

O narrador no romance *Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza

El narrador en la novela *Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza

Osmar CASAGRANDE JÚNIOR³¹

RESUMO: Analisamos o papel do narrador no romance *Aos 7 e aos 40* (2013), de João Anzanello Carrascoza. Para tanto, partimos das considerações sobre o narrador pós-moderno, de Silviano Santiago, marcando as semelhanças e, principalmente, as diferenças entre esse e o narrador de Carrascoza. Acrescentamos ainda o debate entre as observações de Silviano Santiago sobre o papel do narrador em relação a Walter Benjamin e Theodor Adorno. Recorremos à análise de Marcelo Conde para abordar as principais características da escrita de Carrascoza em seus contos, mostrando o que surge de novo em *Aos 7 e aos 40*, que adota novas experimentações formais, destacando o papel do narrador nessas. Em seguida, recorremos a Jaime Guinzburg e Karl Erik Schøllhammer, para um sumário mapeamento do narrador na ficção brasileira contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: narrador; experimentação formal; ficção brasileira contemporânea.

RESUMEN: Se analiza el papel del narrador en la novela *Aos 7 e aos 40* (2013), de João Anzanello Carrascoza. Para esto, partimos de las consideraciones del narrador posmoderno, de Silviano Santiago, marcando las similitudes y sobre todo las diferencias entre este y el narrador de Carrascoza. Todavía le sumamos el debate entre las observaciones de Silviano Santiago sobre el papel del narrador en relación con Walter Benjamin y Theodor Adorno. Usamos el análisis de Marcelo Conde para hacer frente a las principales características de la escritura Carrascoza de sus cuentos, que muestra lo que viene de nuevo en *Aos 7 e aos 40*, como la adopción de nuevas experimentaciones formales, puso de relieve el papel del narrador en éstos. A continuación, nos dirigimos a Jaime Ginzburg y Karl Erik Schollhammer para un mapeo del narrador en la ficción contemporánea brasileña.

PALABRAS CLAVE: narrador; experimentación formal; ficción contemporánea brasileña.

João Anzanello Carrascoza, desde a década de 1990, já publicara uma considerável produção ficcional, especialmente como contista, com seis títulos. Todavia, é com o lançamento de *Aos 7 e aos 40* (2013) que estreia no romance, e

³¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; E-mail: osmar.casagrande.junior@gmail.com.

logo no ano seguinte publica *Caderno de um ausente* (2014). Recentemente, com um projeto literário ousado e experimental, o autor anuncia a publicação de seu próximo livro, *Diário das coincidências*³², convocando os leitores a enviarem suas próprias histórias de coincidência, que ele selecionará e reescreverá com seu estilo.

No paratexto editorial de *Aos 7 e aos 40*, atentamos para uma observação que atraiu nossa atenção para a obra do autor: “Carrascoza chega à maturidade de sua obra literária, não apenas pela consolidação de um universo ficcional próprio [...] mas por **ousar uma nova estrutura narrativa**” (SOBRE, 2013, p. 155, grifo nosso). A busca dos processos dessa experimentação formal é que nos motivou a analisar *Aos 7 e aos 40*, por tratar-se de um marco na literatura do autor: um tratamento formal mais apurado. De fato, tal prática encontra uma continuidade em *Caderno de um ausente*, que esmiúça uma reflexão metaficcional inquietante. Ao que tudo indica, o livro a estreitar, *Diário das coincidências*, pelo fato de ser um exercício de reescrita de histórias de terceiros, seguirá o mesmo caminho experimental. A estrutura é uma questão essencial à literatura e aos estudos literários no que concerne ao dialogismo entre forma e conteúdo ou, em outras palavras, estrutura e temática.

Objetivamos neste artigo propor que a “maturidade” da obra literária de Carrascoza deve-se a uma dedicação maior à experimentação formal, todavia sustentando a temática e o estilo de sua produção ficcional anterior. Assim, a questão que nos impele é se, ao dar maior ênfase à estrutura, o autor esteja agregando literariedade à sua obra, produzindo uma ficção mais autêntica. Evidentemente, nossa análise procura observar se tal experimentação contribui para um efeito de sentido mais consistente, se a forma articulada ao conteúdo contribui para uma melhor impressão do texto, e não apenas a experimentação formal como um exercício gratuito. Dentre as várias possibilidades de análise, optamos por focar o papel do narrador nesse romance, que nos parece seu eixo central.

³²O projeto está disponível em <http://www.diariodascoincidencias.com/>.

