Em uma leitura inicial, **A Festa** assemelha-se essencialmente a uma obra acerca do período mais denso da ditadura brasileira (1968-1976); entretanto, tal categorização não se limita a um enredo puramente político. Seu trabalho, assim, é antes o da ficcionalização da História, o da reinvenção do real a partir da verossimilhança entre o real e o ficcional. O romance evade-se de um debate histórico, procurando desenvolver certo panorama das relações interpessoais e das afetações que essas passam a ter. Para tanto, Angelo desenvolve um enredo múltiplo, na qual personagens factuais (General Médici, Filinto Muller, Francisco Julião) convivem com personagens fictícias. Porém, o literário sobrepõe o histórico (devemos nos lembrar de uma censura ainda existente, ainda que

menos rígida), e os resultados finais são um retrato de um mundo possível, ainda que inventado.

Podemos pensar no episódio dos migrantes em *Documentário* ou no caso da Festa de facto (que não é representada): são cenas da ficção que possibilitam estabelecer paralelos com o real. Todavia, tal analogia nada oferecia para uma interpretação do romance ou da historiografia; o grande recurso de representação de Angelo reside precisamente nesse caso que, apesar de fictício, é semelhante ao real – a ficção, nesse sentido, ajuda-nos a compreender a realidade. Se consideramos personagens como o delegado de polícia de *Preocupações*, tal aproximação-distanciamento faz-se ainda mais clara, uma vez que ele incorpora aos seus discursos aqueles dos órgãos de segurança, ao mesmo tempo em que reproduz uma linguagem da violência justificada (um oxímoro do autoritarismo, de certa forma); Angelo, enfim, utiliza-se de representações horizontais verticalizadas, se quisermos nos utilizar de Costa Lima, suas representações espelham um contexto social bem definido bem como um contexto social totalmente novo.

O mesmo não pode ser notado no romance de Kundera que, sem intencionar uma situação histórica, simplesmente desenvolve seu enredo sem prescindir de referenciais políticos diretos. Sua obra posterior talvez fique a dever menos para a História, mas n'**A Brincadeira** o que podemos ler é um trabalho de ficcionalização dentro de uma ética comunista geral. O panorama social e político de seu romance encontra respaldos em países de toda aquela Europa Centro-Oriental do pós-II Guerra, contudo, estabelecendo tal debate a partir da estética do romance. Suas representações não são a partir da posição virtual da História, mas sim, por fora da historiografia, por meio das lacunas que um historiador apenas poderia responder por suposições.

Sua narrativa parece procurar as implicações do movimento histórico na vida do Homem Comum, como pode ser notado por seus narradores e por suas personagens: não são membros da elite do Partido ou da elite cultural e religiosa daquela sociedade que vivenciam aqueles episódios – efetivamente sequer podem ser chamados de históricos, uma vez que eles não estão inseridos na História Oficial. O trabalho de problematização de Kundera é nesse sentido de contar não o que já está registrado, mas o que pode ter acontecido por nunca ter sido registrado; seus ataques ao autoritarismo comunista e sua resistência àqueles padrões morais e políticos são operados por essa ficcionalização de um real que, na verdade, nunca existiu.

Assim, pudemos notar alguns dos modos inventivos ficcionais da Literatura do século XX. Analisamos a obra de dois escritores de romances que foram fundamentais para a formação de uma resistência crítica às ditaduras de seus países de origem e, dentro da cronologia de suas Literaturas, foram essenciais. É válido ressaltar que a temática de oposição política a dado regime extremista é comum a autores de diversos outros países na mesma época, e esses tantos outros apresentam modos inventivos tão complexos e ímpares, quanto são os de Angelo e Kundera. Quanto a eles, nós notamos que, apesar de serem autores de culturas diferentes, sob jugos ditatoriais opostos, seus romances apontaram para uma situação política semelhante; os estilos dos autores aqui estudados são, na verdade, ainda muito propensos a novas leituras e possibilidades teóricas, como o caso da crítica literária filosófica ou da crítica multissemiótica, e mesmo da crítica historiográfica, ainda tão limitada e semelhante.

Enfim, o que procuramos analisar foram alguns dos principais recursos estéticos dos escritores Ivan Angelo e Milan Kundera, tão inventivos e únicos em suas produções, demonstrando que suas obras **A Festa** e **A Brincadeira** abrangem temas e questões para além da política, e que, nessa abrangência, perpassam inclusive pela política, transformando as interpretações e avaliações da História factual. E mais do que apenas obras que retratam alguma face da vida, são romances que reinventam o mundo, resignificam sua esfera existencial e transportam-nos a novos campos do Ser; são escritos que renovam sua esfera semântica e plástica a cada releitura e acesso que travamos. Como deve ser com todas as grandes obras de arte humanas.

