

RESUMO: o presente artigo faz uma leitura do romance *Onze* de Bernardo Carvalho depreendendo da referida obra aspectos caracterizadores de um discurso ficcional que alia ingredientes narrativos do Modernismo e da Contemporaneidade. As inovações das estratégias discursivas presentes em *Onze* vão desde a técnica narrativa até a variação temática, tudo associado a uma concepção de arte que problematiza a sua própria feitura enquanto documento do real, colocando-se como mais uma ilusão referencial desencadeada pela proliferação de vários focos narrativos sobre determinados ângulos de visão, de fatos, impressões e fantasias sobre o real vivido ou imaginado. Trama, narradores, personagens, tempo e espaço também são submetidos à outra ótica que questiona a ficção como reflexo de determinada realidade.

PALAVRAS-CHAVES: Estratégias narrativas. Variação temática. Romance. Contemporaneidade.

ABSTRACT: This article presents a reading of the novel *Eleven* of Bernardo Carvalho inferring the aspects that characterize such work of a fictional discourse that combines ingredients narrative of Modernism and Contemporary. The innovations of the discursive strategies present in *Eleven* ranging from narrative technique to thematic variation, all linked to a conception of art that questions its own making while the real document, placing it as one more referential illusion triggered by the proliferation of several outbreaks narrative about certain viewing angles of facts, impressions and fantasies about the actual lived or imagined. Plot, narrators, characters, time and space are also submitted to the other lens that questions fiction as a reflection of a certain reality.

KEYWORDS: Narrative strategies. Thematic variation. Romance. Contemporaneity.

1. Introdução

O romance *Onze*, o primeiro do jornalista e romancista Bernardo Carvalho, obra publicada em 1995, faz parte da mais recente produção ficcional brasileira, enquadrando-se naquelas criações literárias latino-americanas contemporâneas que buscam interrogar-se, pondo a nu o seu processo criativo ao mesmo tempo em que procura representar elementos da nacionalidade focalizando as perspectivas, os desejos, as frustrações e os estados emocionais das personagens representadas no universo romanesco.

* Doutor. em Teoria da Literatura pela UFPE. Professor Adjunto II da UESPI. email: lucianosf31@bol.com.br

O referido romance alia-se às novas estratégias narrativas que são postas em prática a partir do século XX, como a desintegração da lógica linear do relato, atenuação da qualificação do herói, caracterização polissêmica das personagens, perda da referencialidade do tempo, do espaço e um maior dinamismo entre o narrador e o narratário.

Tais estratégias diferem daquelas utilizadas por uma tradição literária que pretendia ser um lastro com a realidade como a linearidade do relato, o herói qualificado como sendo um ser acabado, personagens que, em sua maioria, eram planos sem muita complexidade, o tempo cronológico como forma de acompanhar o tempo da realidade, o espaço muito mais franco e objetivo sob a visão transparente de um narrador onisciente que, geralmente, se apresenta em terceira pessoa e o distanciamento do narrador em relação ao narratário.

Pode-se perceber que a estrutura de *Onze*, romance de Bernardo Carvalho, pertence a uma gama de ficções contemporâneas que incorpora as inovações técnicas do primeiro momento modernista brasileiro como as já citadas acima e as amplifica como a iconoclastia e a problematização do ato narrativo como se observa em *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade, para citar apenas uma obra.

Essas estratégias narrativas contemporâneas diferem dos ingredientes narrativos tanto dos romancistas, quanto dos realistas e dos naturalistas do século XIX. Nesses romances do século XIX há uma preocupação mimética geradora da ilusão referencial, seja ela do prisma romântico ou realista-naturalista. Tal procedimento narrativo tradicional leva a uma inequívoca descrição físico-psicológica das personagens e revela um narrador confiável, seja ele se apresentando em terceira pessoa ou em primeira. Além disso, tais romances apresentam demarcação espaço-temporal manifesta, objetiva, clara e geralmente com um único tema não problematizando o seu processo de criação ficcional.

2. Técnica narrativa

Apesar de ser uma obra contemporânea, há teorias anteriores a ela sobre ficção que se encaixam enquanto análise da técnica narrativa. Em *Onze* encontra-se uma grande

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
gama de personagens cujos destinos se tocam, ora com fortes elos familiares, ora com encontros sutis e há uma diversidade espacial configurada desde um sítio no interior do Rio de Janeiro até movimentados centros urbanos do exterior, como Paris ou Nova York.

Observa-se uma mudança de um tempo cronológico em prol de *flashbacks* e *flashforwards* e uma multiplicidade de narradores provocadora da oscilação de narração em terceira pessoa e em primeira pessoa. A variação temática passa por excursões nos planos psicológicos, sociológicos, históricos e metalinguísticos.

