

A QUESTÃO DA REPRESENTAÇÃO E O ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Pascoal Farinaccio

A representação não é mais, hoje, um paradigma epistemológico ou literário dominante; uma cultura pós-moderna desloca a centralidade do *medium* linguagem e nos liberta, enfim, da representação como sua função inevitável.¹ Este trabalho marcha no sentido contrário, constituindo a categoria da representação como o seu eixo. Não se trata de ressuscitar o morto, mas de repensar a questão, em termos estéticos: a “representação da realidade” no discurso ficcional literário, sim, sem concebê-la, todavia, como expressão reflexológica do que **já é**. E, ainda, como desconstrução de aspectos do desconstrucionismo: “representação da realidade”, sim, como meio de retorno às “coisas” e à **função social** da literatura na cultura brasileira contemporânea.

Analisemos, tendo em vista essa perspectiva teórica, três romances brasileiros importantes publicados nas décadas de 1980-90: *O Nome do Bispo* (1985), de Zulmira Ribeiro Tavares; *A Céu Aberto* (1996), de João Gilberto Noll; e *O Livro do Avesso* (1992), de João Silvério Trevisan. Dizemos “importantes” porque são romances que não deram as costas à complexidade do momento histórico presente, mas, ao invés, tomaram-no como fermento mesmo para a **radicalização dos procedimentos ficcionais**.

Em *O Nome do Bispo*, Zulmira dá conta do cenário sociocultural paulistano, captado, por assim dizer, “em movimento”, enquanto moldado por linhas de força de modernização, as quais atuam em confronto com as tradições locais: “As antigas casas de chá paulistanas, com sorvetes, amanteigados sortidos, chocolate quente, fios tremidos de violino desprendendo-se do teto – convivem num mesmo espaço, **sem se tocarem**, com os quartos de camas redondas espelhadas, esplendorosas, dos hotéis tipo ‘Long Tail’, ‘Ritmo Azul’, ‘Monsieur’, ‘La Gare’, ‘Gaiolão’” (grifo nosso).² Como se vê, estamos diante dos diversos tempos-espacos coexistentes no tempo-

espaço brasileiro, mais especificamente, paulistano; o romance irá explorar, muitas vezes com ironia corrosiva, as contradições e as tensões sociais que se originam dessa configuração desde sempre mal alinhavada. É a exploração conseqüente dos **choques** entre os elementos da modernização material e dos costumes e os valores morais da antiga família tradicional paulistana que mantém a impecável verve crítica do romance, do início ao fim.

No centro da ribalta, Heládio Marcondes Pompeu, cujo nome paulista ilustre é herança de um tio-avô pelo lado paterno (o “bispo” a que se refere o título do romance). Ocorre que Heládio sofre de uma “fissura anal”, que o leva à internação hospitalar, numa noite da primavera de 1980. A fissura anal é o **dado objetivo** que problematiza as “formas de acordo que até então vem ele mantendo com o mundo”; no hospital, Heládio passa em revista o seu passado e a sua origem familiar. Ele é oriundo de uma família tradicional paulistana, os Pompeu, pessoas que sempre se sentiram “deliciosamente estrangeiros no Brasil”, uns mais norte-americanos, outros mais franceses... Na verdade, trata-se de uma família que há muito entrou em decadência econômica (tia Maria da Glória atribui a *débâcle* ao fato de “o mundo já não merecer confiança”) e que tenta a todo custo manter as aparências. Não estranha, portanto, que Heládio tenda a estabelecer uma relação entre sua situação presente, medíocre e insossa por excelência, e a perda efetiva do “eixo da realidade” do “centro social” de sua vida, qual seja, a casa dos avós Pompeu. “Centro social” que, nos anos 1920-50, teria abrigado a nata da “sociedade florescente” paulistana (entre parênteses, notemos que a nostalgia de Heládio lembra algo daquela de Gilberto Freyre com relação aos “bons tempos” da casa-grande e senzala...).