A questão da forma é inerente tanto ao escritor quanto aos estudos de literatura. No entanto, a partir do modernismo, a experimentação formal recebe uma ênfase acentuada, atingindo extremos de experimentação, o que motivou Hugo Friedrich a definir a lírica moderna como essencialmente insólita. Nesse sentido, Octavio Paz destacou a questão da ruptura com as formas da tradição, a ponto de afirmar que, paradoxalmente, passa-se de uma “ruptura da tradição” para uma “tradição da ruptura”. Todavia, não é nosso objetivo retomar historicamente a vasta questão do modernismo pela via da ruptura, e de uma possível superação dessa no pós-modernismo. O assunto divide teóricos em várias frentes, destacadamente entre aqueles que consideram o modernismo superado e aqueles que, ao contrário, consideram a contemporaneidade como um prolongamento das questões do modernismo, ainda não superadas. Para esses, portanto, o próprio termo “pós-modernismo” é equivocadamente aplicado à produção posterior ao fim das vanguardas.

Para nosso objetivo, basta a constatação de que a escolha da forma ainda é um problema que envolve os escritores contemporâneos. Para trazermos um exemplo, Luiz Ruffato vai direto ao ponto em entrevista a Heloísa Buarque de Holanda. Ruffato ganhou notoriedade tanto entre os leitores leigos quanto entre a crítica especializada. No entanto, particularmente na publicidade editorial, superinflada pelo crescimento dos festivais literários, o autor é aclamado pela sua temática, principalmente por tratar da história da classe baixa de trabalhadores paulistas, da opressão que sofrem na vida urbana. A série *Inferno provisório* aborda essa questão desde a década de 1950 até século XXI. Entretanto, o próprio Ruffato explica na entrevista a importância de uma radicalização da forma em sua ficção, de modo que apresentar a realidade fragmentária do proletariado na metrópole exigisse também uma reviravolta na estrutura do romance (cf. RUFFATO, s. d., s. p.).

Portanto, procuramos observar se Carrascoza age de forma semelhante, uma vez que preserva a temática de sua produção contística inicial, mas passa a uma nova estruturação formal, bastante evidente com sua estreia no romance.

No artigo *A escrita comovida de João Anzanello Carrascoza* (2009), Miguel Conde analisa os seis volumes de contos publicados pelo autor de 1994 a 2006. A partir da temática, o crítico procura no autor traços do seu estilo. Conforme Conde, Carrascoza alonga-se no que aparenta ser trivial e passageiro, combinando encantamento e dor numa comoção acentuada. Para o crítico, a exacerbação dos afetos do convívio familiar da classe média, carregada de significado, diverge das tendências da ficção brasileira contemporânea. Ele explica que essa produção é voltada para a marginalidade, a violência e o isolamento de sujeitos em situações-limite, resistindo à simbolização, dada a insuficiência da linguagem em atribuir significado à brutalidade caótica (cf. CONDE, 2009, p. 223-226).

O crítico afirma que a obra de Carrascoza aparenta, superficialmente, alinhar-se ao *kitsch* sentimentalista, com o uso recorrente do discurso indireto livre, que carrega os personagens das impressões do narrador. Todavia, Conde acredita que o autor merece uma análise mais detida, explicando que a dissimulação frente à realidade, própria do *kitsch*, é o inverso da escrita de Carrascoza. Para Conde, apesar de comovente, não se trata da construção de um universo ficcional “higienizado”, pois, juntamente com o tratamento afetivo das relações familiares, aparecem a perda, a transitoriedade e o amargor frente aos limites do sujeito. Assim, o crítico explica que a comoção é imediatamente contraposta ao irreversível do instante. (cf. CONDE, 2009, p. 227-231).

Considerando o que elencamos acima sobre esse universo ficcional, nossa leitura recorta um aspecto da relação familiar, tema caro ao ficcionista, o contraste entre adulto e criança, que por vezes desponta na relação entre pai e filho. Tanto que, numa estrutura bem diversa, Carrascoza deu seguimento a essa temática em *Caderno de um ausente*.

Em *Aos 7 e aos 40*, o adulto tem o olhar voltado ao passado, apresentando a vida como uma narrativa que lhe fora imposta. A criança, por sua vez, vive o presente e olha para o futuro, como uma história por se escrever, frente a um mundo que a

convida à sua descoberta. Na construção desses efeitos de sentido, a experimentação formal com o papel do narrador é determinante.

Partimos das hipóteses de Silviano Santiago em *O narrador pós-moderno* (1986), para analisar os narradores dos romances de Carrascoza. Considerando que Santiago estabelece sua leitura em diálogo com *O narrador* (1936), de Walter Benjamin, recorreremos ao mesmo, assim como retomaremos as concepções de Theodor Adorno em *Posição do narrador no romance contemporâneo* (1950³³). Apesar de publicados com certo lapso temporal, os três textos se relacionam por abordarem uma metamorfose histórica na figura do narrador. Desde 1936, Benjamin afirmava: “[...] o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva [...]” (1994, p. 198).