Essas estratégias narrativas vinculam-se à variação temática logo no início da obra, no qual a escassez de pontuação está ligada a um ritmo frenético imposto pelas ações das personagens que tanto precipitam o fim da primeira parte do romance como prenunciam a futura tragédia (já acontecida) no aeroporto de Paris:

[...] se tinham ido apenas pelo jornal, e foi exatamente o que disse Rubens quando Trudi abriu a porta da sauna e falou de sua preocupação, ele riu e disse que ela só pensava no jornal, devia relaxar durante o fim de semana no sítio, afinal podia ficar um dia ser ler o jornal, tentar esquecer o resto, as notícias, os horrores da imprensa, as mortes, os extermínios, a tragédia do aeroporto de Paris, “Você quer a lista dos mortos, saber a história de cada um, e se conhecia algum daqueles brasileiros que esperavam o vôo, está precisando lamentar a morte de alguém, quer descobrir a causa de tudo, não é, Trudi?”, ele disse e ela saiu dali furiosa e decidida a não se preocupar mais com os outros [...] (CARVALHO, 1995, p.23)

A trama começa a ser esboçada logo no início da narrativa, em que se observam os índices a serem desenvolvidos. O mundo, com seu lado progressivamente negativo (horrores, mortes, extermínios e tragédias), entra na vida das personagens pelo caminho do jornal, veículo mediador do espaço restrito que é o sítio (isolado, distante, rural) e do amplo que é Paris (cidade urbana, cidade luz, mas também distanciada da visão das personagens). Espaços interiores e exteriores respectivamente se tocam e se enlaçam via leitura do jornal sendo este o meio de comunicação que informa os fatos do mundo, o narrador também informa ao leitor, indiretamente, o que vai se desenrolar ao longo da narração. A trama, como entende Dimas, é quebrada constantemente no referido romance.

Assim:

Quanto à *trama*, deve-se entendê-la como a ordem de aparição daqueles acontecimentos dentro da obra, a disposição formal que lhe deu o escritor, que não haverá de respeitar necessariamente a sequência cronológica. Em suma: é o *como* o narrador montou a estória, a sua *fábula*. A *trama*, ensina Tomachévski, “é uma construção inteiramente artística” (Tomachévski, 269), na medida em que depende da habilidade e da sensibilidade de quem narra. (DIMAS, 1994, p. 34)

Ainda na primeira parte, encontram-se indícios de que o espaço se ampliaria, este espaço difere daqueles representados em romances tradicionais em que a descrição é muito mais objetiva. É do alto da serra, onde se encontram as personagens, que um olhar para o horizonte surge. Nessa paisagem existem prenúncios de mudança da dimensão espaço-temporal, bem como da inserção de novas personagens envolvidas em conflitos metonimicamente representados pela expressão: “impressão de ouvir gritos”: Deste modo:

[...] tinham parado para olhar a paisagem, o Rio de longe, sob a névoa e a distância, no fim da planície antes do mar e do pôr do sol, e ficaram ali admirando a vista de pé diante do precipício e do vento, até Gregório perguntar se não parecia, se os outros não tinham a impressão de ouvir gritos vindo do fundo da paisagem, ao longe da cidade, [...] (CARVALHO, 1995, p.52)

Os espaços são os mais diversificados possíveis no romance *Onze*, como já citados anteriormente, desde um sítio no interior do Rio de Janeiro, como já frisado, até grandes centros urbanos como Paris. Desta maneira:

O espaço tem como funções principais situar as ações das personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelas personagens. (GANCHO, 2006, p. 27)

Os espaços interagem com as personagens desde o início da narrativa, inclusive apresentando determinados locais como essenciais à trama como o sítio (amplo) e a sauna (restrito). Neles já se percebem os germes de conflitos que ganharão boa dimensão ao longo da narrativa.

Se na primeira parte da obra tem-se a predominância de uma narrativa em terceira pessoa, na segunda e na terceira partes nenhuma voz predomina sobre as outras, ocorrendo uma constante mudança de focalização. Em alguns casos, o narrador não é nomeado, atua apenas como testemunha dos fatos, assim:

Se da passagem do NARRADOR ONISCIENTE para o NARRADOR-TESTEMUNHA, e para o NARRADOR-PROTAGONISTA, perdeu-se a onisciência, aqui o que se perde é o alguém que narra. Não há propriamente narrador. A história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio absoluto da CENA. (LEITE, 1989, p.47)

