

Vozes e caricaturas

Uma *perspectiva* não é o mesmo que um *ponto de vista*. A perspectiva supõe um lugar, de onde as coisas são percebidas de certa maneira. O ponto de vista é um enunciado que pretende se sobrepor às coisas, tomando seu lugar. A perspectiva portanto é um modo de ver, enquanto o ponto de vista apaga o visível. A língua inglesa permite distinguir entre *viewpoint* e *point of view*. Os dois não se excluem, e podem mesmo se complementar, mas operam sob princípios distintos.

A perspectiva renascentista se define por sua imobilidade e universalidade – é um olhar estático que configura um espaço integral, uno, ao qual se submetem sem distinção todos os elementos da imagem. Ele nivela e totaliza o mundo, ao mesmo tempo em que fixa e singulariza o olhar. Para a literatura moderna, porém, a representação da perspectiva individual tem um desdobramento diferente. Por um lado, como na pintura, o modo de ver do personagem define um lugar específico, nesse caso seu perfil individual. Por outro, na literatura a percepção supõe uma duração temporal, o que estabelece um jogo mútuo, em que a perspectiva configura seu objeto mas também responde a ele, transformando-se ou revelando novos atributos. Como não existe consciência fora do tempo, sua representação está condenada ao dinamismo e, no limite, à constatação da própria insuficiência. Por ser uma faculdade e não um objeto, a percepção pode ser simulada, mas não apresentada pelo texto literário. Em vez da totalização pictórica, o que se constitui é uma incompletude. O realismo literário moderno, além disso, confere mobilidade ao olhar do narrador, o que lhe permite experimentar diferentes modos de ver. Já em Flaubert, a percepção é concebida não como faculdade transcendental, comum a todos sujeitos, mas como um modo de ver particular, condicionado por uma configuração cognitiva e libidinal específica. O deslocamento por várias perspectivas pode exprimir onipotência mas também um esgarçamento, pondo em questão a ideia de uma visão absoluta. Tudo depende da maneira como os diferentes modos de ver são incorporados à narração, contribuindo para a uniformidade do todo ou instaurando discontinuidades, diferenças. Caso sejam incomensuráveis os modos de ver experimentados, como integrá-los numa síntese? Antes mesmo da fragmentação

subjetivista das narrativas do século XX, em Joyce, Woolf ou Durrel, Tchekhov elegia como medida de valor da literatura sua capacidade de fazer justiça à complexidade do mundo, reconhecendo a relatividade das perspectivas individuais²⁹.

Em contraste com a mobilidade inerente à consciência, o ponto de vista é uma fórmula em si estática, o conteúdo cultural que dá forma à matéria cambiante da percepção, dando sentido àquilo que ela apreende. Nas representações literárias, os pontos de vista declarados pelos personagens costumam contribuir para uma caracterização ligeira, como que feita à distância, sem que o narrador precise se aproximar ou perder mais tempo com ela. Por razão desse distanciamento, servem com frequência a uma intenção de sátira ou comédia. Com a enunciação de algumas verdades e o esboço de alguns traços de caráter Eça de Queiroz compôs muitos dos tipos que formam seu grande painel da sociedade portuguesa. Por contraste, Alfredo Bosi diz que a originalidade de Machado de Assis está justamente “em ver por dentro o que o naturalismo veria de fora” (2007, p. 18), e sua análise do olhar do escritor brasileiro mostra como ele se distancia ou se aproxima conforme os personagens de seus romances se generalizam ou adquirem contornos específicos³⁰.

Mas essa distinção é um tanto esquemática e não é preciso sequer deixar o século XIX para encontrar em Dostoievski um exemplo no qual os pontos de vista servem a um aprofundamento da caracterização, em vez de à superficialidade. O próprio Bosi, ao explicar o ver por dentro de Machado, faz referência aos personagens que, embora oportunistas, tentam sempre justificar seus atos com alguma explicação moralmente aceitável – quer dizer, com algum ponto de vista que indica o funcionamento de uma consciência moral ali onde o naturalismo veria apenas um caráter corrompido. Ainda assim, em suas linhas gerais a comparação pode ser mantida pela simples constatação de que o ponto de vista se apresenta como formulação acabada, que conhecemos de imediato, enquanto a perspectiva nos põe em contato com um processo interminável.

²⁹ “A verdade para Tchekhov é antes de tudo um problema de complexidade”. Ver KATAEV, Vladimir. *If Only we could know! An interpretation of Chekhov*. Chicago: Ivan R. Dee, 2002. Página 166.

