

4 As narrativas satélites

“Por onde quer que eu entre, terei que voltar, antes de começar. Isto não começa nunca, estou lhes dizendo.

- Lamartine, já ninguém te entende!
Vamos lá.” (QPV, p. 260)

4.1 O puzzle emoldurado

“Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam .o céu, escorregam e caem...”⁵⁶

Se a leitura de *Armadilha para Lamartine* gerou uma abordagem que envolvia a experiência da leitura como ponto de partida para uma análise, o segundo romance, *Que pensam vocês que ele fez*, será também submetido a uma leitura que envolverá obviamente os elementos textuais, paratextuais e pictóricos. O presente exercício de leitura não pretende ser uma busca do sentido oculto do texto ou dos textos - forjá-lo ou desencavá-lo - mas tão somente ilustrar a convicção de que a narrativa não se limita ao ambiente interno da trama. Ela perpassa todos os processos de produção de sentido. A narrativa ocupa um lugar que é anterior à leitura no seu sentido mais tradicional, extrapolando os limites concretos do seu *medium*.

O espanto ou estranhamento causado pela leitura do primeiro romance, o processo de familiarização com o universo dos M., não estão ausentes na leitura do segundo. Naquele, as cisões se evidenciavam na medida em que uma aproximação e um distanciamento se efetuavam: aproximação do inventário de tipos humanos e suas idiossincrasias, aproximação também do universo contextual do enredo; distanciamento, porém, de um modelo narrativo tradicional, monolítico e uniforme, capaz de espelhar um sistema lógico e de valores (culturais, morais, filosóficos, religiosos, etc.) convencionais. Nesse último aspecto, as rachaduras se multiplicam e os fragmentos espalhados sobre a mesa representam um *puzzle*,

⁵⁶ ASSIS, M., *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p.103.

emoldurado por uma linha narrativa mestra que é, por sua vez, cambiante e destituída de confiabilidade.

Composto de uma diversidade de vozes e modos narrativos, *Que pensam vocês que ele fez* (QPV) retoma a cisão primordial, presente no primeiro romance: os binômios pai-filho, escritura-vida, dentro-fora, entre outros. A fragmentação do sujeito enunciadador complexo (enquanto sujeito da enunciação e sujeito do enunciado) reflete-se na fragmentação da escritura. O personagem filho, que antes fora submetido a uma internação e tratamento por conta de seu desvio mental/social, é agora submetido a um tratamento textual. Trata-se de uma terapia através da revisão, da cesura e da censura de seu texto-fala, que acontece no mesmo nível da enunciação – território plenamente seu, por direito⁵⁷. O pai personagem reaparece, mas é o pai-professor-gramático quem intervém e rasura, omite e censura o discurso do eterno filho Lamartine.

4.2 O peixe hiperbólico e a missão da obra

Editado pela mesma Companhia das Letras, em 1994, QPV traz na capa os elementos convencionais: nome do autor (desta vez, Carlos Sussekind, sem a sugestão de uma “co-autoria” ou sem a atribuição da autoria a uma “entidade autoral”); o título do livro (que embora sugira uma pergunta, carece de uma marca gráfica para explicitar-se como tal: uma primeira ambigüidade em uma obra onde elas existem em abundância); uma ilustração (a reprodução de um óleo de Roberto Magalhães, intitulado *Anotações biográficas*) e o logotipo da editora.

Parece dispensável contrastar e investigar as possíveis implicações na escolha do nome do escritor Carlos Sussekind para constar na capa. Se em *Armadilha para Lamartine* o “nome constante na capa” fornecia elementos para uma análise mais profunda, aqui o mesmo não se dá, e pode-se tranquilamente imaginar que não haverá um jogo de atribuição autoral dessa vez. A autoria é atribuída a um sujeito cujo nome já figura no rol dos autores da literatura

⁵⁷ Como notado anteriormente, Lamartine é de fato o “autor” e uma espécie de narrador autodiegético disfarçado dos textos de *Armadilha para Lamartine*. Neste outro romance, as autorias são redistribuídas por conta de uma multiplicação de vozes narrativas.

brasileira e cuja existência civil não pode ser questionada. Portanto, supõe-se que o jogo da falsa atribuição autoral que ocorre no primeiro romance não se repete aqui. Ledo engano. Como se pode verificar na leitura do texto da orelha, o deslizamento do solo onde se erige o edifício autoral é mais grave e mais atordoante do que na experiência anterior, fazendo com que uma busca do autor e da autoridade possa também ser considerada o *leitmotiv* do romance.