Em outros momentos da narrativa, o narrador fala sobre ele mesmo ou simula contar a história de outro para não se comprometer, como faz Cristina no episódio “Os órfãos” quando ela assume a fala pela “deixa” do narrador em terceira pessoa. A menina Cristina sente a necessidade de contar a história de sua vida, mas para evitar qualquer problema em relação ao destino que escolheu, forja uma falsa terceira pessoa que, nas considerações de Autran Dourado sobre os seus livros *Assunto de família* e *As Roupas do Homem*, é um narrador que fala de si, mas como se fosse outra pessoa¹. No romance *Onze*, tal procedimento de falar de si simulando falar de outra pessoa é verificado quando a menina Cristina começa seu relato resguardando a própria vida:

[...] Ela sorriu, satisfeita com o efeito da sua frase. “Você quer que eu lhe conte uma história?” ela perguntou.
O motorista olhou para ela pela primeira vez e sorriu pela insistência com que a menina tentava se comunicar com ele, mas não disse nada.

¹ Esse recurso de mudar a história da primeira pessoa para a terceira ou da terceira para a primeira é uma técnica muito boa que uso não só neste como em outros livros meus. É a falsa terceira pessoa, como há às vezes uma falsa primeira. Em *As Roupas do Homem* é mais fácil ver o recurso. Mas nas *Roupas* o recurso funciona com outra finalidade, o dos pontos-de-vista ou focos diferentes, múltiplos, *As Roupas do Homem* é uma narrativa de estrutura a mais aberta possível, como são abertas algumas formas narrativas famosas. (DOURADO, 1976, p. 16)

Eis, em resumo, o que ela lhe disse: “Um menino e uma menina cresceram juntos Não muito longe daqui. Ela era um pouco mais velha que ele. Era quieta, e às vezes a achavam brusca, reagia como se fosse selvagem, como se não tivesse educação, e os mais velhos diziam para ela ser mais educada, mas era o jeito dela, o jeito que ela sentia. Não era brilhante, não tinha nada de excepcional, era calada porque observava, sabia que ia ser sempre assim, ia passar a vida a observar, porque não tinha nada muito próprio, ia ser um reflexo dos outros toda a vida. [...]”. (CARVALHO, 1995, p.131)

É a rejeição de uma narração em primeira pessoa que é bastante comprometedora. Ao falar de si, aparentando falar de outro, a narradora conta detalhes psicológicos de si mesma, como se fosse um narrador onisciente, o que na verdade é a onisciência dela própria com relação a si mesma. Bom lembrar que a teoria do estudioso e autor Autran Dourado é da década de setenta, contudo de grande aplicabilidade no referido romance de 95 e em alguns da contemporaneidade. A narradora Cristina ainda sente a emoção de chamar a atenção do seu narratário para seu relato numa tentativa, como o próprio narrador em terceira pessoa diz, de se comunicar, é a força da história contada oralmente presente em “Onze”.

Já o narrador que aparece no apêndice *Duas Guerras*, ao conviver com um homem em momentos crucias de uma determinada batalha, vê-se como o outro que é a projeção de suas fantasias e desejos, surgindo então o “estranho” e o “inesperado”:

Acho que pudeste ter, com este relato, uma ideia de quem fui, do pai que tiveste. Vou morrer. Serei teu filho e tu serás meu filho até que eu seja teu filho de novo. Delirava. E quando eu já estava para morrer olhei para o lado e ele ainda estava lá. Estava condenado, eu achei. Não morreria, eu achei. Só tinha mais uma pergunta a fazer a ele. A única pergunta. Perguntei-lhe: “Que vieste fazer aqui?” Precisava da resposta. Era tudo o que eu queria. E ele disse apenas: Eu também vou morrer. Fechei os olhos. Pensei: Mas enquanto não morrer, estará condenado a acompanhar os moribundos e a anunciar aos familiares a mortes dos entes queridos. Por isso, meu filho, este que te escreve agora não sou mais eu, mas este homem de quem te falei e a quem contei primeiro esta história, que era minha e dele. (CARVALHO, 1995, p.179)

O ponto em comum entre a narradora Cristina e esse ser, que é o outro sendo ele mesmo, é o fato de contarem histórias, a primeira oral e a segunda escrita. Os fatos narrados

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
tanto oralmente quanto escritos guardam entre si elos, como a experiência e no dizer de
Walter Benjamim:

A experiência que passa de pessoa a pessoas é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre eles, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1994, pp. 198-199)

Desta forma, percebe-se que tanto Cristina quanto o narrador do Apêndice contam histórias como experiências de vidas, aqui a experiência desde último narrador foi com a morte dos companheiros numa guerra, havendo a necessidade de relatar os fatos ocorridos como meio de aliá-los à sua própria vida que nada mais foi, naquele determinado momento, também a vida do outro.

