

Da (im)possibilidade de narrar: corpo e fragmentação em *A passagem tensa dos corpos*

The (im)possibility of narrating: body and fragmentation in *A passagem tensa dos corpos*

Paulo Eduardo Benites de Moraes¹

Resumo: Este texto apresenta uma análise do romance *A passagem tensa dos corpos* (2009), de Carlos de Brito e Mello. A partir de uma sistematização teórica que leva em consideração as relações entre literatura, corpo e violência, o artigo centra sua discussão no tema da fragmentação do corpo como princípio da (im)possibilidade de narrar. O romance em questão integrou atividades de leitura durante as disciplinas de literatura brasileira para estudantes da graduação em Letras, da Universidade Federal de Rondônia, entre os anos de 2019 e 2022. Apresento parte dos resultados de discussões sobre o ensino de narrativa brasileira contemporânea neste contexto acadêmico.

Palavras-chave: Narrativa brasileira contemporânea; Violência; Corpo; Fragmentação.

Abstract: This text presents an analysis of the novel *A passagem tensa dos corpos* (2009), by Carlos de Brito e Mello. From a theoretical systematization that takes into account the relations between literature, body and violence, the article focuses its discussion on the theme of the fragmentation of the body as a principle of the (im)possibility of narrating. The novel in question integrated reading activities during the disciplines of Brazilian literature for undergraduate students in Letters, of the Federal University of Rondônia, between the years 2019 and 2022. I present part of the results of discussions on the teaching of contemporary Brazilian narrative in this academic context.

Keywords: Contemporary Brazilian narrative; Violence; Body; Fragmentation.

Introdução

O presente texto, escrito para integrar o número comemorativo de dez anos de produção da *Revista Igarapé*, é a sistematização de algumas proposições teóricas elaboradas entre 2019 e 2022 ao longo do período em que atuei como professor do curso de Letras Inglês, do Departamento Acadêmico de Línguas Estrangeiras, da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Durante a minha passagem pela UNIR, tive a responsabilidade de ministrar as disciplinas de Literatura Brasileira I e II para a graduação. Como acontece na maioria dos cursos de Letras no Brasil, o estudo da Literatura Brasileira ainda mantém um formato historiográfico, seguindo as sucessivas escolas de época, criando a falsa sensação de apreender a totalidade da produção literária brasileira, do período colonial ao presente.

¹ Docente do Departamento de Linguagem e Comunicação (DALIC) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Curitiba/PR. E-mail: paulo.moraes@unir.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5809-0956>.

Além disso, o espaço dedicado ao estudo da Literatura Brasileira Contemporânea ainda é bastante restrito. O arco temporal previsto nas ementas das disciplinas coloca a literatura brasileira contemporânea como um ponto do conteúdo a ser estudado em uma das “Literaturas Brasileiras I, II ou III”, a depender da estruturação curricular de cada universidade.

Sentindo a necessidade de uma aproximação maior com a produção contemporânea, minha proposta, inicialmente, foi experimentar outros percursos de estudo que não seguissem, necessariamente, as escolas literárias cronologicamente. Para tanto, me vali de hipóteses e propostas de ensino de literatura já desenvolvidas por outros professores em diferentes universidades. É o caso, por exemplo, das discussões realizadas por Nabil Araújo, como professor de Teoria Literária, tanto em sua passagem pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) quanto na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde atua no momento. Em um texto no qual nos dá a conhecer o trabalho que desenvolveu na disciplina de Teoria Literária, Nabil Araújo comenta as implicações de uma forma de estudo pautado na linearidade das escolas literárias:

Ora, parece evidente que uma história literária arquitetada e difundida de modo a antes ocultar do que explicitar a “premissa” em que se baseia para “valorizar determinados procedimentos de ordem estética” – no caso, como pertencentes ao honorável conjunto da Literatura Brasileira – não pode proporcionar ao aluno a possibilidade de “construir”, por meio da “formulação de opiniões sustentadas por argumentos”, um “posicionamento sobre manifestações culturais que se sucedem no tempo e no espaço”, à guisa de um verdadeiro “juízo crítico” sobre os autores e as obras com que trava contato, já que o próprio modo pelo qual os autores e as obras em questão são então apresentados e estudados pressupõe que o juízo crítico acerca dos mesmos já tenha sido formulado, e de maneira peremptória. (ARAÚJO, 2014, p. 129).