## Referências

- ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Unichapecó, 2010.
- ANGELO, Ivan. **A Festa**. São Paulo: Geração Editorial, 1995.
- ARISTÓTELES. Arte Poética in: \_\_\_\_\_. (et al.) **A poética Clássica**. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2008.
- AUGÉ, Marc. **Non-Places**. Translated by John Howe. London/NewYork: Verso, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: A Teoria do Romance**. 3. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini (et al.). São Paulo: Unesp, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASTOS, Alcmeno. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BERLITZ. **Czech phrase book & dictionary**. Berlitz: Singapore Branch, 2008.
- BLOOM, Harold (org.). **Bloom's Modern Critical Views**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003.
- BOOTH, Wayne C. **The Rethoric of the novel**. Chicago:Chicago University Press, 1986.
- BOSI, Alfredo. Situação e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1974; pp. 7-22.
- BRAIT, Beth. **A Narrativa como criação e resistência: a cumplicidade da escritura**. In: ANGELO, Ivan. **A Festa**. São Paulo: Geração Editorial, 1995.
- CARLISLE, Olga. **A Talking with Milan Kundera**. New York Times, Late City Final Edition Section 6; Page 72 Column 1; Magazine Desk, May 19, 1985. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-talk.html>> Consultado dia 28 de março de 2013.

- CALLADO, Antônio. **Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos**. Tradução de Cláudio Figueiredo. Editora José Olympio: Rio de Janeiro, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2011.
- CESAR, Ana Cristina. Um livro cinematográfico e um filme literário. In: \_\_\_\_\_. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Ática, 1999; pp. 175-181.
- COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e Modernidade**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2003.
- DUARTE, Maria Rosa; PALO, Maria José (orgs.). **Agamben, Glissant, Zumthor**. São Paulo, Educ, 2013.
- FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- FORSTER, Edward Morgan; **Aspectos do Romance**. Trad. Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2008.
- FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64: A Festa**. São Paulo: Unesp, 1998.
- FUENTES, Carlos. **A geografia do romance**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- GASS, William H. **A ficção e as imagens da vida**. Trad. Edilson Alkmin Cunha. São Paulo: Cultrix, 1974.
- HARKINS, William E. Supplement: 1945-1985. In: NOVÁK, Arne. **Czech Literature**. Translated by Peter Kussi. Michigan: Michigan Slavic Publications, 1986.
- Johnston, Jesse A. **The Cimbál (Cimbalom) and Folk Music in Moravian Slovakia and Valachia**. 2010. Disponível em: < <http://goo.gl/J2RuYA> > Consultado dia 01 de agosto de 2014.
- JOVANOVIĆ, Aleksandar. **Céu Vazio: 63 poetas eslavos**. São Paulo, Hucitec, 1996.
- KUNDERA, Milan. **The Joke**. Translation by HarperCollins Publishers Inc. London, 1993.
- \_\_\_\_\_. **A Brincadeira**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Anna Lucia Moojen de Andrada. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. **A cortina**. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. **A arte do romance**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- KUSSI, Peter. **Milan Kundera: Dialogues with Fictin** in: BLOOM, Harold (org.). **Bloom's Modern Critical Views**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003.
- LUKÁCS, György. **A Teoria do Romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MIŁOSZ, Czesław. **Mente Cativa**. Tradução de Dante Nery. São Paulo: Novo Século, 2010.
- MORSON, Gary Saul; Emerson, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. São Paulo, Edusp, 2008.
- MASOOMI, Mohsen. **Narration in Milan Kundera's *The Joke***. Academic Research Internacional. Vol. 3, Nº. 1, July, 2012. Disponível em: <[www.journals.savap.org.pk](http://www.journals.savap.org.pk)> Consultado dia 05 de maio de 2013.
- NOVÁK, Arne. **Czech Literature**. Translated by Peter Kussi. Michigan: Michigan Slavic Publications, 1986.
- NOVALIS. **Pólen**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- PAZ, Octavio. Ambiguidade do Romance. In: \_\_\_\_\_. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982; pp. 267-282.
- \_\_\_\_\_. A Revolta do Futuro. In: \_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984; pp. 39-58.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas Vazias: Ficção e Política nos anos 70**. São Carlos: UFSCAR, 1996.
- PONZIO, Augusto. **A Revolução Bakhtiniana**. Tradução de Valdemir Miotello (et. Al.) São Paulo: Contexto, 2011.
- SLOVNIKCZ** – Multilingual Dictionary. Disponível em: <<http://www.slovník.cz/>> Consultado dia 07 de julho de 2013.
- SEGOLIN, Fernando. **Personagem e antipersonagem**. São Paulo: Cortez & Moraes Ltda., 1978.
- SIMIÉLI, Maria Elena. **Geoatlas**. São Paulo: Editora Ática, 2004
- SANTIAGO, Silviano. **Poder e Alegria: A Literatura Brasileira Pós-64 – reflexões**. In: \_\_\_\_\_. **Nas Malhas da Letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; pp. 11-23.

\_\_\_\_\_. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: \_\_\_\_\_. **Vale quanto pesa** (ensaios sobre questões político-culturais). São Paulo: Paz e Terra, 1982; pp. 47-56.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHEEL, Márcio. **Poética do Romantismo: Novalis e o Fragmento Literário**. São Paulo: UNESP, 2010.

SCHLEGEL, Friederich. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SILVERMAN, Malcon. **Protesto e o Novo Romance Brasileiro**. Tradução de Carlos Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

WHITE, Hayden. **La ficción de la narrativa: ensayos sobre historia, literatura y teoría** (1957-2007). Traducción de María Julia De Ruschi. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.