Os fatos e os lugares que compõem a história de *Onze* encerram significados de acordo com as perspectivas das personagens, cujas consciências são às vezes ingênuas, pois ao analisarem as suas relações com o mundo, não percebem o caráter artificial e enganoso dessas relações.

Desta maneira, segundo as considerações de Georg Lukács, as personagens efetuam uma busca de valores autênticos num mundo degradado e se opõem ao cenário, à natureza ou à sociedade, concretizando um desgaste com o ambiente à sua volta. Ainda segundo o estudioso:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. (LUKÁCS, 2000, p. 82)

Esse desajuste com a sociedade ocorre com a personagem Sandra desde que assinou um contrato para receber o seguro de vida. Sandra presentiu o desajuste com a

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
realidade associada a um desejo incontrolável de sair daquele lugar, sentia-se vigiada e perseguida desde que assinou o contrato: paranoia ou uma suspeita plausível? O que seria então essa impressão? Assim:

Embora em momento algum de seu percurso tivesse sentido que estava finalmente livre (o pesadelo de que estava sendo seguida a acompanhou por todas as cidades, como uma sombra), embora para ela sua vida desde que assinou o contrato não tivesse passado de uma fuga ou uma perseguição, dependendo do ponto de vista, embora tivesse que continuar tomando os comprimidos para dormir e mesmo assim ainda acordasse assustada no meio da noite, embora tivesse a impressão de que não tinha estado sozinha desde que assinou o contrato, nunca sentiu tão palpável a materialidade desse fantasma quanto quando tocou aquele telefone. Deixou tocar mais de dez vezes. Sabiam que estava lá, que tinha acabado de entrar no quarto, pensou. Por fim atendeu. Não disse, nada. Ouviu a voz de um homem: “Estou aqui ao lado”. Ela bateu o telefone, apavorada. Tremia. Já não pensava mais na possibilidade de um engano. (CARVALHO, 1995, p. 155)

O relato citado deixa brechas na sua constituição problematizando o estatuto do “contar algo” como meio de engendrar o “real” na sua tessitura narrativa.

Não é só uma consciência ingênua que toma conta das personagens na busca de um sentido para os fatos e no confronto com o mundo, mas também uma consciência crítica que surge, muitas vezes, diante do inesperado, da degradação ou de uma revelação, como se vê no discurso da personagem não nomeada do episódio “Um dos herdeiros”:

Não sei como aguentam. Juro que não sei. Não posso dizer nada. Me proibiram de falar. Estão na minha cola. Os homens do professor e os outros. Querem acabar comigo. E eu não sei? Mas eles não sabem com quem estão lidando. Tudo está guardado aqui, nesta cachola aqui. Antes que possam me pegar, solto tudo. O dia que eu resolver falar, posso destruí-los todos, um a um. Dos dois lados. Porque sei o que os une. Sei de todos os acordos. É um trunfo que preciso guardar. O meu trunfo. Por isso, me desculpo, mas não haverá nomes. Posso contar a história mas sem nomes, por favor, sem nomes. (CARVALHO, 1995, p. 117)

A personagem-narradora neste momento é anônima, um anonimato que pode estar associado a uma precaução ou a tantos outros que também sabem algo e que não podem se expor? Aqui o conhecimento e a ligação com os poderosos são clara, aquele que sabe demais

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão e está no lado fraco da corda pode ser eliminado a qualquer momento como queima de arquivo, contudo, a personagem tenta se defender ao afirmar que poderá contar tudo se for pega, provavelmente pega pela polícia. Interessante é que a narrativa joga com as possibilidades do contar tudo, mas na própria narrativa a personagem não conta para nós leitores o que está acontecendo e o que ela sabe, num jogo de realidade ficcional e realidade verídica contada dentro da própria história narrada, os leitores também não podem saber o porquê, se souberem também estarão ameaçados.

A tomada de uma consciência crítica de algumas personagens está fundamentalmente ligada à questão do tempo e do espaço. É num determinado momento de sua vida que a personagem Bernardo vê tudo com outros olhos, e tanto o presente como o passado são analisados. Por meio de um *flashback* ele recorda a sua infância, a sua vida na Baixada, na oficina e em algumas cidades do exterior onde ocorriam as exposições dos quadros que os meninos produziam sob a orientação do artista. É o que se pode perceber no fragmento que se segue.