Através da presença do título do livro impresso na primeira capa, em oposição ao romance anterior, cujo título vinha sob a forma de uma cinta sobreposta, percebe-se mais uma vez uma conformidade com o padrão gráfico de disposição de elementos (ditos essenciais) para a composição de uma identidade visual do livro - elementos inerentes ao suporte, tal como considerado convencionalmente. Em *Armadilha para Lamartine*, não era somente a autoria que carecia de sustentação. O próprio título do livro, flutuando sobre os demais elementos visuais da capa, apresentava-se como um elemento opcional ou não plenamente pertencente àquele espaço. Sua flutuação sobre seu território presumido remetia ao diagnóstico de deslocamento da identidade do sujeito, que pode ser considerada uma das questões problemáticas que se impõe no romance. Em QPV, a identidade ameaçada está presente na figura da terapia textual a qual Lamartine é submetido, além da utilização de máscaras narrativas, como pode ser o caso do “Aviso ao leitor”, na segunda parte do romance, assinado por Jaime Firkusny⁵⁸.

A ilustração policromática mostra, do lado esquerdo, uma costa litorânea com águas azuis mais escuras que vão clareando e formando ondas que se espraiam sobre um trecho de praia com um relevo montanhoso. Nas proximidades da areia, uma vegetação escassa contrasta com o verde mais intenso dos morros ao fundo. No céu, nuvens leves e quase transparentes retêm ainda uma luminosidade rósea junto à linha do horizonte, denunciando um anúncio de

⁵⁸ A identidade do doutor Jaime Firkusny é utilizada por Lamartine, na primeira parte dos “Acréscimos”. Lamartine escreve uma carta assinando como o psicólogo, na qual instrui a datilógrafa Carmelita sobre como proceder no teste do “orgasmo sem toques”. O mesmo personagem assina o “Aviso ao leitor”, em que fica explicitada razão pela qual as quatrocentas páginas do diário não foram incorporadas na versão final do livro. Esse retorno pode indicar a ficcionalidade do aviso, invalidando sua posição de instância imediatamente superior às outras, tendo sido, dessa forma, escrito pelo próprio Lamartine – em um espaço e tempo que podem ou não ser aqueles declarados no texto: “24 Russel Square, London, W.C.1” (QPV, p.251) e na assinatura do aviso: “Jaime Firkusny – Presidente – 1993” (QPV, p.252).

amanhecer ou uma retirada suave do sol. O tema da ilustração parece estar na presença de um peixe hiperbólico, próximo à areia da praia, de cuja boca sai um homem, como que escapando de uma temporada no interior do animal. O homem, completamente vestido - calça e camisa, sapatos pretos e cabelos penteados - estende os braços em direção à terra firme. De seus lábios entreabertos não sai o grito do homúnculo de Munch, mas, talvez, um suspiro de alívio ao recobrar o ar. Um pé toca a areia enquanto a outra perna, até a altura das nádegas, ainda se encontra no interior do peixe.

No lado vertical direito da capa, bem próximo à dobra da orelha, uma linha vermelha separa os elementos de identificação visual do livro e uma outra linha, com pequenos dentes, tem as pontas na direção da dobra e do corpo do livro. O homenzinho que escapa das garras do peixe parece estar fadado ao cativo no interior de uma outra fera, o livro. Ao abrir o livro, o leitor estaria libertando o homenzinho de seu segundo cativo. Após ter conseguido escapar do primeiro, à custa de sabe-se lá que preço, resta-lhe contar com a generosidade do leitor para que, abrindo o livro, ajude a libertá-lo das garras da obra. Não é por acaso que o fundo da capa é composto por traços bem leves, quase imperceptíveis, em forma de escamas, sobre um verde bem claro, quase laminado, lembrando a pele de um peixe. O livro é um peixe que contém o peixe da ilustração. Assim, ao se considerar a função da capa como um indicador do conteúdo do livro⁵⁹, pode-se presumir que a matéria de QPV será o confronto entre o homem (e seu texto) e a missão a ser cumprida. Mais uma vez, uma composição em abismo que se denuncia antes mesmo da leitura da obra.