Em concordância com o posicionamento apresentado por Nabil Araújo, minha tentativa foi abrir espaço para a possibilidade de construção e de formulações de leituras que não tomassem a Literatura Brasileira como um campo já estabelecido e formatado. Uma segunda hipótese de leitura de ampliação desses espaços, e que me ajudou a pensar caminhos possíveis de estudo, é a do Professor Jaime Ginzburg, em sua obra *Crítica em tempos de violência* (2017). Nessa obra, Ginzburg avança a hipótese segundo a qual seria possível um estudo da Literatura Brasileira a partir dos modos como a violência se faz presente nos processos de formação social e históricas. Em um capítulo dedicado às obras de Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, Ginzburg pontua a relação entre o estudo da

história e da violência: “No modo como entendo, uma interpretação da história pautada pela violência deve estar centrada na percepção dos conflitos sociais e é incompatível com a conciliação de forças históricas em uma síntese totalizante” (GINZBURG, 2017, p. 220). Com esta proposição, e desde uma fundamentação teórica pautada no pensamento de T. Adorno, Ginzburg pensa as reações entre um inconsciente histórico da sociedade brasileira, e a história literária.

Essa abertura debatida por Jaime Ginzburg aponta para a impossibilidade de estabilização de um campo, de modo que não permitiria uma síntese totalizante. Ao contrário, o estudo das formas da violência na literatura brasileira deve estar centrado nos conflitos sociais variados, bem como na heterogeneidade com que as obras têm se apresentado. No horizonte aberto por essas proposições, um dos temas estudados por nós, leitores envolvidos nas disciplinas de Literatura Brasileira, da UNIR, foi a incorporação, pela literatura brasileira contemporânea, do tema da impossibilidade de narrar diante de contextos de violência. De modo específico, o recorte que proponho neste artigo, toma como foco o modo de representação dos corpos como espaço narrativo por meio do qual a (im)possibilidade da narração se dá. Para tanto, passo por um breve percurso teórico sobre as relações entre literatura e violência, com especial atenção ao estudo da figuração dos corpos, para, na sequência, pensar um pouco sobre as formas narrativas na literatura brasileira contemporânea, com leitura dedicada ao romance *A passagem tensa dos corpos* (2009), de Carlos de Brito e Mello.

Literatura, corpo e violência

Tomando como ponto de partida uma certa tradição crítica brasileira segundo a qual é possível fazer uma interpretação da história nacional pautada pela violência, o que nos permitiria pensar a constituição formal das obras artísticas centrada na percepção dos conflitos sociais que as envolve, o percurso desenvolvido como hipótese maior de nosso estudo ao longo desses últimos anos de ensino de literatura brasileira levou em consideração o fato de que os contextos de violência são propícios para se pensar a ambiguidade entre o que se mostra e o que se esconde na história. Em um primeiro momento, foi salutar traçar um percurso de estudo que permitiu retomar alguns dos caminhos já percorridos pela crítica brasileira em torno do tema.

Em “A dor e a injustiça”, texto escrito para apresentação do livro *Razões públicas, emoções privadas*, o filósofo brasileiro Renato Janine Ribeiro aponta para o fato de haver dois traumas coletivos da sociedade brasileira, o que em outras palavras podemos entender como traumas fundacionais de nossa história. Segundo o filósofo, o processo de colonização e a escravidão formam a feição política e social do Brasil que se mantém como uma herança ao longo dos anos. Em sua conclusão aponta para o efeito de repetição desses traumas: “Ora, nosso problema não é apenas que cenas primitivas como estas se tenham produzido, e reiterado, ao longo de nossa história; é que elas nunca tenham sido realmente elaboradas e extirpadas de nosso caráter. Daí que se repitam, compulsivamente, ainda hoje.” (RIBEIRO, 1999, p. 11).

Ao situar tais problemas históricos brasileiros no campo do trauma, o filósofo Renato Janine Ribeiro aponta para um modo particular de entendimento da história brasileira, que será ampliada e confirmada por outros estudiosos. O efeito de repetição contínua apontada por ele é próprio à estrutura do trauma, o que nos permite entender que tais eventos de violência, quando não elaborados pela sociedade, reconfiguram-se em diferentes épocas e de diferentes formas, perpetuando um estado de violência constante.

Ainda nesse contexto de entendimento dos traumas constitutivos da sociedade e da cultura brasileira, Idelber Avelar (2011, p. 65), ao discorrer sobre “tortura, trauma e narrativa”, levanta um questionamento muito caro aos nossos objetivos: “A literatura ou o cinema podem dizer algo de relevante para o estudo do trauma?” A resposta não é categórica, há que se fazer um esforço crítico e reflexivo para compreender a profundidade e as relações complexas que envolvem tal questionamento. Há, no plano geral que envolve esta pergunta, uma tensão entre o campo da psicanálise, centrada no problema da narrativização, e o campo da linguagem, que nos interessa de modo particular. Seguindo o caminho dos estudos de linguagem, sobretudo o campo dos estudos literários, a literatura teria algo de relevante a dizer sobre o trauma se entendida mais como a postulação de uma narrativa como possibilidade e menos como uma elaboração de uma sequência coerente e reconfortante sobre o passado.