³⁰ Ver BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Nesse sentido, a comparação entre visão e palavra proposta por Blanchot em “Falar não é ver” poderia ter seus termos invertidos. No ensaio, a relação é descrita assim:

(...) toda visão é visão de conjunto. O resultado é que a visão nos mantém nos limites de um horizonte. A percepção é a sabedoria enraizada no solo, erguida para a abertura: ela é camponesa no sentido estrito, fincada na terra e formando um liame entre o limite imóvel e o horizonte aparentemente sem limite – pacto seguro de onde advém a paz. A palavra é, para o olhar, guerra e loucura. A terrível palavra ultrapassa todo limite e, até, o ilimitado do todo: ela toma a coisa por onde não se a toma, por onde não é vista, nem nunca será vista; ela transgride as leis, liberta-se da orientação, ela desorienta.³¹

Blanchot trata a percepção como um encontro de duas ordens, “a sabedoria enraizada no solo” que se ergue para “a abertura”, “liame entre o limite imóvel e o horizonte aparentemente sem limite”. Diante do mundo vasto, a percepção estabelece um enquadramento. Mas o que pode ser a “sabedoria enraizada no solo” senão uma visão de mundo, quer dizer, um certo discurso sobre a existência – ponto de vista que constitui um modo de ver, sem no entanto esgotá-lo? Ao sugerir uma equivalência entre o ponto de vista e o modo de ver, entre a posição fixa que o sujeito declara e a posição instável de onde ele percebe o mundo, Blanchot desconsidera a dialética da percepção para apresentá-la como algo estático. Ao mesmo tempo em que evita distinções para fazer uma descrição generalizante da percepção, ele toma “a palavra” num sentido estrito, passando ao largo do fato de que ela pode ser justamente o lastro imóvel ancorando o processo de percepção descrito por ele. Faz isso, obviamente, porque sua pretensão aqui não é dar conta da visão nem da palavra em todas suas acepções possíveis. A palavra de que Blanchot fala, como ele esclarece mais adiante, é uma palavra “rara”, que o diálogo de seu ensaio vai perseguindo num percurso oscilante e complexo. Palavra escrita, “a que interessa”, aquela que “desnuda, sem mesmo tirar o véu”, pela qual as coisas são “ditas, sem por isso mesmo aparecer”. Essa é a palavra que “desorienta”, e em oposição a ela Blanchot reconhece em diversos textos a existência da palavra que fixa, que não apenas restitui às coisas “no plano de ser (da ideia) toda a certeza” que elas tinham “no plano da existência”, mas

³¹ BLANCHOT, Maurice. “Falar não é ver”. In: *A conversa infinita: a palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001. Página 67.

instaura uma certeza “muito maior”, pois “a rigor, as coisas podem se transformar (...) mas o ser dessas coisas (a ideia) não muda” (1997, p. 313).

O projeto de toda crítica hermenêutica, mesmo a mais brilhante, é o de extrair do modo de ver do texto um ponto de vista, trocando o movimento da escrita por uma fórmula estática. É o caso, por exemplo, da leitura que Roberto Schwarz faz de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: a volubilidade do narrador é interpretada como um princípio de composição que dá expressão formal às relações de classe na época de Machado de Assis, marcadas pela ambivalência ideológica das elites. A crítica se torna assim a decifração de um enigma, e, por mais sensível que seja à forma da charada, ao final do processo quem está em primeiro plano é a resposta.

Mas será justo dizer que um texto tem um modo de ver? É certo que uma ficção pode nos dar a perspectiva de um personagem sobre seu mundo fictício. Mas pode a ficção ter uma perspectiva sobre algo que está fora dela? A noção do modo de ver parece supor um objeto externo ao texto literário que é visto por ele de certa maneira, quer dizer, parece implicar uma concepção da literatura como representação do real. Na era moderna, porém, são vários os escritores e teóricos que propõem uma ruptura com essa concepção do literário, acentuando em vez disso suas funções expressivas (caso dos românticos) ou performáticas. É essa última concepção que representa um desafio mais radical à noção representativa, já que o conceito de expressão ainda supõe pensar o texto em relação a algo externo a ele, enquanto o performático toma o próprio texto como uma realidade em si, cuja propriedade é produzir certos efeitos. É a ideia sugerida por Mallarmé em seu famoso ensaio “A crise do verso” e teorizada por Deleuze e Guattari em seu também conhecido estudo de Kafka, cuja proposta declarada é tomar as obras do escritor não em função do que significam, mas daquilo que fazem³². É no entanto justamente a consideração dos efeitos do texto ficcional que permite pensar o modo de ver não necessariamente como relação entre o texto e o real,

³² O estudo é *Kafka: por uma literatura menor*, onde segundo Karl Erik Schollhammer se desenha o projeto de ler os textos para “descobrir como funcionam, o que podem fazer, assim como se descobre o funcionamento de uma máquina, desmontando-a para logo remontá-la teoricamente, evidenciado sua real performance”. Ver SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari”. In: *Ipotesi*, volume 5, número 2. Juiz de Fora, 2001.

mas antes como algo que se constitui entre o leitor e o texto, na experiência de leitura.