A escolha do texto de Silviano Santiago como ponto de partida não é apenas por sua retomada histórica. As hipóteses do crítico se constroem a partir da leitura de contos de Edilberto Coutinho nos quais o narrador é um homem experiente, portador da palavra, e olha para a ação do jovem inexperiente, produto da sociedade do espetáculo, impossibilitado de narrar o que ele próprio vive. Em *Aos 7 e aos 40*, o homem olha para o menino que foi (e para o adulto que é, como um estranho). A afinidade entre o narrador do texto de Silviano Santiago e o de Carrascoza, em nossa leitura, limita-se a essa perspectiva. Destacaremos as diferenças.

Em seguida, recorreremos à obra *Ficção brasileira contemporânea* (2011), de Karl Erik Schøllhammer, por dois motivos. Primeiro, o crítico aponta que as características do narrador pós-moderno e seus desdobramentos tiveram forte presença entre os ficcionistas até meados da década de 90, depois da qual há uma inversão de sua perspectiva. Segundo, apesar da pluralidade estilística e temática da produção contemporânea, em nossa leitura de Schøllhammer percebemos que a escrita de Carrascoza, além de se diferenciar da narrativa no pós-modernismo, ainda

³³Não encontramos a data de publicação original do texto de Adorno, exceto por uma citação no texto *Autoria e performance*, de Luciene Azevedo, em que afirma que o texto fora publicado na década de 50. Adotamos 1950 por convenção.

destoa das tendências contemporâneas mais exploradas. Fazemos ainda uma breve leitura do texto *O narrador na literatura brasileira contemporânea* (2009), de Jaime Guinzburg, no que concerne à questão do narrador em relação a Santiago, Benjamin e Adorno.

Aos 7 e aos 40 é estruturado como um díptico, em duas narrativas paralelas que se intercalam capítulo a capítulo, um contando a história do personagem aos sete anos, seguido de outro, aos quarenta. Recorrendo à terminologia de Gerard Genette, a história do menino é narrada de forma pessoal, numa voz autodiegética, enquanto a história do homem é impessoal, heterodiegética. Essa alternância constituirá o foco de nossa análise. A dualidade é um recurso comum em Carrascoza, desde os seus contos:

Muitos contos são construídos como dípticos cuja dramaticidade emana do contraste entre um antes e um depois, com o agora da narração situado em qualquer um desses polos. Ora é uma cena da infância que é apresentada já como passado de um futuro apenas pressentido, ora é um momento da vida adulta que é comparado a uma memória antiga. (CONDE, 2009, p. 228).

Nesse romance, encontramos o díptico levado à sua experimentação derradeira, o que é evidente desde o título: *Aos 7 e aos 40*. A sequenciação dos capítulos sujeita-se a essa dualidade, com uma cena da infância ressignificada numa do adulto, de tal modo que seus títulos são reverses: *Depressa, Devagar, Leitura, Escritura, Nunca mais, Para sempre, Dia, Noite, Silêncio, Som, Fim, Recomeço*.

Para exemplificar esse pareamento, apresentaremos os capítulos *Leitura* (aos sete) e *Escritura* (aos quarenta) e *Dia* (aos sete) e *Noite* (aos quarenta).

Leitura trata do deleite da personagem com o processo de alfabetização: “[...] eu estava aprendendo a ler e a escrever e me encantava descobrir como uma letra se abraça a outra para formar uma palavra, e como as palavras, úmidas de tinta, ganhavam um novo rosto, quando escritas no papel” (CARRASCOZA, 2013, p. 23).

Estabelece-se ainda a relação entre o aprendizado das palavras e o da vida, quando a mãe do garoto explica a ele e a seu irmão que “[...] um dia, eu e ele iríamos ler não só as palavras, mas tudo ao nosso redor, inclusive as pessoas” (CARRASCOZA, 2013, p. 23).

Em seguida, num corte que a princípio parece desconexo à reflexão sobre a “leitura”, o protagonista descreve as partidas de futebol que jogava com o irmão no quintal, nas quais ambos faziam todos os papéis: atacantes, goleiros, juízes e narradores. Eles também ressignificavam as partes da casa para simular um campo, com portões e paredes formando os gols. Nessa brincadeira, o menino começa a perceber como seu vizinho idoso, que lhe devolvia a bola perdida por cima do muro, fá-lo cada vez mais devagar, até que um dia a bola não retorna; assim se concretiza seu primeiro aprendizado de “ler as pessoas”.