Diante desse percurso, o estudo da formação narrativa de certa tradição da literatura brasileira aponta para a impossibilidade de unidade formal e temática das obras construídas sob contextos de violência. Esse caminho já fora apontado pelo próprio Avelar quando afirma que narrativas lineares, cronologicamente organizadas, sequenciais, mascaram os efeitos

traumáticos e violentos. Traços estéticos significativos como a fragmentação, o rastro e os sintomas despontam como elementos de interesse para o estudo das relações entre literatura, corpos e violência.

O sintoma, se visto como imagem, pode indicar um princípio metodológico de compreensão da história baseado no processo de reconstrução das experiências a partir de suas condições de visibilidade. Nesse sentido, o conhecimento histórico só se dá a partir de um “agora”, isto é, a partir de uma experiência temporal presente de onde emerge, na confluência entre textos e imagens, um sintoma, um mal-estar. Pensar a imagem como sintoma significa estar diante de vestígios incompletos do tempo, de modo que apenas reconhecendo tais abismos lacunares, as zonas de sombras, é possível compreender que as imagens da história vivem ao ritmo de repressões e retornos, apagamentos e sobrevivências, “[...] o que no presente nos volta de muito longe, nos toca no mais íntimo e, como um trabalho insistente de retorno, mas imprevisível, vem trazer o sinal ou seu sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 113).

Estar diante dessas imagens, portanto, significa estar diante do tempo. Do mesmo modo como W. Benjamin (2012, p. 243) ponderou não ser possível conhecer o passado exatamente como ele foi, mas sim “apropriar-se de uma recordação como ela relampeja num momento de perigo”, pensar o sintoma das imagens é mergulhar em um espaço outro para o qual somos arrastados por meio da “potência do negativo” que as imagens sugerem. Estar diante da imagem, em síntese, é um exercício de regressão que conduz a uma elaboração simbólica daquilo que havia sido recoberto. Daí o processo de irrupção da imagem que surge como um limiar, o que o Didi-Huberman (2013, p. 189) denomina de *materia informis*, isto é, “[...] a apresentação quando aflora da representação, a opacidade quando aflora da transparência, o visual quando aflora do visível”.

Sob esta perspectiva teórica, a qual propõe uma associação entre narrativa e teoria da imagem, interessa não somente pensar a representação das cenas de violência que aparecem nas obras. Mais que isso, por mais insustentável e impossível que pareça, é preciso imaginar o que não está dado de antemão. O que está em questão, no fundo, é uma “ética da imagem: nem o invisível por excelência, nem o ícone do horror, nem o simples documento. [...] Diria que a imagem aqui é o *olho da história*: a sua tenaz vocação para tornar visível”.

O desafio lançado ao leitor crítico, no caso os estudantes das disciplinas de literatura brasileira, foi pensar no modo como as narrativas são lidas naquilo que podem apresentar

como imagem. Nesse sentido, cabe destacar a pertinência do conceito de imagem-sintoma como lugar acidental. O movimento crítico de Didi-Huberman se dá pelo esforço de superar uma leitura da ideia de sintoma ligada ao imperativo clínico e propor um entendimento crítico deste conceito como forma de alargamento de seu alcance. O sintoma, na abertura aqui proposta, é pensado na esfera da reflexão estética justamente na passagem de um fenômeno insólito ligado à existência de uma doença para uma compreensão dialética que o situa como uma forma de contato entre a semelhança e dessemelhança no humano, ou o que sobrevive como impossibilidade de síntese.

Nessa chave de leitura, os corpos ganham relevância por assumirem para si o *locus* privilegiado para a manifestação do sintoma. Desde já é preciso entender que os corpos foram delineados, forjados e significados historicamente, dando abertura para se pensar na manifestação de sintomas na civilização. Isso significa dizer que os corpos têm historicidade, e que as relações sociais, políticas e culturais que recaem sobre as corporeidades se modificam dependendo do tempo e do espaço em que um sujeito se encontra.

Se nos voltarmos mais uma vez para a tradição naturalista da literatura brasileira, é possível identificar que havia um interesse patológico pelo corpo. Em romances como *A Carne*, de Júlio Ribeiro, *O Ateneu*, de Raul Pompeia, *O Cromo*, de Horácio de Carvalho, *A Hortênsia*, de Marques de Carvalho e *O Homem*, de Aluísio Azevedo, os quais foram destacados como “os principais romances do ano”, por Silvio Romero, há uma particularidade no modo como o corpo feminino era retratado. O próprio Silvio Romero acentua o fato de que a semelhança entre esses romances são “heroínas que se parecem bastante”. O fator de proximidade entre todas as “heroínas”, como bem notado por Flora Sussekind (1984, p. 126), em *Tal Brasil, qual romance?*, é a histeria que acomete todas as personagens.