Mais uma vez, será proveitoso aqui o diálogo com Blanchot. Em “A linguagem da ficção” ele vincula o problema à atitude do leitor. Para ele, nossa atitude diante das palavras é uma na vida cotidiana e outra diante das obras literárias. Essa distinção é feita a partir de uma frase de *O Castelo*, de Kafka: “O chefe telefonou”. Em nossa existência, diz Blanchot, uma frase dessas invoca imediatamente uma realidade que “alcanço e encontro”, enquanto que num romance ela diz respeito a um “mundo irreal, com o qual entro em contato pela leitura e não por meu poder de viver” (1997, p. 78). A completa ignorância do leitor a respeito desse mundo transforma sua relação com as palavras. Em sua vida cotidiana, ele conhece aquilo de que as palavras falam, e por isso as atravessa, está sempre além delas, sem porém chegar às coisas que elas, afinal, substituem. Está num nada, em que no entanto a compreensão se realiza. Num contexto ficcional, por contraste, em que não se conhece aquilo que as palavras designam, elas deixam de ser um sinal invisível referindo a algo familiar, o que faz com que as coisas desse mundo imaginário sejam vistas e compreendidas “em sua própria realidade verbal” (p. 79). As palavras então tornam sensível, materializam aquilo que significam, pois a frase da narrativa:

aspira a se tornar mais real, a se constituir numa linguagem física e formalmente válida, não para se tornar o *signal* dos seres e dos objetos já ausentes, pois imaginados, e sim para *apresentá-los*, para que os sintamos e para que vivam através da consistência das palavras sua luminosa opacidade de coisa.³³

Paradoxalmente, portanto, o poder do mundo imaginário da ficção nasce da ausência da realidade, afastamento “sem o qual não haveria imagem, imaginação ou ficção” (p. 82). A ausência do real exige uma linguagem presente, mas essa presença da linguagem, num novo paradoxo, expõe a ausência sobre a qual a linguagem se funda, pois na literatura o afastamento do real não é esquecido, como na linguagem comum, mas afirmado. Quando é dito no início de *O Castelo* que “A aldeia jazia na neve profunda”, não é difícil constatar a ausência de que fala Blanchot. Nada sabemos a respeito da aldeia, do lugar onde ela se localiza, do motivo da chegada de K., nem do próprio K. As coisas estão no

³³ BLANCHOT, Maurice. “A linguagem da ficção”. In: *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. Página 80.

mundo antes que ele exista. No entanto, o leitor sem dúvida conhece algo a respeito de aldeias, ou da neve, ou pelo menos de profundidade, a não ser que a “profundidade” mencionada aqui deva ser considerada uma qualidade que nada tem a ver com a do mundo real, raciocínio que acabaria por tomar a ficção como um jogo arbitrário de *nonsense*³⁴. Blanchot de fato afirma que na literatura a imagem “não designa diretamente a coisa, mas o que a coisa não é” (p. 314), já que na ausência do mundo, ou na presença sempre inacabada e em construção do mundo desconhecido da ficção, o sentido está necessariamente em suspenso, indeterminado, dando lugar assim à possibilidade mesma do sentido, “a própria possibilidade de significar, o poder vazio de dar sentido, estranha luz impessoal” (p. 317). Mas essa indeterminação proposta por Blanchot supõe um leitor de mãos vazias, capaz de largar toda sua bagagem na porta de entrada da leitura – gesto admirável, mas que talvez se realize apenas como ideal. A partir do momento em que o livro é lido, seus termos ganham sentido, ainda que provisório, na cabeça do leitor. Ele não aceita passivamente sua ignorância, na verdade não pode aceitá-la, mas está condenado a remediá-la, usando os recursos de que dispõe. Imagens, sensações, lembranças não precisam de fato dizer respeito ao texto para serem acionadas pelo leitor no texto. Para isso, basta que o texto por algum motivo as invoque. Linda Hutcheon propõe o seguinte passo a passo do processo de se ler um livro de ficção:

Quando um leitor começa um romance, ele de fato lê referencialmente, na medida em que refere as palavras a seu conhecimento linguístico e suas experiências; gradualmente, no entanto, as palavras assumem uma unidade de referência e criam um universo autocontido que tem sua própria validade (em vez de “verdade”). (...) O que acontece é que os referentes da linguagem romanesca (...) gradualmente se acumulam durante o ato de leitura, gradualmente constroem um “heterocosmos”, quer dizer, um outro cosmos, um sistema ordenado e harmonioso. Esse universo ficcional não é um objeto da percepção, mas um efeito a ser experimentado pelo leitor, um efeito a ser *criado* por ele e nele.³⁵

³⁴ Como observa Wolfgang Iser, “uma ficção destituída de qualquer conexão com a realidade conhecida seria incompreensível”. ISER, Wolfgang. *The fictive and the imaginary: charting literary anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993. Página 1. Tradução minha.