Quando acordei, meu pai se chamava Flávio, minha mãe Beatriz, meu nome era Bernardo, e já era tarde. Fazia um calor dos infernos. Vi que estava na Baixada. Era o mesmo prédio de onde eu ia atirar o meu irmão menor, sete anos depois, quando eu completasse sete anos, porque já tinha gente demais no apartamento de quarenta metros quadrados quando ele nasceu, mesmo sem meu pai, que não era louco de continuar ali, foi embora quando nasceu meu irmão, mas no lugar dele veio o tio, o irmão da minha mãe e era um alívio quando a polícia aparecia de surpresa, arrombavam a porta e a gente ficava seis meses sem ele, eu, minha mãe, minha avó e o recém-nascido, que já era gente suficiente para os quarenta metros quadrados, eu pensava: Que azar, meu Deus, que azar dessa criança! Quando o atirei do apartamento e ele não morreu – que azar, porque quando você nasce ali todos os sofrimentos são insignificantes, mesmo um caco de vidro no olho, um dedo decepado, tudo é normal aos olhos daqueles pais, por mais que você berre, por maior que seja o seu desespero, e ele berrava tanto, à toa -, resolveram me botar na escola, numa outra, mais longe, onde eu passava o dia e tinha que ir de ônibus. (CARVALHO, 1995, p. 57)

Aqui a menção às lembranças tanto da infância quanto do irmão são claras. É o passado voltando à cena via presente através da rememoração vinda do lugar que ele visita, sendo assim o presente não aceito, mas inevitável (“já era tarde”) no fragmento citado.

A partir de um *flashforward*, a personagem Bernardo fala profeticamente sobre o crime que cometerá (matará o artista porque julga que ele assassinou Pedro, um colega seu da oficina). Cita-se:

Dizem que ele joga as notas pelos ares e o povo corre, atira-se no chão, digladia pelas notas. Ainda não vi essa cena. Mas só de pensar me dá nojo. É para isso que voltou? Vou segui-lo e encontrá-lo. Não esperei tanto tempo à toa. E desta vez não haverá engano. Irei até onde for, deixarei ele descer do carro e darei três tiros, porque errarei o primeiro, que vai entrar na barriga, o segundo no peito e por fim na cabeça, que nem sei mais se é por bem ou por mal. Posso errar o primeiro, mas não vou me enganar. Não vou nem olhar para cima, para as nuvens passando, que são iguais em qualquer lugar e para qualquer um, porque a essa altura já vou ter percebido que deixei de acreditar. Depois, ao lado do buraco da segunda bala, no peito, vou escrever oaeoee, e vou ler em voz alta. (CARVALHO, 1995, p.79)

A personagem, ao planejar a morte do artista, explicita a própria incerteza do objetivo deste ato, pois já não distingue valores básicos nem o por quê (“nem sei mais se é por bem ou por mal”).

3. Variação temática

Entre planos psicológicos, sociológicos, históricos e metalinguísticos é que a história de *Onze* se constrói. A narrativa se inicia com a apresentação do espaço onde as personagens passam um fim de semana. Em seguida, as relações amorosas e familiares das personagens são aos poucos desveladas e a teia de “intrigas” vai ganhando forma e densidade.

O primeiro plano apresentado na narrativa é o psicológico. Vai desde o constrangimento causado pela saída de Rodolfo e Gui para buscar lenha até a perda e a afirmação da identidade do outro no fim do apêndice. Percorrendo a obra, observa-se figuras como a advogada, o artista, o órfão, o soldado, a fotógrafa, o jornalista, o mendigo, o político e uma aidética, todos os envolvidos em diversos tipos de conflitos entre os quais está o embate psicológico com eles mesmos. A personagem Lilian exemplificaria tal conflito, pois ela desconfia de que seu namorado Gui tem um caso com Rodolfo:

[...] não queria que vissem o transtorno de sua expressão (estaria louca?), que já era óbvio, desde que Gui se levantou atrás de Rodolfo para ir buscar lenha, mas mesmo antes, desde a noite da véspera durante o jantar, quando um tinha sentado na frente do outro e ela do outro lado da mesa [...] (CARVALHO, 1995, p.29)

A preocupação de Liliam se acentua na proporção que ela pensa nas suas suspeitas e dá a essa atitude um caráter de loucura, doença que ela julga hereditária:

“[...] o que mais temia, que fosse hereditário, coisa de família, como a tia que chegou a tocar fogo nas cortinas do apartamento e agora vivia sob remédios, tinha enlouquecido aos poucos desde que o filho desaparecera, seu primo, de quem logo se lembrou quando ouviu Gregório falar na tragédia do aeroporto de Paris, lembrou, por loucura, porque tinha se tornado uma obsessão, sempre que falava de Paris era o nome dele que lhe vinha à cabeça [...]”. (CARVALHO, 1995, p.30).