Em *O Homem* trata-se da história de Magdá, impedida de casar-se com Fernando, seu meio-irmão. Em *O Mulato* é Ana Rosa que se vê acometida de histeria quando lhe é proibido o casamento com Raimundo, um primo mulato. Em *A Normalista*, Maria do Carmo que se vê abandonada pelo namorado, Zuza. Em *A Carne*, é a recusa de Lenita à sexualidade que a leva à doença. Ainda nesses quatro casos há mais semelhanças. Maria do Carmo, órfã, mora com o padrinho João da Mata. Sobre Ana Rosa se diz em *O Mulato* “orfanada, tadinha, justamente quando mais precisava do amparo maternal” (AZEVEDO, 2018, p. 121). Órfã de mãe, morava apenas com o pai, Manuel Pescada e a avó, D. Maria Bárbara. A Magdá, de *O Homem*, também órfã de mãe, ficara aos cuidados do pai, o conselheiro Pinto Marques. E a

Lenita de *A Carne*, a princípio apenas sem mãe, fica no decorrer do romance igualmente sem o pai.

Ao analisar estes romances, Sussekind afirma que uma orfandade maior ou menor parece acompanhar as heroínas naturalistas. “Falta-lhes, sobretudo, o modelo feminino materno. Como se nos romances se criasse estranha simetria entre a ausência do modelo feminino familiar e o comportamento patológico das personagens. Se não há “tal mãe” a ser imitada, como exigir de “tal filha” adequada ao exíguo espaço atribuído ao feminino na sociedade brasileira de então?” Quando se torna inviável a simetria de uma proverbial *Tal mãe, tal filha* resta a inquietação patológica de uma questão: *Tal pai, qual filha?* A resposta naturalista já se sabe: *Qual filha? A histórica.*” (SUSSEKIND, 1984, p. 126).

Em todas essas narrativas, é em *O Homem*, de Aluísio Azevedo, que a voz superior de um médico, o Dr. Lobão, surge para definir as causas da histeria: “é preciso, antes de mais nada, que ela contente e traga em perfeito equilíbrio certos órgãos, cuja exarcebação iria alterar fatalmente o seu sistema psíquico; e, como o casamento é indispensável àquele equilíbrio, eu faço grande questão do casamento” (AZEVEDO, 2018, p. 220). Esse diagnóstico da histeria é compatível com o modo como historicamente essa doença foi tratada.

Até o século XIX, acreditava-se que as manifestações históricas, até então vistas como exclusivas das mulheres, derivavam do mau funcionamento do aparelho sexual feminino. Recentemente no Brasil, a escritora e crítica Verônica Stigger foi a curadora de uma exposição intitulada “O útero do mundo”. No texto de apresentação desta exposição, Stigger relembra o fato de que na Grécia Antiga o útero era descrito como um animal vivo que se deslocava pelo corpo feminino. Na descrição que faz, retomando os textos de Hipócrates e Littré, a escritora assim nos caracteriza o entendimento da histeria/útero:

Se ele ia para o fígado, a mulher perdia imediatamente a voz, passava a ranger os dentes e sua pele ficava escura. Se ia para a cabeça, a mulher sentia dores nas narinas e abaixo dos olhos. Se o movimento se dava em direção às pernas, a mulher tinha espasmos sob as unhas dos dedos dos pés. Se andava rumo ao coração ou às vísceras, o quadro poderia ser ainda mais grave, provocando o sufocamento. Todos esses deslocamentos são relatados por Hipócrates em seu tratado *Da natureza da mulher*. Ao traduzi-lo para o francês, Émile Littré introduziu, às margens, parênteses que sintetizam e atualizam cada parágrafo do texto hipocrático, associando alguns dos espasmos e das dores decorrentes do vagar do útero pelo corpo à histeria – palavra que, vale lembrar, deriva do grego *hystéra*, conexo ao latino *utérus*, de onde vem útero em português. Cabia à mulher procriar. Para os antigos, se ela não procriasse, ou seja, se não colocasse seu útero em funcionamento,

este se punha a mover-se, e o organismo inteiro entrava em colapso. (STIGGER, 2016, p. 7).

A descrição feita por Stigger para retomar o modo como se entendia a doença do corpo feminino até o Século XIX é compatível com o diagnóstico do Dr. Lobão, de *O Homem*. Na fala desta personagem é possível observar que uma saída para a doença de Magdá é o casamento, ou seja, as crises históricas estavam relacionadas à falta de funcionamento de seu corpo como se esperava de uma mulher em sua idade. É dessa tradição, que remonta à Grécia Antiga, que impera uma leitura preconceituosa de que as mulheres não conseguem conter seus impulsos. O ponto de inflexão ao qual pretendemos chegar passar pelo primeiro livro publicado por Didi-Huberman – *A invenção da histeria*. É exatamente sobre o tema da histeria, e mais precisamente naquilo que o crítico francês vai entender como “invenção”, que recai nosso interesse de pesquisa. Para Didi-Huberman (2015, p. 21), “a histeria, em todos os momentos de sua história, foi uma dor forçada a ser inventada, como espetáculo e como imagem”. Logo, contrariamente ao que parece sugerir parte da crítica literária brasileira, a ideia de que as “narrativas de temperamento” não dão a ver uma realidade nacional e que por isso deveriam ter um interesse secundário por parte da teoria da literatura, a construção dessas personagens em suas corporalidades trazem à tona a imagem-sintoma daquilo que está recalçado em nossa história.