O mundo das aparências de que Heládio é partícipe é todo o tempo “desmascarado” pela voz do narrador (em terceira pessoa) que, por assim dizer, sobrepõe-se aos devaneios ridículos do herói, comentando-os nesse procedimento narrativo. Não se trata de criticá-los frontalmente, porém, mas de emprestar-lhes **visibilidade** por contraste: como já notou Berta Waldman, a

“inteligência da escrita” do narrador está em franca **dissonância** com as vozes (em primeira pessoa) das personagens medíocres de *O Nome do Bispo*.

Com efeito, representação não se restringe à literatura e às artes: no dia-a-dia “representamos” papéis sociais, conforme expectativas previamente dadas e de ordem coletiva. Os papéis sociais pressupõem convenções e normas que regulam o intercâmbio social – tornam mais ou menos previsíveis as ações dos sujeitos e, nesse sentido, dão **forma** suficientemente estável às relações interpessoais. Os agentes sociais sempre atualizam suas condutas tendo como pano de fundo uma “moldura” histórico-cultural, que organiza e ao mesmo tempo delimita o comportamento individual num padrão referendado pela sociedade. Ao representar, com inteligência literária, as representações sociais dos paulistanos-“Pompeu”, *O Nome do Bispo* oferece aos leitores atentos a **diferença** que, porventura, permitirá que “leiam” o **intervalo** existente entre o que é “projeção da mente de Heládio” e o que “tem vida absolutamente própria, move-se por si”.³

Em *A Céu Aberto*, do escritor gaúcho João Gilberto Noll, deparamo-nos com um universo dir-se-ia antípoda do criado por Zulmira Ribeiro Tavares. Enquanto *O Nome do Bispo* é um “romance paulista” (Roberto Schwarz), as personagens delineando-se contra um cenário histórico-cultural muito precisamente localizado, as personagens do romance de Noll movem-se num espaço geográfico indeterminado e desprovido de coordenadas temporais. O protagonista-narrador do romance é ele mesmo um ser anônimo, de traços caracterológicos imprecisos e de personalidade cambiante. Quase um fantasma. Trata-se de mais um desses “homens sem qualidades” que abundam na literatura brasileira atual: desprovidos de amparo no presente, sem projetos para o futuro, vagueiam pelo mundo à mercê dos golpes – não raro violentos – do destino. Veja-se como o protagonista se auto-define, indefinindo-se: “... um homem como eu?, alguém que não sabia bem a idade e que dava atenção a poucas coisas além do encaminhamento

do irmão, que no mais ficava à toa, sem planos para o futuro, às vezes com acentuada amnésia, em certas ocasiões com vontade de morrer, em outras com uma alegria tão insana a ponto de chorar de dor, então...”⁴. Desde logo, chama a atenção o desenraizamento histórico da personagem, o seu viver entre tantos acontecimentos destituídos do “fio que esclarece a sucessão dos fatos”. Como resultado das indeterminações de tempo, espaço e ações, encontramos nas últimas páginas do romance uma personagem totalmente desprovida de singularidade pessoal, que já não reconhece o próprio rosto no espelho e não sabe mais, enfim, quem é: “pois então me dirigi para diante do espelho da lanchonete dessa nova cidade onde me encontrava agora, e com certo pasmo me vi quase igual ao próprio comandante desdentado (...) eu não tinha papéis, documentos de nenhuma espécie (...) Como iria provar que sou eu?”

Destaquemos agora, para a boa economia deste trabalho, um único episódio de *A Céu Aberto*, que diz respeito muito diretamente à questão da representação estética. O protagonista conhece, em certa ocasião, um rapaz, filho de Artur, um antigo amigo seu. Esse rapaz escreve peças de teatro e desenvolve um projeto teatral: o “Teatro da Aparição”. Ele o define e propõe como um antídoto à **previsibilidade** da informação cultural contemporânea: “... pois basta de personagens de carne e osso que vêm de algum lugar e partem para outro, não, não, a partir de agora de repente irrompem do nada e de súbito desaparecem para o nada (...) estamos todos nós cansados da previsão de tudo, pega um jornal, televisão, nos despejam previsões de chuva sol frio calor nuvens esparsas...”