Escritura começa com o homem num encontro com amigos, para assistir o jogo do seu time em final de campeonato. Feliz com esse raro momento de descontração, ele recebe um telefonema da esposa o avisando que o filho tem febre, mas que não era “nada sério”. O já modesto sossego do homem começa a esvaecer, quando o narrador, em discurso indireto livre comenta:

[...] era óbvia
a iminência de algo grande,
já anunciado
(a vitória ou a derrota),
mas, estranhamente, ele sentia o ar saturado de um
mistério alheio ao jogo que, em minutos, começaria,
era uma **escrita em progresso**, que ele não sabia
decifrar,
não porque ignorasse a sua linguagem,
- ela, ainda estava indefinida.
[...] como, às vezes, eram lindos os entardeceres no
verão, e, por isso mesmo, quase insuportáveis,

obrigando-o a se esquecer deles,
 ou banalizá-los
 ao comentar com alguém a sua beleza
 (deixando que o **verniz da palavra rasurasse sua
 visão**) [...]. (CARRASCOZA, 2013, p. 33-34, grifos nossos)³⁴.

Durante a partida, o homem estranhamente se alegra porque o prazer daquele momento não depende de si, mas de terceiros (os jogadores), nada podendo fazer para alterar seu rumo. Mas seu filho piora, e é preciso deixar os amigos e seguir para o hospital. Na sala de espera, o homem “com o radar ligado, **lia** as pessoas ao redor, tentando descobrir quem ali era doente” (CARRASCOZA, 2013, p. 41, grifo nosso). A “escrita em progresso” surge como uma narrativa se impondo ao protagonista, que ele vai desvendando ao notar o distanciamento da mulher no hospital, o que culminará em seu divórcio. Observando-a, o homem conclui que “uma perda, lá adiante, o esperava” (CARRASCOZA, 2013, p. 45).

Em *Dia*, o menino esforça-se em suportar a ausência da prima Teresa, sua primeira paixão, a fim de se concentrar nos estudos e num campeonato desportivo: “[...] lembrando o sorriso da prima Teresa, eu me dei conta de que não adiantava lamentar. Eu só iria mesmo pra frente se a esquecesse” (CARRASCOZA, 2013, p. 71-72). Apesar de determinado, consegue esquecê-la por pouco tempo. Ao vibrar como vice-campeão na olimpíada escolar, recorda:

[...] de repente, não sei porquê, me lembrei forte, muito forte, da prima Teresa. Ela, na minha memória, com o seu sorriso. Então, livre da sua ausência, eu fiquei pensando que, às vezes, **é preciso mesmo olhar pra trás se queremos ir em frente**. (CARRASCOZA, 2013, p. 79, grifo nosso).

³⁴Recuos e quebras das linhas como no original.

Em *Noite*, o homem recém divorciado volta ao apartamento da família para visitar o filho. Envolvido ainda com as memórias do casamento, desfaz-se com dificuldade da convivência com a ex-mulher. Ao se despedir dela,

[...] a abraçou quase sem tocá-la, evitando despertar a
antiga febre que os unira.

[...]

Lá fora, o homem mirou o oitavo andar do prédio,
notou a sacada vazia e, ao fundo, a única luz acesa
do apartamento. Deu a partida no carro. E saiu,
vagarosamente, **sem olhar para trás**. (CARRASCOZA, 2013, p. 91,
grifo nosso)³⁵.

Nesses capítulos, o paralelismo apresenta-se com uma defasagem. Em *Leitura*, observamos que se trata na verdade da aquisição da linguagem em qualquer aspecto, seja leitura, seja escritura. O signo “leitura” parece sugerir o fascínio com o aprendizado em que se desvela aos poucos a vida a ser “lida”, mas também a ser escrita, como veremos. Para o adulto, no entanto, a “escritura” é o signo de algo imposto, irreversível. O que cabe na verdade ao protagonista é a leitura, tentativa de decifrar a linguagem “ainda indefinida” desse texto que lhe é infligido.

Há um paradoxo no suposto caráter passivo da leitura, e ativo, da escritura, que se revela discretamente na temática do futebol. Em *Leitura*, o menino é atuante em seu jogo, usando a criatividade para transformar a casa em campo, executando quaisquer dos papéis, de jogador a comentarista, ao gosto da imaginação. Aos sete, ele é o “autor”, que “escreve” seu próprio jogo, quando ainda mal lê as palavras (e as pessoas). Aos quarenta, o homem é mero espectador do campeonato de futebol, em nada interfere, resta-lhe a “leitura” resignada da partida.

³⁵ Recuos e quebras das linhas como no original.

No hospital, é com indiferença que o homem “lê” as pessoas, lição que lhe fora tão significativa na infância. Da mesma forma, só lhe resta decifrar a “escritura em progresso” da perda que se prenuncia. A beleza do entardecer que encanta o homem é “rasurada pelo verniz da palavra” ao tentar comunicá-la.

Assim, os signos da leitura e da escritura intercambiam seus significados, ao mesmo tempo em que têm seu significado mais imediato subvertido. Nesse sentido, a posição do narrador é determinante. Ao assumir a voz autodiegética na narrativa da infância, ele se apropria do narrado. Ao contrário, a voz heterodiegética coloca o protagonista na posição de uma terceira pessoa, e os acontecimentos lhe são impostos por esse narrador externo.