Abrir o livro é permitir que o mundo da obra escape também do interior do peixe – seu cativo. Ao libertar o texto - a obra - de sua prisão no ventre do peixe, o leitor e o crítico estarão lhe permitindo cumprir sua missão antes negada. Que texto seria esse que, diante do chamado, não se prontificou a aceder? Que obra seria essa cuja última missão é aprender a não fugir da missão⁶⁰? Poderia

⁵⁹ FERLAUTO, C.; JAHN, H., *O livro da gráfica*, p.65.

⁶⁰ E a missão da obra pode ser como aquela de Jonas, uma missão imperiosa da qual a fuga vem a ser impossível. E sobre missão, como adverte Barthes, “não se deve rir dessa palavra. As obras da literatura, de Dante a Mallarmé, a Proust, a Sartre, sempre tiveram, para aqueles que as escreveram, uma espécie de fim, social, teológico, mítico, estético, moral, etc.” (BARTHES, R., “Deliberações” In: *O rumor da língua*, p 369.).

aqui relacionar a essa imagem a conhecida obsessão de Carlos Sussekind pelos diários escritos pelo pai. Em entrevista, Carlos já dissera que saltou sem escalas de Monteiro Lobato para os diários. Toda a problemática que perpassa *Que pensam vocês que ele fez* refere-se ao esforço empreendido por Lamartine em organizar uma edição comentada dos diários de Espártaco M., com o apoio da *Samuel Pepys Foundation*, instituição cujo objetivo – além de cuidar de diversas publicações dos diários de Samuel Pepys - é ajudar filhos de pais escritores de diários a se livrarem do trauma decorrente de sua condição, segundo versão do próprio Lamartine, no papel do Dr. Jayme Firkusny – mais uma máscara para o autor mentiroso.

4.3 Mais paratextos

As especulações acerca da narrativa que se inicia com os elementos textuais e pictóricos constantes na capa do livro prosseguem e avançam em direção aos paratextos. A orelha da primeira capa traz um texto cuja primeira frase parece já ter se tornado um bordão na convivência com o autor e sua obra: “o autor mente muito”⁶¹. Em tom pessoal e quase coloquial, o autor do texto da orelha apressa-se em registrar sua total inculpabilidade em relação à veracidade do que lhe foi confiado. Relata, então, o seguinte:

Que havia o tal “diário”. Que o pai, Espártaco M., escreveu durante muitos anos um diário contando a apagada vida que levava em companhia da mulher e dos dois filhos. Mas, paralelamente, fazia outras anotações sobre um cotidiano fictício, vivido no futuro, contando só coisas lamentáveis, antecipando o desfecho horrível que o esperava, a fim de tomar coragem e fugir de casa para sempre com a amante.

Acabaram fugindo.

Os anos se passaram. Um dia, sem mais nem menos, Lamartine desatou a escrever, de um jato só, quarenta e tantas páginas de um diário apócrifo do pai, narrando a morte (forjada) da amante de Espártaco. O texto era de uma sinceridade chocante. Não o mostrou a ninguém. Gostou do tom, natural e comovente, em que eram feitas as referências à amante. Assustou-o a fidelidade absoluta com que

⁶¹ Em 2000, Carlos Sussekind publicou um romance, escrito em parceria com seu psicanalista, Francisco Dautt da Veiga, intitulado *O autor mente muito*. Uma primeira variação desta constatação é feita pelo mesmo psicanalista, na orelha para *Armadilha para Lamartine*, ao se referir a Carlos como um “fraudador mentiroso”.

consequira captar a linguagem e o estilo do diário autêntico. Que significaria aquilo?

Significou que era preciso escrever um romance.

Na primeira tentativa, *Armadilha para Lamartine*, feita para encaixar o apócrifo perturbador, o autor achou que ainda era melhor não, que o contraste com os textos vizinhos, em termos de sinceridade e revelação profunda, continuava irreconciliável. Na segunda, este *Que pensam vocês que ele fez*, que retoma um pouco o clima extravagante das antecipações do “diário inventado”, a ambientação do apócrifo até que é menos problemática. Os exageros e despautérios são tantos!

Bem, estou apenas repetindo o que me foi dito.