³⁵ HUTCHEON, Linda. “The language of fiction: creating the heterocosm of fictive referents”. In: *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980. Página 88. Disponível em: <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/9456/7/Chapter%206-No%20Printing.pdf>. Acessado em 20/01/2010. Tradução minha.

Hutcheon considera esse heterocosmos como o único referente do signo literário, um referente fictício criado pelo leitor. Mas se cabe ao leitor criá-lo, pode-se imaginar que o processo de substituição das referências do leitor pela “unidade de referência” da leitura não se dê de maneira tão completa e harmoniosa, mas antes como um processo de revisões, disputas e contaminação. Aqui é possível pensar novamente em Blanchot para admitir que o texto literário não constitui o “sistema ordenado e harmonioso” pretendido por Hutcheon, mas precisamente algo que não fecha, um objeto ao qual “nunca pode ser dada uma definição final” (ISER, 1993, p. 9). Por um lado, porque o texto se constitui para o leitor não como um todo que ele apreende, mas como experiência consecutiva, construída conforme ele se movimenta pelo texto. Por outro, divergindo de Blanchot, porque essa construção se dá não apenas nos termos do texto, mas na elaboração provisória que o leitor faz desses termos a partir dos recursos mentais de que dispõe, elaboração que no entanto poderá ser revista à medida que a leitura sugerir novas propriedades desses termos. Na conceituação proposta por Wolfgang Iser, o que se descreve aqui é a relação entre a “estrutura do texto” (*Textstruktur*), entendida como as condições de atualização do texto (aquilo no texto que pode provocar uma reação na mente do leitor), e o “ato de apreensão” (*Aktstruktur*), o que significa a atualização do texto na mente do leitor³⁶. Relação dinâmica, em que “a comunicação com o texto se realiza pela autocorreção latente dos significados construídos pelo leitor” (ISER, 1996, p. 126). O referente fictício é construído assim num constante movimento de diálogo entre o texto literário e as referências de quem o lê. Na leitura do texto ficcional não nos deparamos nem com algo inteiramente familiar (o mundo que conheço e alcanço de Blanchot), nem tampouco com algo totalmente ignorado (o texto em si), mas com uma terceira coisa resultante do encontro dos dois. É aquilo que Luiz Costa Lima chamaria de mimesis, como “produção da diferença, a partir de um horizonte de semelhança” (COSTA LIMA, 2007, p. 809).

A experiência literária supõe, assim, uma medida de desencontro. É essa capacidade do leitor de imaginar e pensar o que *não está* no texto que lhe permite tanto ler o texto quanto percebê-lo em perspectiva, quer dizer, como algo diferente de si – um modo de ver, entendido não como relação entre o texto e o real, mas

³⁶ Ver ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. Editora 34: São Paulo, 1996.

como efeito da leitura. É por não coincidir inteiramente com o texto que o mundo imaginário do leitor lhe permite ver o texto como diferença. Da mesma maneira, por esse motivo podemos dizer que uma ficção tem o poder de transformar nosso conhecimento ou imaginário, pois nesse confronto entre o texto e nossas referências, elas podem ser modificadas. O que está em jogo na leitura, com maior ou menor intensidade, é sempre nosso modo de ver em conjunto – o próprio lugar, por natureza instável, em que nos encontramos. Esse é o efeito do deslocamento que o texto propõe à nossa consciência, para desdobrar dentro e a partir de si mesma uma outra consciência, a do narrador.

Embora para Costa Lima o crucial na conceituação da mimesis seja o imaginário – “a *mimesis* (...) não considera o mundo em termos perceptivos, mas o sujeita ao imaginário” (p. 807) –, é evidente que a experiência de leitura envolve também a percepção, quer dizer, uma relação sensorial com o texto: a cadência de sua narração, o movimento de sua sintaxe, os sons de suas palavras, as ênfases de sua pontuação. Uma limitação da teoria do efeito estético da leitura proposta por Iser é seu desinteresse por essa experiência erótica do texto³⁷. Da maneira como é atualizado pela consciência, o texto não é apenas uma sucessão de imagens, ideias e enunciados, mas inevitavelmente também uma voz. Essa dimensão sensível da leitura está relacionada à sua dimensão semântica, pois as oscilações dessa voz podem ser marcadas tanto por mudanças de ritmo e ênfases indicadas pela sintaxe e pelos sinais de pontuação quanto por variações lexicais e mesmo pelo sentido do que é dito, que pode indicar uma certa inflexão – assim como acontece em nossa vida cotidiana, na qual o sentido daquilo que se diz é determinado pela relação entre as palavras ditas, o contexto em que se diz e também pelo ritmo e pelo tom da fala, que podem sugerir entusiasmo, indiferença, alegria, resignação etc. Essa dimensão afetiva de qualquer discurso, fundamental na experiência de leitura, é reconhecida por Claude Zilberberg em sua formulação de um modelo semiótico tensivo, em que a tensividade é definida como “o lugar imaginário em que a