A suposta loucura da tia de Lilian justifica-se porque esse distúrbio fora provocado pelo desaparecimento do filho, provavelmente um perseguido político. Associa-se à personagem Jorge, o primo de Lilian desaparecido, uma possível loucura, constituindo-se então o fim de um efeito dominó que partiu de um problema amoroso individual para desembocar numa questão político-social com as consequências das torturas sofridas: “[...] louco ele também, depois de terem enterrado um corpo no lugar do dele no Brasil”. (CARVALHO, 1995, p.30).

Pode-se falar agora da confluência de dois planos. Faz-se emergente o psicossocial como possibilidade de revelação das relações humanas e o político. O encontro da personagem Bernardo com o artista também se dá na confluência desses planos. É na oficina que os sonhos surgem e acabam, desde uma perspectiva pessoal até uma coletiva-social-política: “O objetivo era nos afastar do crime, mas só veio roubar. Veio roubar o que não tinha, o que não imaginava e chamava de vida só porque não era sua”. (CARVALHO, 1995, p.59)

O plano social seria a retirada dos meninos da rua e ensiná-los um ofício, aqui uma arte, mas os sonhos plantados dentro da oficina foram ofuscados pela repressão da

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
ditadura militar e pela visão da personagem, tais sonhos foram roubados dentro da própria instituição que iria “salvá-los”. Bernardo, na oficina, aprendeu a ver o social e percebeu que a mudança não ocorria unilateralmente através de um ideal sem raízes profundas: “Ele nos lembrava que tínhamos sido condenados ao nascer e aqueles mesmos aviões nunca nos levariam a lugar nenhum”. (CARVALHO, 1995, p.59)

Mesmo que a mudança seja uma possibilidade um pouco remota, isso não impede que algumas personagens revelem o que sabem sobre o sistema social no qual estão inseridas. O discurso desmistificador surge aliando uma posição defensiva pessoal (o não comprometimento individual) e um engajamento social (a participação num determinado grupo). Isto não deixa de demonstrar a caracterização ambígua das personagens e, desta forma, planos sociais e históricos se entrecruzam: “Agora tenho que me defender e esquecer. Tenho que salvar a minha pele. Tenho que pensar em mim”. (CARVALHO, 1995, p.120)
Assim também:

A sociedade ocidental é a monstruosidade, como todas as outras, só que sob a hipocrisia, tão corrupta quanto todas as outras, só que sob a hipocrisia da superioridade dos valores, a força, a força é o único valor, sempre foi o único valor e a hipocrisia é apenas uma nova tática de guerra e de dominação que as outras sociedades não entenderam até serem massacradas – e agora que domina o mundo, a sociedade ocidental, com toda a sua tradição, revela o podre de suas entranhas, a corrupção que a comanda, eu disse, repetindo com minhas próprias palavras o que estava escrito no folheto. (CARVALHO, 1995, pp.120-121)

O trecho citado explicita respectivamente um “instinto” de preservação e uma necessidade de demolir o sistema da “sociedade ocidental”. Há tanto uma ruptura no ser individual, que sabe e tenta esquecer, quanto um olhar coletivo sobre essa sociedade que se tornou vulnerável às críticas.

De uma visão generalizada do ocidente parte-se para um a visão mais restrita noutro ponto determinado da obra, quando um jovem estudante de história da arte desafia um pintor. O desafio é fazer com que a arte acompanhe a realidade, pois a tese do rapaz tinha como premissa a ideia de que, por não poder vencer a realidade, a arte de verdade desafia o

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
real. O pintor Kill vai ao Brasil e tenta acompanhar a inflação galopante com a produção exaustiva de notas de maior valor:

Quando percebeu já era tarde. Estava tão obcecado em acompanhar a inflação com as notas falsas, com sua obra de arte, que tinha se esquecido das reais.

O que o deixava ainda mais louco é que ninguém ligava para suas notas, cuja verossimilhança era progressiva. Nem os consumidores nem a lei. Elas desapareciam no meio de uma realidade muito mais veloz, quando não eram simplesmente recusadas. O golpe final veio quando o governo decidiu, do dia para a noite, e quando toda uma nova fornada de suas notas já estava pronta, que na semana seguinte o dinheiro passaria a ter outro nome. Foi quando se deu uma estranha mudança em seu comportamento e ele pareceu esquecer o que tinha ido fazer ali. Pouco a pouco foi abandonando a confecção de notas, começou a beber e passou a frequentar jantares e festas a que era levado pelo rapaz que lhe havia feito o desafio e que é pintado como uma espécie de Mefistófeles pelo artigo, mas obviamente não pela advogada de acusação, por assim dizer. (CARVALHO, 1995, pp. 89-90)