Em suas “Notas e Esboços”, publicadas em *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer escreveram o texto “Interesses pelo corpo”. A tese levantada pelos autores sugere que “sob a história conhecida da Europa corre, subterrânea, uma outra história”. (ADORNO; HORKHEIMER; 1985, p. 190). O complemento desta tese se dará exatamente na proposição segundo a qual os corpos podem dar acesso à história subterrânea, isto é, histórias que não estão contadas ou que estão parcialmente acessadas. Nas palavras dos autores, há uma “espécie de mutilação [que] afeta sobretudo a relação com o corpo”. Ora, numa aproximação entre as teses de Adorno e Horkheimer e as teses de Georges Didi-Huberman, além de uma transposição do contexto europeu para o brasileiro, seria possível aventar a hipótese segundo a qual os sintomas que latejam nos corpos produzem formas de dar visibilidade às histórias silenciadas. No cotejo entre os romances do final do Século XIX, como vimos, e narrativas produzidas em contextos de pós-catástrofes, temas como a mutilação do corpo, a falta, a culpa e a reificação da vida, a exposição de cadáveres, o retorno fantasmático de corpos socialmente desprezados, são trazidos à tona como índices de construção de imagens que dão a ver o drama da formação social e cultural brasileira.

Formas narrativas na literatura brasileira contemporânea

A produção literária brasileira contemporânea tem lançado grandes desafios aos críticos e leitores. É uma ficção que toca em pelo menos duas grandes searas dos estudos literários. De um lado, por apresentar uma desestabilização das narrativas, fruto do esgotamento do modelo de romance cartesiano, coloca em xeque os parâmetros da historiografia e crítica literária acostumada, exclusivamente, com valores canônicos e periodização.

De outro lado, por apresentar uma tendência que mescla os gêneros, por valer-se de tramas fragmentadas, com intervenções formais e gráficas mais comuns nas artes plásticas do que em livros, a ficção contemporânea é um desafio constante aos leitores que não conseguem apreender de imediato os temas e formas variados da composição.

Para os fins desse estudo propomos uma leitura do romance de Carlos de Brito e Mello a fim de verificar a composição do narrador face às tendências da produção literária contemporânea. Este romance, lido em sala com os estudantes, tomou como principal hipótese de reflexão parte da proposta levantada por Jaime Ginzburg ao afirmar que “na contemporaneidade haveria uma presença recorrente de narradores descentrados” (GINZBURG, 2012, p. 201). Nesse contexto, o narrador de Brito e Mello segue a tendência mencionada por Jaime Ginzburg ao metaforizar a incapacidade da narração diante da morte.

O descentramento discutido por Ginzburg está intimamente ligado a questões de representação social e política das narrativas; o que não diz respeito a literaturas panfletárias. As narrativas contemporâneas, na perspectiva de Jaime Ginzburg, atuam com uma força narrativa contra um centro social e historicamente definido, representado pelas vozes de uma “política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros” (GINZBURG, 2012, p. 201). Nesse contexto, os narradores descentrados são a voz contra-hegemônica.

Segundo Ginzburg, a hipótese a que se chega

é de que esses textos literários estejam voltados para uma concepção de linguagem que contraria a ideia de uma articulação direta entre palavra e referente externo, que sustentaria um efeito de real. Diferentemente, trata-se de uma concepção de acordo com a qual a linguagem estabelece descontinuidade com as expectativas de referência habituais (GINZBURG, 2012, p. 212).

Em *A passagem tensa dor corpos* o narrador é um língua. Seu ofício é narrar e relatar o que observa. É um narrador que não tem existência definida, portanto incorpóreo. O narrador percorre o interior de Minas Gerais relatando os vários casos de morte que se sucedem e seu principal objetivo com esse trabalho é constituir para si um corpo. Sua única arma é a linguagem, que também lhe dá caráter de existência; portanto, o narrador se vê na tarefa de nomear essas mortes, relatar os casos e as cidades em que ocorrem. Quando se vê diante de uma morte por envenenamento numa certa família em que o cadáver não é tratado como morto, sua família não quer enterrá-lo, uma situação surpreendente de um morto insepulto, o narrador é colocado em xeque, assim como a linguagem, que precisa suportar e dar conta desse fato inominável que se furta da própria narrativa.

Eu observo e descrevo gente morta, reunindo-a em um arquivo composta de outras mortes observadas por mim e reconhecidas e confirmadas pela comunidade onde viveu. Entretanto, se um morto não comparece ao próprio velório, se não é rodeado e conduzido por chorões até sua vala, se não é coberto de terra ao som monocórdio das orações, se não é chamado de morto em nenhuma cerimônia em sua memória, não posso registrá-lo (MELLO, 2009, p.18-19).