Em *Dia*, a “lição” aprendida na infância, “é preciso mesmo olhar pra trás se queremos ir em frente”, dilui-se sem mais explicações em *Noite*: para ir em frente, ele sai “sem olhar para trás”. De forma semelhante, o deslumbramento com a “leitura das pessoas” é um exercício monótono para o homem cansado, na fila do hospital.

Esses capítulos são exemplares do que se desenvolve nos demais. O romance mostra cenas que aos sete foram tão marcantes que o tempo não diluiu. A rememoração dessas cenas é incompleta, no entanto, pois a busca incessante do narrador é atar que foi perdido nesse lapso, o que só consegue parcamente. A relação entre os fatos aos sete que reverberam aos quarenta não é coerente, causal ou positiva. Em sua estruturação dual, o interstício cronológico é justamente a abertura da obra que dá espaço ao leitor. Refletir sobre o que há no homem aos quarenta que ainda não aparecia aos sete e, em sentido inverso, o que foi perdido, trata-se dos laços que o narrador não consegue atar.

O romance é formado por dois cronotopos independentes, considerando os conceitos de Bakhtin. Na estrutura díptica, parece haver um paralelismo entre as narrativas, apenas com ecos da infância repercutindo no adulto. Nossa leitura, no entanto, não conjectura que a única articulação entre as duas histórias sejam os fatos rememorados. Consideramos que há um único narrador (e protagonista), que emprega deliberadamente duas vozes (autodiegética e heterodiegética), produzindo

um efeito de aproximação (da criança) e afastamento (do adulto). Entendemos essa dinâmica como um artifício performático. Ao recordar os fatos da infância, ele também os ressignifica, desiludido. Essa reelaboração, no entanto, é aceita com repúdio: a voz heterodiegética parece afastar o protagonista de si, aos quarenta, como se fosse um terceiro.

A estruturação dos capítulos, intercalados, justifica essa hipótese. O efeito seria outro se todos os capítulos da infância estivessem justapostos, seguidos dos capítulos do adulto. Consideramos, portanto, o movimento de aproximação e afastamento da personagem, o narrar-se como um terceiro, “o homem”, como um estranhamento deliberado. Agrega-se a isso o fato desse “terceiro” ser “homem”, substantivo comum. O menino, todavia, é identificado pelo pronome “eu”. Assim, o narrador-personagem reconhece sua subjetividade pelo uso do “eu”, e estranha a si mesmo com “o homem”.

Esse jogo entre a narrativa do menino e do homem nos conduz ao diálogo com o narrador pós-moderno de Silviano Santiago, que parte da seguinte questão:

[...] quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? (SANTIAGO, 1989, p. 38).

Para o autor, o que está em jogo nessa escolha é a noção de autenticidade: se pode ser autêntica uma experiência narrada apenas pela observação ou somente aquela vivida (cf. SANTIAGO, 1989, p. 38-39).

Silviano Santiago explica que Walter Benjamin valoriza o narrador clássico, que extrai de sua própria experiência o narrado, trazendo um ensinamento a ser legado, e desvaloriza o narrador que meramente relata a informação observada em outro. Para o crítico, o narrador pós-moderno, inversamente, valoriza esse último e avança ainda mais no efeito de repúdio à transmissão do vivido, a partir do que lança duas hipóteses. Primeira, o narrador pós-moderno narra a ação de outro, vista com

objetividade, semelhante a um repórter. Segunda, a sabedoria transmitida pelo narrador decorre de uma ação que não viveu, atribuindo verossimilhança à mesma como puro ficcionista, pois sabe que o real é mero constructo da linguagem (cf. SANTIAGO, 1989, p. 39-40).

Silviano Santiago retoma Benjamin, explicando que na pós-modernidade houve a perda da faculdade de intercambiar experiências, e acrescenta: o narrador pós-moderno não pode extrair da própria vivência alguma sabedoria, pois fala não só da pobreza da experiência, mas da pobreza da própria linguagem verbal para comunicá-la (cf. SANTIAGO, 1989, p. 48-49).

Dessa forma, propomos a leitura de *Aos 7 e aos 40* como um paradoxo entre os dois modos de narrar. Nossa hipótese é de que o narrador desse romance tenta encontrar no vivido uma sabedoria a transmitir, o que faz aos sete, mas se depara com a pobreza da experiência (e da palavra escrita para comunicá-la) ao narrar a maturidade.