Professor Guaraná

Os dois primeiros parágrafos não oferecem nenhuma dúvida quanto ao assunto do texto: trata-se do tema do romance, da história que pertence ao dito “mundo da obra”, o universo dos M. Entretanto, o que se percebe na leitura da orelha, é novamente o esfacelamento dos limites entre o universo ficcional e a realidade editorial, empírica, do objeto livro que seguro em minhas mãos e que me disponho a ler. O texto descreve a evolução do processo de escritura que envolve a tal obsessão pelos diários do pai. Como desdobramento desse processo, aponta para a necessidade de transformar toda a vida textualizada em romance, e em uma primeira tentativa, cita *Armadilha para Lamartine*. Quem atribui ao personagem Lamartine a autoria do romance de Carlos & Carlos Sussekind? No texto para a orelha de *Armadilha para Lamartine*, Francisco Daudt da Veiga refere-se ao romance como um ritual de exorcismo e uma tentativa para entender um fato vivenciado por Carlos Sussekind, i.e., sua internação no sanatório e a influência do diário paterno em sua vida. O psicanalista declara ser o exercício literário uma forma de “digestão para o tal incidente”. Como o incidente não foi completamente digerido, a ligação entre o personagem e o diário do pai retorna nas páginas do romance, ambos extraídos de forma abrupta do interior do outro romance sob a alegoria do homenzinho “vomitado” pelo peixe hiperbólico.

O autor do texto da orelha, Professor Guaraná, também personagem do romance, invade o espaço dos paratextos, minando as informações comumente fornecidas ali. Ao expandir o seu raio de visão, que deveria estar limitado ao mundo da obra, o Professor Guaraná igualmente transpassa o limite entre o ficcional e o real ao insinuar ser Lamartine o autor de *Armadilha para Lamartine*.

A insinuação resulta da transição, no texto, da referência ao autor do diário apócrifo, nomeadamente Lamartine, para a referência ao autor do primeiro romance e do segundo que está sendo apresentado - sem especificar se a referência é a Lamartine ou a Carlos Sussekind. Dessa ambigüidade, confirma-se também a aderência entre o autor empírico e seu personagem *alter ego*, já mencionada em capítulo anterior.

A intromissão do autor empírico no universo ficcional tem sido utilizada com certa freqüência nos romances pós-modernos. Ulla Musarra exemplifica essa intromissão com os prefácios ficcionais de *Giles Goat-Boy*, de John Barth. Os prefácios, embora ficcionais, são assinados com o nome do autor empírico. Outro exemplo mais radical é o de Raymond Queneau, no prefácio de *Obras completas de Sally Mara*, seu pseudônimo em pelo menos dois romances. Segundo Musarra, “no prefácio, Sally Mara, a ‘suposta autora imaginária’, faz uma alusão ao autor real, ou o ‘dito autor real’, como ‘um certo Queneau... ligado à editora Gallimard’”⁶². Já é emblemática a ficcionalização de Italo Calvino, em *Se um viajante numa noite de inverno*, quando apresentado ao leitor por um narrador anônimo, como o autor do livro que está sendo lido:

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido. É melhor fechar a porta; do outro lado há sempre um televisor ligado. Diga logo aos outros: “Não, não quero ver televisão!”. Se não ouvirem, levante a voz: “Estou lendo! Não quero ser perturbado!”. Com todo aquele barulho, talvez ainda não o tenham ouvido; fale mais alto, grite: “Estou começando a ler o novo romance de Italo Calvino!”. Se preferir, não diga nada; tomara que o deixem em paz.⁶³

O Professor Guaraná opta, em seu texto, por não mencionar Carlos ou Carlos & Carlos Sussekind. O efeito gerado pela omissão do nome do autor empírico e pela ambigüidade do texto é o de trazer para o mundo ficcional um romance da literatura brasileira e atribuir sua autoria a um personagem do próprio romance. O orelhista, por sua vez também personagem, diz estar apenas repetindo o que lhe foi dito pelo autor. Esse texto, portanto, acena para sua recusa em pertencer somente ao universo ficcional, pois invade o território do factual – os

⁶² MUSARRA, U., op. cit., p.217-8.