Completamente envolvida com uma determinada realidade, a personagem perde contato com ela, iniciando um processo de degradação até ser morta por Bernardo. O pintor Kill, ao tentar acompanhar a realidade com sua arte, verificou que não poderia fazê-lo, a arte seria uma forma de representação, não o que ele pretendia. Bernardo pensava que Kill era o pintor da oficina e por ele foi morto. A arte aqui não acompanha a realidade, a arte representa o absurdo dessa realidade formando uma espécie de homologia. Desta forma:

Com efeito, a forma romanesca parece-nos ser a transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado. Existe uma homologia rigorosa entre a forma literária do romance, tal como acabamos de definir, nas pegadas de Lukács e de Girard, e a relação cotidiana dos homens com os bens em geral; e por extensão, dos homens com outros homens, numa sociedade produtora para o mercado. (GOLDMANN, 1967, p. 16)

A homologia no romance *Onze* se dá através de dois aspectos, o primeiro seria a realidade da inflação brasileira representada no romance, o segundo seria a impossibilidade de representá-la porque a própria realidade se tornou difusa, ambígua, um absurdo, algo surreal e está em contínua transformação. A arte, aquela produzida por Kill, assim como o próprio

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
romance, ao tentar acompanhar a realidade brasileira daquele momento, perdeu seu “estatuto”, aqui há o plano metalinguístico, ou melhor, metaficcional. Interessante é que o nome da personagem estrangeira é Kill (matar, eliminar, destruir), o artista metaforicamente destrói a arte dentro desta perspectiva e é assassinado por Bernardo por uma confusão.

Onze, ao conectar em sua estrutura uma grande variedade de narradores com seus respectivos pontos de vista, coloca em evidência o seu processo criativo. Como se pode perceber, em algumas partes já citadas da obra há narradores que sentem a necessidade de contar as suas histórias, contudo o temor do comprometimento faz com que forjem uma terceira pessoa ou simulem contar a história de outro. Ao abrir o leque da focalização via mudança, forjamento ou efetuando a simulação de vozes, existe em *Onze* o que Walter Benjamim chamou de “faculdade de intercambiar experiências”:

O narrador retira da experiência que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

Observa-se que a narração problematiza o estatuto do narrador como aquele que deve contar a sua experiência ou a experiência de vida do outro. Verifica-se no romance que as personagens, muitas vezes, não conseguem expressar claramente o que sentem, o que desejam e o que sabem, ou como forma de fuga ou como impossibilidade de relatar suas experiências, pois a realidade é distorcida, não percebida ou não apreendida em seus momentos cruciais.

Assim, a percepção da personagem sobre os seus pais, que supostamente estão à margem de uma apreensão da realidade diversificada, se apresenta difusa:

Que azar, meu Deus, que azar dessa criança! Quando o atirei do apartamento e ele não morreu – que azar, porque quando você nasce ali todos os sofrimentos são insignificantes, mesmo um caco de vidro no olho, um dedo

A personagem Bernardo, no fragmento citado, tenta intercambiar sua experiência vivida na infância falando a um suposto narratário e, num outro ponto de sua narrativa, torna-se leitor de si mesmo ao planejar a morte do artista: “Depois, ao lado do buraco da segunda bala, no peito, vou escrever oaeooeoe, e vou ler em voz alta”. (CARVALHO, 1995, p.79) O “ler em voz alta” pontua uma singular afirmação do desejo de se socializar ao pressupor um possível ouvinte de seu falar, o que não ocorre, há falha na comunicação, a não ser o “falar a si mesmo” ou ao “o próprio leitor implícito” neste trecho.

Já no final da obra, destinos das personagens se cruzam no aeroporto onde ocorre a tragédia e são como uma reunião de astros que morrem por causa dos tiroteios. Vejamos:

Foi um massacre. Os jornais trouxeram a lista dos mortos. Os guardas cercaram o aeroporto e os corpos caídos ali, todos no chão, esperando identificação: o herdeiro ninguém nunca vai saber por quê; a fotógrafa porque queria ver; a aidética como um passarinho, por causa do coração; os órfãos porque estavam na frente das balas, correram ao invés de se jogarem ao chão, como os outros, onde acabaram de qualquer jeito; um grupo de três críticos de arte, por uma triste coincidência; o mendigo na confusão, assim como o funcionário, tentando salvá-lo; e o jornalista, por engano. (CARVALHO, 1995, p. 165)

Lembrando que o número onze é reiterado ao longo da narrativa na quantidade de personagens de cada parte da obra (na primeira parte onze personagens no sítio brincando de morto-vivo e na segunda parte é contada a história de onze garotos que são auxiliados por um artista estrangeiro e viajam para participar de exposições de obras em diversos países) e aqui, na terceira e última parte da obra, tem-se o número onze pela contagem dos mortos devido ao atentado no aeroporto de Paris: 1. o herdeiro; 2. a fotógrafa; 3. a aidética; 4. e 5. Os dois órfãos; 6., 7. e 8. Os três críticos de arte; 9. o mendigo; 10. o funcionário e 11. o jornalista. Onze personagens mortas no aeroporto, uma tragédia já citada no início da obra, fechando uma espécie de círculo.