Ao contar com voz pessoal a história do menino, busca-se a imersão na substância vivida, a tentativa de extrair da experiência uma sabedoria comunicável, traços do narrador clássico de Benjamin, para quem o aconselhamento e a dimensão utilitária “[...] esclarece a natureza verdadeira da narrativa” (BENJAMIN, 1994, p. 200). A infância é apresentada como fase de descobertas, inclusive da linguagem, e no final de cada capítulo o narrador extrai uma lição. Ao escolher aproximar-se da criança, num passado distante, entendemos que o narrador procura reencontrar o tempo em que as experiências eram substanciais, carregadas do deslumbramento com as descobertas.

É paradoxal a narração desse passado em primeira pessoa, provavelmente uma tentativa de fazê-lo presente. A história é da criança, mas as reflexões sobre a infância são de um adulto; apesar da voz autodiegética, a narrativa passa pelo olhar e pela voz do adulto. Trata-se do narrador que dirige o olhar para o menino que era incapaz de narrar, quando apenas se iniciava no aprendizado das palavras. Por isso entendemos

a voz em primeira pessoa como artificiosa, tentativa (frustrada) de se identificar à criança no esplendor da juventude.

É o mesmo narrador que olha com estranhamento para o homem aos quarenta, resignado a uma história infligida por um “terceiro”. Esse “terceiro” evidencia-se justamente no recurso à voz heterodiegética, um “outro” que surge para narrar a si próprio.

Silviano Santiago constata que “a ação pós-moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra – por isso tudo é que não pode ser dada como sendo do narrador” (1989, p. 46). Todavia, para o crítico, não se trata de novas ações do homem, que mudam a cada geração, mas do modo de encará-las, pois na pós-modernidade a experiência a ser transmitida pelo mais velho perde seu valor. Assim, o narrador pós-moderno visualiza a ação jovem, não a sua própria, “[...] mas quer observar o seu ontem no jovem de hoje” (SANTIAGO, 1989, p.47).

O narrador de *Aos 7 e aos 40* faz uma inversão em relação ao pós-moderno, procurando narrar subjetivamente sua própria infância. Esforça-se em reencontrar o olhar da criança. A isso, contrasta o adulto, de quem se distancia, para vê-lo como um outro.

Outro paradoxo está na infância narrada como a história do menino que, apesar de encantado, perde a cada descoberta a ingenuidade. É o menino se tornando homem, com as primeiras lições do que se repetirá no futuro: a ausência das pessoas queridas, as frustrações amargas no trabalho (que observa no pai) e a morte. As lições prosseguem até o penúltimo capítulo, *Fim*, numa visita ao tio desalentado por uma doença incurável. Ainda que a família paleie a situação, ao final do capítulo:

[...] quando eu já nem me lembrava porque tínhamos viajado até ali, nesse instante, de repente – como se esbarrasse no interruptor da realidade e a ligasse –, o tio me olhou, e eu vi tudo aquilo em seu olhar. Então, disfarcei e saí pra varanda. De lá, pude perceber as sombras da noite a cobrir a cidade, e senti subindo, devagar, do fundo de mim, o maior entendimento. (CARRASCOZA, 2013, p. 131).

Há certo romantismo na cena, que é acompanhada do anoitecer, a natureza ativa sincrônica aos afetos do protagonista, o que se repete nos capítulos da infância. O capítulo trata do “fim” da infância ao contato com a morte, figurando a finitude. Nesse romance, ter o “entendimento” significa aprender a finitude. No momento mesmo em que algo se revela, perde-se o prazer de sua descoberta: a primeira é também a última vez. Para o adulto, tudo é repetição e desencanto. Portanto, reavivar esse fascínio só é possível por um artifício, o próprio ato de narrar.

No último capítulo, *Recomeço*, o homem busca derradeiramente reencontrar a infância perdida. Devastado, principalmente pelo divórcio, viaja até a cidade onde viveu com os pais, na tentativa de reaver a avalanche dos antigos afetos, revisitando lugares e pessoas, mas perde o entusiasmo. Mais do que a cidade e as pessoas, ele mudara; ao topar com o irreversível, sobra-lhe apenas um fio daquele passado, ao final, no reencontro com seu grande amigo:

[...] estremeceu, ao compreender, um
segundo depois de vê-lo, que aquele homem lá fora,
cabelos ralos e alvos,
era o seu amigo Bolão.
E embora não pudesse jamais rebobinar a vida,
eis que ele experimentou,
outra vez,
(doendo)
uma antiga alegria. (CARRASCOZA, 2013, p. 153)³⁶.

Abre-se aqui a perspectiva de uma nova história, a reconquista de uma alegria, ainda que “doendo”, que o homem foi procurar nos lugares de sua infância.

O narrador de *Aos 7 e aos 40* difere-se do “repórter” descrito por Silviano Santiago, limitado à posição de espectador. No entanto, o distanciamento é preservado no jogo de vozes. Ele se aproxima dos conceitos de Silviano Santiago ao privilegiar a ação jovem e inexperiente, ainda que essas sejam as descobertas que levarão ao adulto desiludido.