O “Teatro da Aparição”, dadas suas características singulares, amputará a “capacidade de previsão” do público espectador, de resto definido como bitolado e insensível à novidade artística: “... agora teremos uma cena cujo desenvolvimento o público não terá a menor condição de adivinhar até porque ele é composto de ignorantes incultos burros brancos massa encefálica dormente crânio oco o que você quiser”.⁵ A idéia de “aparição”, conforme proposta nesse

contexto, pode ser confrontada à noção tradicional de representação, entendida como reflexo da realidade. Essa “aparição” se pretende o “inteiramente outro” da mesmice sociocultural do mundo capitalista.

“Aparição”, ao invés de representação, como tentativa de escapar à própria linguagem. A exemplo de G. H., de Clarice Lispector, que desejaria superar a distância entre a coisa e o nome da coisa, para alcançar a redenção na própria coisa (a barata de verdade, e não mais a idéia de barata!), o rapaz-dramaturgo de Noll, sufocado por tanta linguagem, desejaria destruí-la para fazer emergir, dos seus destroços, a **pura** realidade: “Para que mais e mais maneiras de externar a mesma merda se o mundo carece não de uma linguagem mas de um fato tão ostensivo na sua crueza que nos cegue e que nos liberte da tortura da expressão, é isso, pronto!”⁶

O “Teatro da Aparição” é um projeto fadado à inexistência... A sua motivação é, decerto, muito conseqüente: escapar à inflação contemporânea de informação, que diz sempre a mesma “merda” sem nunca pretender alterá-la. Diagnóstico acertado, remédio ruim: a “aparição” da coisa extralingüística não pode ser concebida senão como uma utopia artística: a coisa, no teatro, já é uma **encenação** da coisa real. Ainda que concebamos o “Teatro da Aparição” como um teatro **mudo** (o que não é cogitado pelo rapaz), mesmo nessa condição, caberia frisar que a espacialidade instaurada pelo teatro é ela própria da ordem da representação. Trata-se sempre de um **espaço representado**, isto é, regido por convenções e normas específicas, que diferem daquelas que organizam o **espaço vivido** na experiência cotidiana de cada um.

Assim sendo, ao invés de refutar a representação em favor de uma aparição sabidamente impossível (ou possível mas incomunicável) prefere-se, nesse espaço, propor o destaque das **dimensões teatrais** da própria representação. O que significa reconhecer o caráter **performativo** de toda representação, mas sem negar a “coisa” extralingüística também **nela** referida. Eventualmente *poiética*, nos casos de uso criativo da linguagem, a representação traz em si, no

“algo” que apresenta singularmente, também as marcas prévias do mundo empírico. É o mundo familiar aos receptores, que fornece os parâmetros para captar tanto a **semelhança** quanto a **diferença** que a representação instaura em relação às coisas.

Em *O Livro do Avesso*, de João Silvério Trevisan, as personagens **representam a representação literária**: evidenciam a si mesmas como artefatos literários e problematizam, nesse estado *sui generis*, as relações que entretêm com o real quando não questionam o real tomado em si mesmo. Ouçamos Alberto Orozimbo, jovem publicitário e poeta anônimo e personagem principal do romance, num dos seus muitos momentos de auto-análise: “... era um desses visionários que implodem a linguagem dos sentidos e misturam tudo, sem saber mais o que dói e o que alegra. Ou talvez estivesse apenas louco, por não localizar mais as fronteiras que delimitam o real”.⁷ Esse Orozimbo **se sabe** um “ser de palavras”, que é impelido – muito à sua revelia! – a participar de “um grande gesto de loucura do qual uma parte cabia a ele representar”. Todas as personagens desse romance sabem, aliás, que são personagens... E justamente por terem ciência de que representam papéis numa cena narrativa que lhes é imposta por um determinado escritor, cuidam de colocar à vista dos leitores as convenções que regem a exposição de suas *personae*. Assim, por exemplo, um *punk*, após assaltar Orozimbo, “guardou as notas no blusão. E parou numa pose teatral de vilão”; um mendigo negro, ao dar seus bons conselhos sempre se vale de “uma voz de ressonância impostada, teatral”; já o terrorista Janeiro age “como se deslizesse à vontade por um palco de teatro lotado e dissesse o texto final de uma grande tragédia”. Poderíamos facilmente multiplicar os exemplos dessa espécie de “desnudamento do processo” da construção narrativa. Basta que retenhamos, porém, as palavras do Presidente da “S.O.S.- Poeta” ao jovem Orozimbo, para que se evidencie plenamente a intencionalidade de Trevisan de questionar as representações sociais hodiernas através da sua representação literária: “- Sabe, meu jovem, a face e a máscara vivem juntas. Uma não existe sem a outra. Ou melhor, é difícil saber

onde acaba uma, onde começa a outra”.⁸ Enquanto profere essas palavras, o Presidente desliza no espaço “como uma diva em cena...”