⁶³ CALVINO, I., *Se um viajante numa noite de inverno*, p.11.

dois romances escritos pelo autor empírico – e traz consigo, para este mesmo “entre-lugar”, Carlos Sussekind e sua contrapartida ficcional, Lamartine.

Na segunda orelha, em seguida ao texto do Professor Guaraná, aparece a foto de Carlos Sussekind e um pequeno texto biográfico, no qual lhe é atribuída a autoria de *Armadilha para Lamartine*. Evidentemente, a função do espaço da orelha como território de peritextos editoriais é por fim resgatada, ainda que precedida pela instauração de um quadro patente de indeterminação.

As páginas de abertura, ainda sob o domínio dos paratextos, não apresentam ambigüidades. À folha de rosto seguem-se uma dedicatória, uma epígrafe, agradecimentos e índice. A identificação do gênero da obra, romance, na folha de rosto, logo abaixo do título, difere das edições de 1991 e de 1998 de *Armadilha*, nas quais não há referência ao gênero. Assim, ao oferecer um número reduzido de inconsistências, os paratextos cumprem seu papel de maneira menos ameaçadora ao entendimento da obra, talvez por tratar-se já de um texto que retoma o romance publicado há dezoito anos. Há, todavia, no poema que faz as vezes de epígrafe, uma pista valiosa sobre o que é narrar – ou, simplesmente, contar histórias – e como isso se dá no romance:

Era uma vez três
Dois polacos e um francês
Os polacos deram deram no francês
O francês por sua vez
Puxou a espada com rapidez
Que pensam vocês que ele fez?
Matou? Esfolou? Foi pro xadrez?
Esperem
Vou começar outra vez
Era uma vez três
etc.

A amnésia de Lamartine, que o faz contar e recontar sua história (e permitir que outros também o façam), leva à imagem do anel de Möbius, utilizado por John Barth, no conto de abertura de *Lost in the Funhouse*:

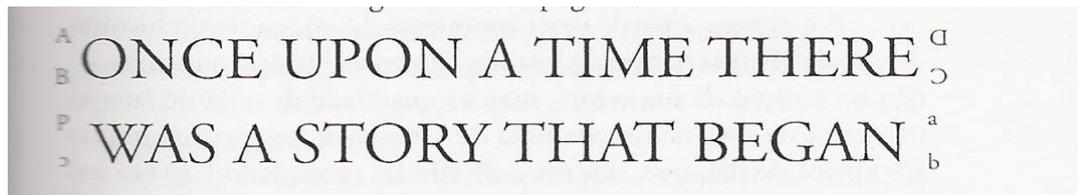


Figura 4 – O “Frame Tale”, de John Barth.

Segundo Heidrun K. Olinto, “sua leitura é orientada por um minúsculo manual para o usuário com as recomendações de cortar a folha de papel na linha tracejada, torcer os lados e juntar, em seguida, AB com ab e CD com cd. Como resultado, emerge um anel de Möbius de estrutura uni, bi, ou tridimensional, e, de acordo com a direção de nosso olhar, a sua leitura pode iniciar-se ou terminar em qualquer ponto.”⁶⁴ A história do poema, sempre recomeçada do mesmo ponto e interrompida no mesmo ponto, pode ser lida indefinidamente, gerando níveis mais profundos de encaixamento até a perda total de parâmetros. A mensagem do poema vem se concretizar na estrutura narrativa do romance.

4.4 Considerações sobre as narrativas encaixadas

Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe.⁶⁵

A estrutura narrativa de *Que pensam vocês que ele fez*, à primeira vista, revela-se complexa e aparentemente destituída de um compromisso com a causalidade. A voz condutora da narrativa permite que outras vozes a ela se juntem profusamente, imprimindo no conjunto um aspecto fragmentário e incompleto, no sentido aristotélico de inteireza.

Esse conjunto de vozes estaria gerando uma “tensão enunciativa”⁶⁶, detectada por Flora Sussekind como uma tendência da literatura brasileira dos

⁶⁴ OLINTO, H. K., “Narrar em tempos pós-modernos: 1001 Sherazades.” In: *Semear – Revista da Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses*, n. 7, p.75. O poema está reproduzido como imagem retirada desta mesma fonte.

⁶⁵ TODOROV, T., *As estruturas narrativas*, p.126.