A narrativa nesta obra possui duas formas de representação discursiva narrativa: os múltiplos pontos de vista e a narração ora onisciente ora não onisciente. Em ambos os casos o ato narrativo não nega que esses procedimentos narrativos constituem recursos enunciativos ideologicamente pré-determinados. É o que se vê em *Onze*, que ora aponta narradores espectadores, ora narradores outros caracterizados complexamente por múltiplas vozes.

4. Considerações finais

A narrativa em *Onze* foi construída buscando romper com a tradição ficcional pautada na linearidade narrativa, na objetividade do narrador, na feitura de um tempo cronológico, na configuração de um espaço descrito claramente sem grandes subjetividades e uma trama centrada num único tema.

O romance *Onze* de Bernardo Carvalho, ao dialogar com a realidade recente do Brasil, cria personagens com seus mais diversos conflitos pessoais e sociais e uma variação temática como a subjetiva (amizades, relacionamentos, casos amorosos), a social (retirada dos meninos da rua para ensiná-los uma arte), a histórica (inflação no Brasil e crise financeira) e a política (ditadura militar com perseguição, atentados, mortes e exílio em Paris e Nova York). Há um amalgama de histórias, tempos e espaços tentando construir ou reconstruir vidas via relatos, os mais diversificados possíveis, e como diria Beatriz Resende:

Entre processos paranoicos e mistificações diversas, na obra de Bernardo Carvalho, identidades pessoais, de gênero, geográficas, espaciais e temporais são questionadas em construções que evidenciam sempre quanto é fictício o texto ficcional. (RESENDE, 2008, p. 78)

Quase no final da narrativa, o narrador sutilmente explicita a vontade de que sua obra seja lida, aquele que fala no apêndice afirma, através da história contada, a necessidade do social enquanto solução para as angústias individuais.

Aqui se tem uma parte do relato que aparece no apêndice:

Recebi esta tarde a notícia do teu nascimento. Quis tanto ver-te. Fui até o aeroporto mas não tive coragem. Vais crescer sem saber quem sou. Talvez um dia venhas a ler isto. Quando penso em ti e no que te espera, sinto um aperto no peito por não estar perto. Queria tanto acompanhar-te e, no entanto, sei que agora que já recebi a notícia, ri e chorei, devo esquecer-te. Não penses o pior de mim. Mas crê que talvez tudo não seja assim tão terrível, já que estás aqui entre nós, és uma bênção. Talvez tenhas uma missão, e qualquer que ela seja, estarei orgulhoso de ti. Sei que, por mais que tente, nunca te esquecerei. Quando estiveres triste, se porventura alguma vez chegares ao fundo do poço, pensa na história que vou te contar agora e que, mesmo nos piores momentos, quando tudo parece perdido, ainda existe solidariedade entre os homens. Haverá sempre alguém igual a ti em alguma parte do mundo, por mais diferente que fores, alguém que compartilhe os teus sentimentos e o teu senso de justiça. Acredita só nisso para que possas seguir e sobreviver, pois não há outra crença neste mundo que valha a pena. (CARVALHO, 1995, p.169)

A história contada pelo narrador do apêndice veicula uma solidariedade que possa existir entre duas pessoas (duas personagens) e essa solidariedade se efetiva por meio de “sentimento” e “senso de justiça” mútuos representados então por um movimento rumo à coletividade. Apesar do tom de tristeza, de separação, de abandono, de afastamento, o narrador do apêndice parece crer nos homens, na solidariedade e torce para que o novo (aqui representado pelo nascimento de um ser humano) encontre sentimentos e justiça neste mundo e que moveria essa nova personagem seria a crença nesta possibilidade. É o pai deixando essa narrativa para que o filho, se possível, leia, como uma despedida, pois está morrendo, assim como está morrendo o relato desta história, pois se aproxima o final da obra. A narrativa, ainda que se finalizando, parece gritar para ser lida, como se verifica neste último trecho citado, a leitura da história contada trará algum tipo de reflexão sobre a vida.

5. Referências

ADORNO, Theodor W. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARVALHO, Bernardo. *Onze*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1994.

DOURADO, Autran. *Poética de romance, matéria de carpintaria*. São Paulo: DIFEL, 1976.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2006.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

LEITE, Ligia C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1989.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos. Expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

Recebido em agosto de 2017

Publicado em dezembro de 2017