³⁷ O efeito estético da leitura, em Iser, poderia ser mais apropriadamente chamado de efeito estético-hermenêutico. A experiência do leitor é descrita por ele como deslocamento por pontos de visão que revelam diferentes propriedades dos objetos do texto, dessa maneira construindo seu sentido. Sintomaticamente, Iser inicia um de seus livros citando o famoso apelo de Susan Sontag por uma erótica, em vez de uma hermenêutica, da arte, mas na exposição que se segue a experiência da leitura continua sempre referida a essa instância semântica. Ver ISER, Wolfgang. *Prospecting: from reader response to literary anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

intensidade – ou seja, os estados de alma, o sensível – e a extensidade – isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma à outra” (Zilberberg, 2002, p. 113). A leitura do texto ficcional supõe portanto a percepção de um modo de falar, que podemos chamar simplesmente de voz, também constitutivo do modo de ver. A leitura interpela os afetos do leitor não apenas a partir daquilo que ele imagina e entende (os personagens, o enredo, o cenário), mas também dessa dimensão sensível, em que são sugeridas as entonações de uma certa voz, e portanto uma determinada relação do narrador (ou do personagem que *vê* aquilo que o narrador *fala*, seguindo a distinção de Genette) com aquilo que ele narra: distanciamento, comoção, tédio, espanto, hostilidade, carinho etc. “A voz incorpora mais do que transmite uma mensagem erótica”, afirma Paul Zumthor (1990, p. 7). Aí então se produz de modo mais direto uma aproximação entre o modo de ver e o ponto de vista, pois esse tom é ele próprio uma qualificação do narrado que se confunde com ele e passa a integrá-lo. O leitor assim deduz um ponto de vista não a partir de um esforço interpretativo que o remete para um enunciado além do texto, mas da associação da voz do narrador a uma certa inflexão afetiva da fala humana que exprime uma determinada relação com o que é dito.

A obra de Rubem Fonseca, por exemplo, não pode ser compreendida se for pensada apenas em função das imagens de violência que apresenta, sem a consideração do tom em que essas cenas são narradas. O princípio de composição de muitos dos seus contos parece ser justamente a manutenção de um registro estável para contar uma história que pareceria exigir variações de ênfase, como em “Feliz ano novo”, onde estupros e assassinatos são narrados de maneira casual. Já em “Passeio noturno”, o perturbador não é a ausência de ênfase, mas sua inflexão: em vez de angústia ou arrependimento, os assassinatos são narrados com um entusiasmo frívolo e infantil.

Enquanto o imaginário é ativado na leitura como um esforço criativo, que se desdobra como um acontecimento onde os sentidos são construídos e revistos num jogo dinâmico, as inflexões da voz instauram uma experiência na qual não há sentido em suspenso, pois a inflexão não é um objeto que se dá a conhecer progressivamente, mas uma relação entre o narrador e o narrado apreendida no

presente da narração³⁸. A inflexão pode variar ao longo do texto, revelando diferentes aspectos dessa relação, mas, enquanto as variações semânticas constituem diferentes etapas da construção sempre em progresso de um objeto imaginário, exigindo um esforço coesivo, as variações afetivas são por sua própria natureza momentâneas, circunstanciais, incoerentes. “Porque a voz pode ser definida apenas em termos de relações (...) entre sujeito e objeto (...), ela não pode ser objetificada”, escreve Zumthor (p. 9). Se o narrador é num certo momento amoroso e em outro colérico, isso pode levar o leitor a rever sua imagem desse narrador ou daquilo que ele narra, o que inclusive pode levá-lo a questionar a causa dessas inflexões (talvez o narrador seja maníaco-depressivo) e seu real propósito (talvez o narrador estivesse apenas fingindo ser amoroso num certo momento para esconder sua cólera), mas essa revisão não diz respeito à inflexão em si. Ainda que estivesse fingindo, o narrador de fato usou uma inflexão percebida como amorosa pelo leitor. O que se altera portanto não é o critério de reconhecimento do que seja uma inflexão amorosa, mas a compreensão das intenções do narrador.