⁶⁶ SUSSEKIND, F., “Escalas & ventríloquos”. In: *Folha de São Paulo*, 23 jul. 2000, Caderno Mais!, p. 4-11.

anos 90. A tensão seria decorrência da assimilação de vozes heterogêneas e antagônicas, com o objetivo de exercitar a escuta e dar voz ao outro. Como uma forma de ventriloquismo, ela se realizaria mais plenamente através da apropriação de discursos alheios e de sua inserção na narrativa. Ao contrário de uma tendência geral, em QPV a tensão enunciativa se opera no nível da diegese, através do embate entre enunciadores, embora a assimilação de discursos diversos possa ensaiar uma tensão de outra ordem. O ventriloquismo, tanto em QPV como em APL, é o que se apresenta mais pertinente. Os narradores não são, em muitos casos, os donos da voz. Escondem o verdadeiro enunciador.

A inexistência aparente de um nexos causal e a multiplicidade de vozes afiguram-se características indicadoras de uma narrativa que pertence a um contexto de ruptura com a tradição. Porém, essa primeira impressão se desfaz quando a leitura se encaminha no sentido de localizar, no arranjo narrativo do romance, o emprego de uma estratégia que pertence à tradição das narrativas: o uso de narrativas e discursos encaixados.

Em sua *Poética*, Aristóteles afirma ser a tragédia a “imitação de uma ação acabada e inteira, de alguma extensão”⁶⁷ e define o adjetivo “inteiro” como sendo tudo o que apresenta um começo, um meio e um fim. Sobre essa premissa se constituiu a estrutura diegética clássica, cuja extensão deve favorecer uma sucessão de fatos que revertam a situação inicialmente apresentada. Assim, o que é inteiro possui um começo, um meio e um fim, e sua extensão está intrinsecamente ligada a sua capacidade de reverter a situação inicial nesse período de tempo. Aristóteles prescreve que a natureza da ação contida na fábula seja “única e inteira”, que a supressão ou deslocamento das partes tenham reflexo imediato, causando um transtorno e que “aquilo cuja presença ou ausência não traz alteração sensível não faz parte nenhuma do todo”⁶⁸. Assim sendo, pode-se concluir que a “inteireza” exige uma consumação dos fatos, um acontecimento que reorganize o mundo narrado.

A prática da escrita fragmentária observada no romantismo alemão virá confrontar as premissas aristotélicas de inteireza e extensão. Lacoue-Labarthe e

⁶⁷ ARISTÓTELES, “Poética”. In: *A poética clássica*, p.26.

⁶⁸ *Ibid.*, p.28.

Jean-Luc Nancy, em *The Literary Absolute*, advertem para a necessidade de uma abordagem do fragmento como uma “forma ou gênero”, possuidor de um projeto ou proposta, embora reconheçam que jamais houve, por parte dos românticos, uma definição do que viria, efetivamente, a ser o fragmento. Os autores circunscrevem o termo “fragmento”, utilizado no estudo, a partir daquilo que ele não é: um resíduo de um objeto ou peça quebrados. O fragmento é visto como um projeto de completude, sendo então uma projeção imediata do todo, ainda que incompleto: “funciona simultaneamente como resto de individualidade e como individualidade.”⁶⁹ Sua condição de inacabado não impede o cumprimento do projeto: o de “enunciado que não pretende à exaustividade e corresponde à idéia, sem dúvida propriamente moderna, que o inacabado pode, ou mesmo deve, ser publicado (ou, ainda, à idéia de que o publicado nunca está acabado).”⁷⁰

As considerações iniciais sobre o contraste que pode ser percebido entre a estrutura diegética aristotélica e o conceito de fragmento como forma ou gênero literário auxiliam na compreensão da disposição dos discursos e das narrativas em *Que pensam vocês que ele fez*. Em primeiro lugar, há que se depreender da leitura a existência de dois lugares distintos: a) o lugar da enunciação, onde são produzidos discursos sobre a organização e outros discursos que compõem a unidade narrativa; b) um lugar de enunciação no qual os discursos acima estão inseridos. Em termos práticos, o primeiro lugar é o da produção dos discursos narrativos e o segundo, lugar da materialização dos discursos em um suporte específico. E sobre esse último, a observação feita acerca de o fragmento poder (e até mesmo dever) ser publicado se torna pertinente.