Silviano Santiago explica que o narrador pós-moderno despoja seu corpo da ação, para olhar para outro corpo em sua plenitude, mas incapaz de narrar (1989, cf. p. 47). Na sociedade do espetáculo, a ação inexperiente, desprovida da palavra, só pode tornar-se escrita pelo olhar do narrador: “o narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que seu olhar se recubra da palavra, constituindo uma narrativa” (SANTIAGO, 1989, p. 50).

Benjamin e Adorno apontavam para uma derrocada da função da narrativa na sociedade. Mas Santiago retoma a questão em seu texto, caracterizando o que resta da narrativa quase como redenção, ao concluir que “para testemunhar do olhar e da sua experiência é que ainda sobrevive a palavra escrita na sociedade pós-industrial” (SANTIAGO, 1989, p. 52).

O narrador de *Aos 7 e aos 40* adota outro viés. Presumimos que ele desconfia do testemunho de seu olhar e experiência sobre o outro, pois busca algo a transmitir na vivência do próprio jovem que foi. O uso da voz autodiegética é também um recurso para se despir do olhar experiente. A palavra escrita retoma, na narrativa da infância, sua dimensão comunicativa carregada de significado. Diferente do narrador pós-moderno, é pelo retorno à infância de forma pessoal que a palavra subsiste; não diríamos, portanto, que ele permite “sobreviver” a palavra escrita na pós-modernidade, mas reaviva-a em sua dimensão mais significativa.

Trata-se de um exercício narrativo artificioso legar diretamente o vivido, possível apenas na infância perdida, no momento mesmo do saber em formação, que se esvai tão logo se o adquire. É artifício porque, paradoxalmente, o narrador só pode fazê-lo perpassando pelo olhar e voz do homem experiente, o mesmo que, ao final revelador de cada capítulo aos sete, passa para a voz heterodiegética, aos quarenta,

em que as palavras perdem tal sentido. Esse paradoxo parece recorrente na escrita de Carrascoza, na qual “o que fica, em última instância, é sempre o texto, que em Carrascoza parece cumprir o duplo papel de fixar o transitório e indicar sua passagem inexorável” (CONDE, 2009, p. 228).

Inversamente, é necessário olhar com distanciamento para o adulto. O saber da infância não se torna saber adquirido, pois o homem não se vale dele frente aos novos acontecimentos. Nos capítulos que apresentamos, o aprendizado da “leitura” na infância pouco serve para o adulto “ler” as pessoas no hospital, ou decifrar “a escritura em progresso” que se lhe impõe. Aprende que “às vezes é preciso mesmo olhar para trás, se quisermos ir em frente”, quando menino, mas o homem “sai, sem olhar para trás”, e disso nada extrai como sabedoria a ser transmitida. Se o narrador busca reavivar a palavra num retorno à infância, no adulto ele encontra a visão “rasurada pelo verniz da palavra”. Os desfechos, na infância, abrem a perspectiva a partir da sabedoria adquirida pela leitura das palavras e do mundo, às vezes na forma de um ensinamento moral, como propõe Benjamin a respeito do narrador clássico. No adulto, o narrador encontra os limites da palavra, que só rasuram a visão, e os desfechos induzem ao silêncio.

Silviano Santiago apresenta como exemplo derradeiro do pós-moderno o conto *A algum lugar*, de Edilberto Coutinho, em que “a realidade concreta do narrador é grau zero. Subtrai-se totalmente” (1989, p. 52). Em Carrascoza há o inverso, predomina a focalização interna ao narrar a história aos sete, e a focalização zero, aos quarenta. Ainda, semelhante à análise dos contos de Marcelo Conde, há “o uso recorrente do discurso indireto livre que [...] em vez de incorporar vozes distintas à narração, empresta aos personagens a sensibilidade aguçada do narrador” (2009, p. 226).

Considerando a classificação de Benjamin, Carrascoza parece aproximar-se do narrador clássico, que imprime à narrativa uma utilidade, que “pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou norma de vida” (BENJAMIN, 1994, p. 200), ao narrar a história do menino em *Aos 7 e aos*

40. Benjamin, entre o narrador clássico e o relator, classifica um intermediário, o narrador do romance, que apesar de extrair do vivido o narrado “não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes [...] não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p. 201). É o caso do narrador do homem no romance.

A narrativa comovida de Carrascoza parece almejar alguma sabedoria. A busca de sentido na narrativa vai em direção oposta não só ao que já observava Benjamin, Adorno e Silviano Santiago, mas também à tendência recorrente na ficção contemporânea brasileira de “representação de momentos de violência cuja brutalidade parece desautorizar as tentativas de processamento simbólico” (CONDE, 2009, p. 224).