O uso da inflexão em situações não habituais, como ocorre em Rubem Fonseca, tampouco muda o sentido da inflexão, mas antes o daquilo que é imaginado. Ao reconhecermos o entusiasmo do atropelador de “Passeio noturno” com seus assassinatos, o que se transforma é o modo como imaginamos e entendemos esse atropelador. Na tensão inevitável entre essas duas dimensões da leitura, a criação do imaginário e o reconhecimento de inflexões, ela se constitui ao mesmo tempo como elaboração contínua de uma perspectiva e estabelecimento de pontos de vista. Na medida em que servem para caracterizar o narrador, os pontos de vista indicados pelas inflexões contribuem na criação do imaginário, como no exemplo de Rubem Fonseca – o leitor então percebe a possibilidade de imaginar de maneira diferente aquilo que é narrado; na medida em que servem para qualificar uma situação, eles interditam ou pelo menos circunscrevem o

³⁸ É certo, porém, que o reconhecimento do sentido dessa inflexão demanda um ato interpretativo, que associa um determinado padrão de enunciação a um código prévio de sentimentalidade. Isso significa ainda que uma inflexão pode ser percebida sem ser compreendida. Aqui, na verdade, seria necessário distinguir entre a percepção de um objeto e a percepção de um fato, isto é, a percepção de algo e a percepção de uma coisa específica. É possível perceber algo que não reconhecemos – podemos notar a presença de uma inflexão nova na voz narrativa sem necessariamente entender o seu sentido. Ver “Perception”. In: AUDI, Robert (org.). *Cambridge dictionary of philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

trabalho do imaginário, precisando o sentido dos termos. A neutralidade narrativa pretendida por Flaubert não implicava apenas uma ausência de comentários sobre o narrado, mas a impassibilidade do narrador, quer dizer, uma ausência de inflexões: “penetrar até as profundezas das paixões e enredos de uma vida humana, sem contudo entrar ela própria num estado de excitação, ou, pelo menos, sem delatar essa excitação” (AUERBACH, 2007, p. 439). O exemplo de Rubem Fonseca basta para mostrar como essa regra do realismo moderno foi transgredida ao longo do século XX, como maneira de implicar o narrador no narrado, expondo sua parcialidade. Mas a condição dessa exposição é que o leitor possa imaginar outra inflexão possível diante do narrado, por exemplo, que ele possa imaginar um atropelamento como algo que não é divertido. Quando, no entanto, a leitura se realiza numa conformidade entre o narrado e a inflexão, a inflexão então serve antes para reafirmar a autoridade do narrador, validando seu ponto de vista. A voz é uma “ressonância que faz a matéria cantar” (p.5), diz ainda Paul Zumthor, e sua evocação na escrita também instaura uma vibração que se infiltra nas figuras imaginárias e configura sua forma.

A relação entre as imagens e o registro vocal parece ter um desdobramento decisivo em algumas ficções nacionais publicadas nos anos 1990 e 2000, nas quais há uma circunscrição ao mesmo tempo tão restrita e cerrada do espectro afetivo e do universo temático que nelas a autoria parece ser entendida como uma forma de especialização. Fazendo uma comparação meio forçada, mas que serve à explicação, podemos dizer que, assim como na medicina o estreitamento do escopo clínico é acompanhado por um aprofundamento do saber segmentado, certos escritores parecem ganhar em desenvoltura conforme se afunilam seus nichos de atuação. No caso dos escritores de que tratamos aqui, esses “nichos” (um termo que pelo menos de saída parece mais apropriado do que “universos”) são estabelecidos por vozes narrativas cuja enunciação reafirma a todo momento as próprias peculiaridades, definindo os limites de seu reduzido horizonte tanto pelas situações e personagens que apresenta quanto por sua modulação redundante. Tal estreitamento produz uma espécie de hipertrofia, em que um certo aspecto da experiência humana é de tal modo ampliado que passa a representá-la por inteiro. Esse procedimento se assemelha talvez à atividade dos caricaturistas, que, ao deformarem a fisionomia de seus objetos, procuram destacar alguns poucos traços fundamentais, os quais, assim sublinhados, definem a feição geral.

Essa expressividade peculiar, que encontramos hoje, com inflexões muito distintas, em autores como João Anzanello Carrascoza, Marcelino Freire e André Sant'Anna, constitui uma literatura que já não toma como índice de maestria artística o cultivo da ambiguidade nem a exploração das complexidades do humano, como no realismo moderno, nem tampouco expõe sua implicação no narrado para lançar suspeitas sobre si mesma, como ocorre com os narradores não confiáveis da literatura do século XX. Em vez disso, estabelecem uma conformidade entre suas inflexões (pontos de vista incorporados na voz), assertivas (pontos de vista enunciados) e situações. Dessa maneira, oferecem ao leitor uma imagem de mundo sem muitas nuances, como que reduzida aos seus elementos essenciais, espécie de argumento em imagens cuja atualização na leitura não mobiliza apenas a imaginação do leitor, mas seus pontos de vista. Literatura impositiva e intransigente, pela qual o leitor não se movimenta com a liberdade da imaginação, mas está a todo momento constrangido e assediado.