Essa situação, habilmente construída, de mascaramentos e quase simultâneos desmascaramentos atinge o paroxismo quando Alberto Orozimbo, revoltado, revoltadíssimo (cansado, também, de ser “xingado” de poeta por um e outro...) resolve escrever “O Averso do Livro”, com o propósito de acusar o autor d’*O Livro do Averso* de plagiário...

Notoriamente, podemos ler o romance de Trevisan como um exemplo crítico de resistência a um pensamento de tipo substancialista à cata de “centros”, “origens” e “verdades” aquém ou externas às representações (crítica caríssima, como se sabe, ao desconstrucionismo francês). “Sabe, meu jovem, a face e a máscara vivem juntas”. Esse “retorno das máscaras” (para usar, aqui, uma expressão de Michel Foucault), entretanto, não se faz acompanhar, no romance, daquele “riso demolidor”, capaz de deslocar o próprio “homem” da posição central que ocupa no pensamento moderno (deslocamento esse previsto em *As Palavras e as Coisas*).. Em *O Livro do Averso*, ao contrário, desponta um verdadeiro desencanto em relação aos papéis sociais à disposição do sujeito histórico – como se, malgrado a multiplicidade oferecida, as diversas máscaras fossem sabidamente sempre a **mesma** máscara. De um lado, pois, temos colocada uma questão de tipo desconstrucionista: “Onde terminaria a solidez da ficção, onde começaria o enigma da realidade?” De outro, paira no ar como que uma “saudade do real”; Alberto Orozimbo, numa passagem que lembra bastante o rapaz-dramaturgo de Noll, diz-se cansado das representações que lhe são impostas independentemente de sua vontade pessoal: “Queria abandonar, por um breve período, a fantasia que lhe fora imposta e que afinal caíra-lhe tão bem. Sentia-se enfiado de personagens, de máscaras”.

Alberto Orozimbo perambula por São Paulo, cidade em que muitas construções inacabadas e abandonadas lembram “carcaças dinossáuricas dos tempos pós-modernos”. As

coisas já nascem velhas na metrópole: “Com esforço e atenção, via sobras de casas sem nexos, tijolos de construções inacabadas, formas irregulares que não lembravam senão sobras de um mundo onde as coisas já nascem provisórias, precocemente senis”. Ele perambula (ele e suas muitas personagens) pela cidade, até que chega a um lugar onde “as palavras se tornam vãs”; a festa dionisíaca da linguagem é interrompida e os **limites da representação** então se impõem a despeito das máscaras: “A pobreza é feia e malancólica (...) Dói, a pobreza. De solidão. À medida que caminhava, sentiu-se adentrando um território onde as palavras se tornam vãs. Como encontrar versos num lugar tão perfeitamente intraduzível? – pensou”.⁹

Notas

- (1) Conforme Hans Ulrich Gumbrecht, “Cascatas de Modernidade”, in *Modernização dos Sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo, Editora 34, 1998, pp. 26-27. Jean-François Lyotard, “Reponse a la Question: Qu’est que le Postmoderne?”, in *Critique*. nº 419. Paris, avril 1982, pp. 359-360.
- (2) Zulmira Ribeiro Tavares, *O Nome do Bispo*. São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 79.
- (3) Cf. Zulmira Ribeiro Tavares, *idem*, p. 95.
- (4) João Gilberto Noll, *A Céu Aberto*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 44.
- (5) *Idem*, respectivamente pp. 122, 156-157.
- (6) *Idem*, pp. 100-101.
- (7) João Silvério Trevisan, *O Livro do Avesso*. São Paulo, Ars Poética, 1992, p. 75.
- (8) *Idem*, respectivamente pp. 32, 48, 66, 86, 116.
- (9) *Idem*, respectivamente pp. 77, 42, 46.