A função da narrativa em crise é representada por essa língua-narradora. Veja que a língua-narradora se vê diante de uma situação que a impede de narrar, pois sua linguagem está acostumada com a regularidade dos acontecimentos. Contudo, diante de um copo insepulto, ela é impedida de narrar. Esse impedimento demarca a descentralização do narrador que necessita de outros meios para exercer sua função. É possível lembrar a situação limite a que chegou *Bartleby*, o escrevente, de Herman Melville, e o refrão que ressoa ao longo da narrativa: “*I would prefer not to*” (MELVILLE, 2015, p. 40). A insuficiência da linguagem como imagem-sintoma da obra de Melville, na figura de Bartleby, coloca-se exatamente na aporia de um escrevente que, de repente, se vê diante de uma situação limite: o desejo de não mais escrever. Esta zona de indeterminação na qual a personagem se encontra causa um vácuo na linguagem, ou, como escreveu G. Agamben (2015), uma contingência. Este corte abrupto na linguagem cria um vazio no interior da narrativa, o mesmo quando a língua-narradora de Brito e Mello não pode narrar o cadáver insepulto.

Diante do exposto, ao enfocarmos o narrador contemporâneo o tomamos como um questionador que impulsiona o leitor a questionar o mundo representado. Em diversas narrativas contemporâneas encontramos essa crise do narrador, como é o caso do narrador de *A passagem tensa dos corpos*. É uma narrativa surpreendente, inquieta, um narrador ambíguo,

incerto, uma voz oscilante que, ora consegue cumprir sua tarefa de narrar parte dos acontecimentos com eficiência, ora se furta da narrativa. É possível pensar o narrador em questão a partir de um olhar pós-moderno, como diria Silviano Santiago (1989, p.50): "o olhar humano pós-moderno é desejo e palavra que caminham pela imobilidade, vontade que admira e se retrai inútil, atração por um corpo que, no entanto se sente alheio à atração [...]. Ele é resultado crítico da maioria de nossas horas de vida cotidiana".

Se há, de fato, no cenário atual da ficção brasileira uma tendência de textos que propõem narradores que se inclinam à indeterminação, à fragmentação e ao descentramento, cabe examinar os processos em termos de suas especificidades. As escolhas estéticas feitas pelos escritores seguem propostas oriundas de um movimento surgido a partir da década de 1960, e ultrapassam as influências no início do século XXI.

Karl Erik Scholhammer, em seu livro *Ficção brasileira contemporânea*, de 2011, faz um breve mapeamento das últimas gerações. Iniciado por um projeto literário que abandona um anseio por temas presos a identidade nacionalista, há um movimento de “revitalização do realismo literário”, segundo Scholhammer (2011, p. 28). Infilamados por um posicionamento politicamente engajados, principalmente por conta do período da ditadura no Brasil, a produção literária nas décadas de 1960/70 “marca o início de uma prosa urbana arraigada na realidade social das grandes cidades e que, durante a década de 1970, encontra sua opção criativa no conto curto” (SCHOLHAMMER, 2011, p. 22).

É a partir desse movimento, marcado por grandes nomes como Silviano Santiago, Sérgio Sant’anna, Rubem Fonseca, e outros, que a “geração 00”, como é chamada, se consolida e prolonga novas opções estilísticas. As narrativas contemporâneas estão articuladas com problemas específicos da contemporaneidade. Segundo Scholhammer (2011, p. 36), parece que a característica fundamental da ficção contemporânea “é mesmo sua heterogeneidade e a falta de característica unificadora”.

A hipótese levantada irmana-se com o que preconiza Jaime Ginzburg. Segundo Ginzburg, a ideia central

é de que esses textos literários estejam voltados para uma concepção de linguagem que contraria a ideia de uma articulação direta entre palavra e referente externo, que sustentaria um efeito de real. Diferentemente, trata-se de uma concepção de acordo com a qual a linguagem estabelece descontinuidade com as expectativas de referência habituais. Com isso, não pensaríamos os textos como representações de processos históricos previamente compreendidos. Os textos poderiam ser interpretados, nesta perspectiva, como elaborações da História a partir de perspectivas não

hegemônicas, não dominantes, que podem muitas vezes remeter a segmentos sociais tratados como minorias ou excluídos (GINZBURG, 2012, p. 213).