A comparação com a caricatura, aqui, pode ser útil. Nas artes plásticas, a fórmula básica da caricatura é a semelhança na dessemelhança. O caricatural nasce de uma deformação deliberada que, por um lado, faz com que a caricatura não coincida por inteiro com seu objeto, mas que, ao mesmo tempo, é o meio pelo qual ela evidencia algo a respeito desse objeto. Os primeiros teóricos da caricatura entenderam esse procedimento principalmente como uma simplificação, evocação da fisionomia com um mínimo de traços. Economia de meios que situaria a caricatura como arte menor dentro da tradição pictórica ocidental. E.H. Gombrich diz que essa depreciação tem um sentido liberador, pois sobre a caricatura não pesam as mesmas exigências e interdições a que a pintura e a escultura estão submetidas. A caricatura se torna, então, terreno para experimentação com expressões humanas pouco exploradas. Para Gombrich, isso permite que ela amplie o repertório representativo das artes plásticas do ocidente, e antecipe também algumas soluções da arte moderna, em particular do expressionismo³⁹.

O principal e mais evidente problema da noção de uma literatura caricatural é que a caricatura supõe a evocação simplificada de uma referência externa: uma fisionomia, uma pessoa, uma imagem, enfim. Mesmo que se

³⁹ Ver GOMBRICH, E.H. "O experimento da caricatura". In: *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Martins Fontes: São Paulo, 2007.

admitisse que um texto literário é a concretização de uma imagem mental prévia ou a recombinação de elementos tirados do mundo real, o que é no mínimo duvidoso, a comparação continuaria problemática, já que esta imagem obviamente nunca poderia ser vista – como dizer, então, que ela foi simplificada? O que se pode afirmar, no entanto, para justificar a comparação, são certas correspondências formais (poucas nuances), retóricas (sugestão de que o apresentado é o essencial, tem algum valor de verdade) e do contraste que essas obras constroem dentro dos sistemas em que se inscrevem (as Artes Plásticas, a Literatura).

O caricatural supõe um vasto campo de exclusão e redução ao que então se torna o dado básico que informa o texto. A escolha por um registro como que desbastado de tudo aquilo que é acessório se traduz numa escrita radical. É uma literatura que se aproxima de extremos, mais afeita à intransigência do que à conciliação. Bem diferente da que encontramos em autores como Milton Hatoum ou Daniel Galera, entre os quais existe claramente um repertório narrativo compartilhado, tributário de uma tradição realista, ainda que possa ser posto a serviço de tramas fantasiosas ou jogos intrincados de metalinguagem. Aí o apego à convenção, manejada com segurança e habilidade, facilita a circulação do texto e serve de base para outro tipo de exploração, mais interessada nas ambiguidades do humano e da linguagem, mais aproximada de uma certa imagem consagrada da Grande Literatura – ainda que possa estar interessada, ao mesmo tempo, em solapar as crenças do leitor a respeito do literário. A literatura caricatural, por sua vez, parece reatualizar para os dias de hoje um ânimo de experimentação expressiva. É estranha e pode ser de algum modo insatisfatória, irritante até no apego ao seu olhar limitado, mas procura na diferença uma medida de interesse, pondo em cena sensibilidades declaradamente idiossincráticas, mas que ao mesmo tempo afirmam exprimir algo de verdadeiro sobre o real. Escrita que faz assim um esforço de intervenção sobre o contexto em que é produzida e consumida. Forma de extremismo literário, praticada por facções minúsculas de um partido já minoritário, cuja plataforma fundamental é o dissenso.

Em *Sexo*, de André Sant’Anna, o desprezo do narrador por aquilo que narra se concretiza na designação dos personagens por rótulos estereotipados (o Negro Que Fedia, a Vendedora de Roupas Jovens da Butique de Roupas Jovens) e no modo algo desdenhoso e reiterativo como o narrador manipula as palavras –

um pouco como uma criança entediada com seus soldadinhos, dos quais ele não espera nenhuma surpresa. Amesquinhada, reduzida a um amontoado de clichês, a linguagem ainda assim é suficiente para apresentar esse mundo medíocre, onde a experiência individual é sempre remetida ao chavão. Uma combinação peculiar de náusea e desdém é, desde o primeiro parágrafo, o sentimento recorrente dessa literatura de detritos:

As caixas de som, no teto de elevador, emitiam a música de Ray Conniff. O negro, diante da porta pantográfica, fedia. A gorda, que pisava no calcanhar do negro, fedia. O negro fedia a suor. A gorda fedia a perfume Avon.⁴⁰

As repetições e redundâncias indicam a previsibilidade do que acontece, sugerindo uma sensação de tédio do narrador que é justificada pelo comportamento padronizado dos personagens, enunciado numa sintaxe repetitiva de relatório burocrático.

Depois de jantar no restaurante *the best*, o Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas levou sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, para dançar na boate jovem.