Guinzburg retoma algumas questões que propomos. O crítico cita o narrador pós-moderno de Silviano Santiago e também retoma os textos de Adorno e Benjamin. Quanto ao último, explica que sua leitura tem se reduzido à “reflexão sobre a morte do ato de narrar” (GUINZBURG, 2012, p. 201). O debate do crítico sobre os dois textos é longo, mas sintetiza-se no seguinte:

Os dois textos têm em comum a proposição de ideias críticas contra a redução do humano à descartabilidade e à irrelevância. Esta emana do capitalismo, do individualismo, de procedimentos violentos de destruição individual e coletiva, e se expõe de modo brutal em catástrofes históricas. (GUINZBURG, 2012, p. 203).

Guinzburg discorda da tese sobre a morte do narrador, afirmando que “não cabe assumir o princípio de que não é mais possível narrar, como generalidade essencialista. Pelo contrário, cabe considerar a hipótese de que o ato de narrar está afirmado na contemporaneidade pelos escritores” (GUINZBURG, 2012, p. 203).

Para nossa leitura, interessa-nos nesse texto o que concerne à análise da empatia do narrador em relação ao narrado. Guinzburg mostra em sua leitura que mesmo as situações mais brutais de violência e exclusão aceitam um narrador

empático (2003, cf. p. 204-219). Apesar do próprio Silvano Santiago atentar para o fato de que o narrador “repórter” não é o único na pós-modernidade, de fato esse representou uma tendência influente até os meados da década de 90.

Schøllhammer explica que o auge do que se convencionou chamar pós-modernidade se deu na década de 80, seguindo até a década de 90, apresentando narradores céticos e personagens teatralizados (cf. SCHØLLHAMMER, 2011, p. 32-33). No entanto, o crítico explica que essa tendência se esvaiu nas últimas décadas. Se o ceticismo da pós-modernidade buscava denunciar a relatividade teatralizada do real, a literatura contemporânea abre algum espaço para os efeitos de verdade da experiência (cf. SCHØLLHAMMER, 2011, p. 112). Todavia, “trata-se, aparentemente, de um deslocamento **leve** de perspectiva em que o alvo se transforma [...] mas aponta para efeitos de **afeto**, além dos cognitivos e racionais” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 112, grifos nossos).

“Empatia”, como aponta Guinzburg, e “afeto”, conforme Schøllhammer. Nesse contexto, a singularidade de Carrascoza está numa postura mais radical, com um deslocamento extremo de perspectiva (não leve). Schøllhammer é preciso ao afirmar que na escrita de Carrascoza “de repente, desaparece o ceticismo diante das possibilidades realistas de recriar o passado em sua plenitude, e um novo memorialismo abre um caminho otimista, com promessas de epifania e redenção” (2011, p. 117).

Acreditamos que em *Aos 7 e aos 40*, o jogo com os narradores autodiegético e heterodiegético são essenciais em relação aos efeitos de afeto e empatia. Para além da temática e do estilo “comovido” do narrador, que sempre estiveram presente em sua ficção, a nova estrutura narrativa amplia as possibilidades simbólicas da afetividade. Ao distanciar-se do homem desiludido e buscar na infância algum sentido existencial, o narrador não se resigna à fatalidade. Mesmo em relação ao homem, o final aponta para uma história a recomeçar, para uma reconquista da antiga alegria, como vimos.

Ao que tudo indica, Carrascoza passa para uma fase mais experimental de sua escrita. Tal é a proposta de seu segundo romance publicado, *Caderno de um ausente*, espécie de romance epistolar impregnado de metaficção. Um outro experimento, diverso, é o do livro a ser lançado, *Diário das coincidências*, com o jogo estético de recontar histórias de coincidências enviadas pelos leitores: o leitor de Carrascoza, possivelmente motivado por sua literatura, conta uma história, e o autor a lê e reescreve com seu estilo, um intercâmbio de mão dupla entre autor e leitor. Dessa forma, o ficcionista abre novas possibilidades criativas para trabalhar com a mesma temática e estilo que já vinha desenvolvendo, agregando a ela um experimento formal mais autêntico.

Referências

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. Tradução de Jorge de Almeida.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.
- CARRASCOZA, João Anzanello. *Aos 7 e aos 40*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CONDE, Miguel. A escrita comovida de João Anzanello Carrascoza. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 34. Brasília, julho-dezembro de 2009, pp. 223-232.
- GUINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 2 (2012), pp. 199-221.
- RUFFATO, Luiz. **Entrevista** a Heloísa Buarque de Holanda. Sem data. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-luiz-rufato/>. Acesso em ago. 2016
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SOBRE o autor. In: CARRASCOZA, João Anzanello. *Aos 7 e aos 40*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Paratexto editorial do romance *Aos 7 e aos 40*.

Recebido em 20/02/2017.

Aceito em 20/03/2017.