É fundamental a busca que diversos escritores têm empreendido de lugares de enunciação criativos. Eles rompem com a tradição realista. Eles se associam, com frequência, ao que poderíamos chamar de fragmentação moderna, ponto já assinalado por Ginzburg. Em uma retomada teórica, Adorno chama atenção para o fato de a posição do narrador contemporâneo estar posto diante de um tabu: "a pureza objetiva da linguagem". Essa técnica remete aos romances mais tradicionais e compara-se com o teatro italiano burguês: "essa técnica era uma técnica da ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente de carne e osso" (ADORNO, 2012, p.60). Tal técnica está alicerçada num modo tradicional de narrar, reduz-se, muitas vezes, à tendenciosa prática da arte pela arte, está preso às convenções da linguagem objetiva que tem como impulso comprovar a realidade, isto é, o narrador faz o papel de assegurar a pretensa realidade.

O narrador contemporâneo está para além dessa função tradicional em que se narra de uma posição fixa. Ao contrário, o narrador contemporâneo situa-se em um espaço no qual esse elemento composicional de fixação de um ponto de vista narrativo, o qual se apresenta como a função de sua mediação entre si e o leitor, sofre com processos de "variação da distância estética". Esse posicionamento no romance contemporâneo é móvel, "agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas" (ADORNO, 2012, p.61). Esse novo posicionamento do narrador implica uma nova postura do leitor, conseqüentemente, pois não se tem mais o conforto de esperar que a narrativa se desvele pela voz do narrador, este está agora em crise, ele mal sabe de seu próprio lugar, quanto mais firmar uma verdade para o leitor.

É um narrador que, em virtude de sua incompreensível posição, vai à luta em busca de se auto constituir. No romance *A passagem tensa dor corpos*, a língua que narra se vale dos resíduos e restos humanos para compor seu corpo, precisa usar as artimanhas da linguagem para seus relatos e cumprir sua função que é narrar:

eu não poderia nunca me dedicar com liberdade à gula sem me distrair das minhas atividades prioritárias, a saber relacionadas à produção de concisas narrativas acerca das mortes que testemunhei. O principal trabalho da minha língua não é a degustação, mas o de registro e contabilidade (MELLO, 2009, p.48).

Se comparada à função do narrador na teoria da literatura, ambos têm a função de narrar usando as várias possibilidades da língua para cumprir a tarefa de apresentar uma outra realidade possível e dar conta dos acontecimentos.

Nesse sentido caminha o narrador do romance em questão, pois encontra-se nesse lugar ambíguo. Ao mesmo tempo em que sua voz deve suprir a demanda de discorrer sobre os fatos, em certa medida até conduzir-se à troca de experiências por meio da palavra como assegurara Walter Benjamin, por outro lado, quando se trata do narrador contemporâneo, este se vê na condição de sua inevitável perspectiva por meio da qual "sua tranquilidade contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação" (ADORNO, 2012, p.61). O narrador de Carlos de Brito e Mello se encontra nessa crise:

Até o momento não consegui abandonar este estado entre desaparecer completamente ou tornar-me um homem inteiro e visível lugar intermediário onde estou, próximo dos vivos e dos mortos, a marcar com a língua a passagem tensa dos corpos. Talvez eu venha a concluir, um dia, que acostumei a habitar entre, e que o sofrimento que disso decorre é apenas uma forma incomum de prazer (MELLO, 2009, p. 108).

Essa condição que o narrador se coloca, de estar "entre", parece que traduz nossa época. O narrador tem a função de reacomodar a linguagem para que consiga contemplar nossas novas relações. É papel da literatura e do narrador, como principal expoente da enunciação do discurso literário, apresentar novas possibilidades para a linguagem, uma linguagem fugidia que não se prende às normas convencionais, uma linguagem que se encontra tal como um cadáver insepulto em que seus falantes não conseguem dominá-la.

A narrativa de *A passagem tensa dos corpos* caracteriza o narrador contemporâneo e a linguagem que lhe pertence. A língua que narra acostumada a lidar sempre com as mesmas situações, agora se encontra em crise. A morte sempre é tratada de forma tradicional com seus ritos que lhe caracterizam, nesta narrativa representa um narrador tradicional acostumado com o mesmo modo de narrar. Quando o narrador se depara com um cadáver insepulto, temos a configuração de uma situação em que ela não consegue suportar e precisa aceitar a sua nova condição: "Às vezes, a gramática é muito subserviente, covarde! e respeita um corpo em demasia" (MELLO, 2009, p. 191).

A linguagem e o narrador contemporâneo não dão conta de se manterem fixos, estão sempre em busca de se enquadrar, se adaptar. Estão submissos a uma condição de fragmentação de sua essência, são representantes do indivíduo contemporâneo: "Seres de

passagem. Indecisos entre uma forma de vivo e uma forma de morto" (MELLO, 2009, p. 233). Cotidianamente se veem em crise e incapazes de acometerem-se a narrar uma realidade severamente enganadora, mas precisam ocupar-se de registrar as várias possibilidades que encarar a realidade.