Depois de jantar no restaurante *the best*, o Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos levou sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, para dançar na boate jovem.⁴¹

Como nos contos de Freire e Carrascoza, a experiência de leitura supõe um certo grau de intoxicação, que funciona também como convencimento, pois a voz faz o leitor vibrar em sua frequência. Em *Contos negreiros*, de Freire, isso se efetua nas narrativas construídas como interpelação (“Trabalhadores do Brasil”, “Esquece”, “Curso superior”) ou pela urgência de uma escrita de histórias e frases igualmente curtas, cuja dicção é ao mesmo tempo assertiva e claudicante, pois vai direto ao ponto mas parece articular-se de maneira precária, um pedaço de cada vez, uma irrupção de cada vez. Em “Totonha”:

Deixa pra gente que é moço. Gente que tem ainda vontade de doutorar. De falar bonito. De salvar vida de pobre. O pobre só precisa ser pobre. E mais nada precisa. Deixa eu, aqui no meu canto. Na boca do fogão é que fico. Tô bem. Já viu fogo ir atrás de sílaba?

⁴⁰ SANT’ANNA, André. “Sexo”. In: *Sexo e amizade*. Companhia das Letras: São Paulo, 2007. Página 145.

⁴¹ Idem. Página 191.

(...) Será que eu preciso mesmo garranchar meu nome? Desenhar só pra mocinha aí ficar contente? Dona professora, que valia tem meu nome numa folha de papel, me diga honestamente.⁴²

Ou na enumeração com maior velocidade e fôlego, mas ainda fraturada e precária, que dá a cada parágrafo uma definição para violência, em “Esquece”:
 “Violência são essas buzinadas e essa fumaça e o trânsito parado e o outro carro que não entende que se dependesse da gente o roubo não demoraria essa eternidade atrapalhando o movimento da cidade” (FREIRE, 2005, p. 32). Em ambos os casos, trata-se de uma escrita sem “porém”, “ainda assim”, “apesar disso”, da qual estão excluídas também as modulações matizadoras, subordinações sutis, volteios de período. Em vez disso, sucessivas interrupções e retomadas, como pancadas ou sacolejos que nos remetem à imagem do negro pelado (escravo?) de costas, como que pronto a receber chicotadas, na capa do livro, a bunda encoberta pelo título (na quarta capa, o mesmo negro aparece de frente; agora, ironicamente, é o código de barras que faz as vezes de tarja). O “argumento por imagens” se estende então ao próprio suporte em que é apresentado.

Em Carrascoza, a narração é atravessada por uma comoção permanente, num tom quase sempre elevado, às vezes um tanto grave, nunca entediado ou indiferente. A experiência do banal, do cotidiano ordinário, não existe nessa literatura, onde mesmo as menores coisas indicam a transitoriedade da existência, a transformação incessante do cosmos, sob a qual o narrador às vezes percebe uma permanência mais fundamental, como ilustrado de maneira quase didática na parte final de “Dias raros”:

Não queria se entregar mais, apenas compreender o que acontecera. E, num clarão, compreendeu. Era aquilo. Sempre uma ida às coisas e sua sequente despedida. Na mesma hora que ganhava a vivência, nele ela se perdia. Sorte que vinha outra, a cicatrizar a alegria ou a abrir nova ferida, também logo substituída. E as pessoas nesse renovar-se, envelhecendo. As pessoas no meio, com suas raízes sujas de terra, cavoucando seus mistérios, bem-querendo-se, e juntas, acima das malqueridas ausências. E todas, todas, o tempo inteiro, indo embora.⁴³

⁴² FREIRE, Marcelino. “Totonha”. In: *Contos negreiros*. Record: Rio de Janeiro, 2005. Páginas 79 e 80.

⁴³ CARRASCOZA, João Anzanello. “Dias raros”. In: *O volume do silêncio*. Cosac Naify: São Paulo, 2006. Página 182.

Nos três, como se vê, a linguagem é trabalhada como se não houvesse infinitas maneiras de dizer a mesma coisa, mas, inversamente, cada formulação dissesse uma coisa única, irreprodutível em outros termos. Uma determinada inflexão indicando um ponto de vista específico, que orienta o trabalho do imaginário. Um modo de dizer específico constituindo um certo modo de ver restrito. Não é justo portanto falar aqui em estilo, uma categoria que guarda em si algo de acessório e ornamental.

Postas em perspectiva, comparadas à maneira sutil e intrincada com que a literatura ocidental representou a vida humana e a si mesma, essas ficções podem parecer toscas, primárias, mas elas parecem interessadas justamente em constituir uma nova experiência do literário, pela constante vinculação entre o modo de ver e o ponto de vista. Antes de tudo, há um deslocamento a ser reconhecido aqui, onde a leitura condiciona o jogo da imaginação ao reconhecimento de uma voz.