Tal postura narrativa em *A passagem tensa dos corpos* pode ser corroborada com a configuração da própria estrutura da narrativa. O livro organiza-se em capítulos numerados, são capítulos curtos, fragmentados, compostos muito mais por versos do que por frases ou períodos. Há capítulos, como o capítulo 42, por exemplo, em que há apenas quatro palavras: "Leite, ovos, açúcar e calor" (MELLO, 2009, p. 80); esse capítulo não consegue nem formar uma frase, não substantivos sobrepostos uns aos outros ligados por uma conjunção aditiva que exerce a função de causar a tensão no sentido, pois acrescenta, ao final, uma palavra que está fora do campo semântico de leite, ovos e açúcar.

A disposição das frases na página é cediça, com quebras e rupturas brutas, dando ao texto uma atmosfera de violência. Não poderia ser o contrário, pois o narrador nos está contando relatos de morte, portanto, a linguagem se sente brutalmente violentada, o que a torna fragmentada. São recursos estilísticos muito próximos da composição poética, uma parecença com o *enjambement*:

Tudo está calmo, mas acredito que a noite não seja ingrata
comigo
nem inútil. Economizarei esforços. Não desperdiçarei
a atenção com eventos sem importância. Não invocarei as musas
para ajudarem em meu ofício de escrita
porque não tenho musas à minha disposição, nem sou poeta
para merecê-las. Quem me dera tê-las sobre mim
que preparassem meu banho e esfregassem com suas mãos
de sabonete meu couro macio
couro que, de fato, não possuo.
(MELLO, 2009, p. 88)

Nesse trecho é possível notar as quebras entre as frases, colocando-as em um outro lugar, que difere da narrativa linear. Esse trecho é oportuno pelo conteúdo que traz e pela reflexão imposta pelo narrador; trata-se do próprio ato de escrever em que o narrador coloca em xeque a grande tradição poética do eu-lírico inspirado pelas musas da poesia. De forma irônica e, de modo a desmoralizar uma longa tradição da literatura, o narrador não se diz poeta e enxerga as musas em uma situação vulgar.

A função da narrativa em crise é representada por essa língua narradora, veja que a língua se vê diante de uma situação em que a impede de narrar, pois sua linguagem está

acostumada com a regularidade dos acontecimentos, contudo, diante de um copo insepulto, ele é impedido de narrar. Esse impedimento pode representar a crise do narrador.

Até o momento não consegui abandonar este estado entre desaparecer completamente ou tornar-me um homem inteiro e visível lugar intermediário onde estou, próximo dos vivos e dos mortos, a marcar com a língua a passagem tensa dos corpos. Talvez eu venha a concluir, um dia, que acostumei a habitar entre, e que o sofrimento que disse decorre é apenas uma forma incomum de prazer (MELLO, 2009, p. 108).

A narrativa de *A passagem tensa dos corpos* caracteriza o narrador contemporâneo e a linguagem que lhe pertence. A língua que narra acostumada a lidar sempre com as mesmas situações, agora se encontra em crise. A morte sempre é tratada de forma tradicional com seus ritos que lhe caracterizam, nesta narrativa representa um narrador tradicional acostumado com o mesmo modo de narrar. Quando o narrador se depara com um cadáver insepulto, temos a configuração de uma situação em que ela não consegue suportar e precisa aceitar a sua nova condição.

A linguagem e o narrador contemporâneo não dão conta de se manterem fixos, estão sempre em busca de se enquadrar, se adaptar. Estão submissos a uma condição de fragmentação de sua essência, são representantes do indivíduo contemporâneo. Cotidianamente se veem em crise e incapazes de acometerem-se a narrar uma realidade severamente enganadora, mas precisam ocupar-se de registrar as várias possibilidades que encarar a realidade: "Bem-sucedida até então, a linguagem não deu conta, porém, da última morte" (MELLO, 2009, p. 223).

Referências

ADORNO, Theodor. Posição do narrador contemporâneo. *In: Notas de Literatura I*. 2. ed. Trad. Apres. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; editora 34, 2012.

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. 224 p.

ARAÚJO, Nabil. Por uma pedagogia literária do “como se”: em torno de uma experiência pedagógica na graduação em Letras da UFMG. **Educação em Revista**. Belo Horizonte, v. 30, n. 4, p. 127-152, 2014. Acesso em 01/03/2022. Disponível em: Por uma pedagogia literária do "como se": em torno de uma experiência pedagógica na graduação em letras da UFMG (fcc.org.br)

AVELAR, Idelber. **Figuras da violência**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

AZEVEDO, Aluísio. **Ficção Completa**. São Paulo: Nova Aguilar, 2018.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sergio Paulo Rouanet.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido: O olho da história II**. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A invenção da histeria**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

GUINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2017.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. In: **Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane**, N. 2, 2012, pp. 199-221.

MELLO, Carlos de Brito e. **A passagem tensa dos corpos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir Freire. **Razões Públicas, emoções privadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras: 1989.

SHOLLHAMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

STIGGER, Verônica. **O útero do mundo**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2016.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, Qual romance?**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.