Todorov, em seu ensaio “Os homens-narrativas”, discorre sobre a técnica do encaixamento – obviamente tendo como obra exemplar *As mil e uma noites* – e faz uma analogia entre a sintaxe da frase e a estrutura da narrativa. Sugere que “a estrutura formal do encaixe coincide (e não se trata, como se vê, de uma coincidência gratuita) com a de uma forma sintática, caso particular da subordinação.”⁷¹ Exemplifica com uma frase em alemão, cuja tradução não sustenta a força da frase no original, mas que é, ainda, capaz de ilustrar o

⁶⁹ LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J.L., *The literary absolute*, p.43.

⁷⁰ *Ibid.*, p.42.

⁷¹ TODOROV, T., *op. cit.*, p.125.

argumento a ser explicitado: “Aquele que indicar a pessoa que derrubou o posto que se ergue sobre a ponte que se encontra no caminho que leva a Worms receberá uma recompensa.”⁷²

O surgimento de um substantivo na função de sujeito gera um desdobramento em uma outra oração, subordinada à primeira, na qual um outro substantivo engendrará outra oração subordinada, repetindo-se até que haja uma interrupção arbitrária. Todorov compara esse substantivo gerador de uma oração subordinada ao personagem recém introduzido na narrativa, pois “cada nova personagem ocasiona uma nova história.”⁷³ Os exemplos que seguem são retirados, principalmente, de *As mil e uma noites* e de *Manuscrito encontrado em Saragossa*, e contribuem para ilustrar os diferentes níveis de complexidade a que podem chegar as narrativas que utilizam o encaixamento como estratégia principal. Todorov toma emprestado de Borges o exemplo mais curioso, que se refere ao auto-encaixamento ocorrido em *As mil e uma noites*:

Nenhuma [interpolação] é mais perturbadora que a da seiscentésima segunda noite, noite mágica entre as noites. Essa noite, o rei ouve da boca da rainha sua própria história. Ouve a história inicial, que abrange todas as outras, que – monstruosamente – abrange a si mesma... Se a rainha continuar, o rei imóvel ouvirá para sempre a história truncada das *Mil e uma noites*, daí por diante infinita e circular...⁷⁴

A conclusão a que chega Todorov acerca da significação interna do encaixamento narrativo é que o procedimento revela uma propriedade profunda pertinente a toda narrativa, e que por isso a narrativa encaixada tem como matéria a narrativa propriamente dita. Dessa forma, sendo o encaixamento um procedimento que revela haver narrativas sobre a narrativa, ele é também o gerador da imagem de uma narrativa mestra, da qual todas as outras narrativas não seriam senão fractais. Em alguns casos, essa noção da parte que representa o todo - ou que seja um todo inserido no todo - mostra-se mais explícita no exemplo de Borges citado por Todorov. Em outros, é sutil, imperceptível talvez, que narrativas dentro de narrativas desvelam-se não somente como narrativas, mas também atraem seus leitores para o interior da espiral, em uma queda vertiginosa que tem como extremos as duas pontas do fio que une a escritura à leitura.

⁷² Ibid., loc. cit.

⁷³ Ibid., p.124.

⁷⁴ BORGES, J.L., Apud. TODOROV, I., op. cit., p.126.

John Barth, em “Tales within tales within tales”, não só ratifica a conclusão de Todorov como também a enriquece com sua intuição de que as narrativas encaixadas implicam também em uma narrativa sobre o ato de narrar. Nesse sentido, Barth propõe que em *As mil e uma noites* não é a história de Sherazade e o Rei Shahryar a que pode ser considerada a história-moldura. Essa história seria já uma história encaixada em uma moldura que aborda a “relação entre leitor, ou ouvinte, e um contador, não especificado, da história de Sherazade.”⁷⁵ Essa história estaria em um livro que não é aquele que John Barth literalmente tem à sua frente nem aquele que o Rei Shahryar ordena que seja publicado, na manhã da milésima segunda noite. Barth confessa que pensar sobre esse livro por um período de tempo um pouco mais extenso é um convite à vertigem.

Nesse ensaio, são oferecidas categorias de histórias encaixadas (*frametales literature*) que fazem a distinção entre aquelas cuja natureza é incidental (ou casual) e aquelas consideradas sistemáticas. Barth ressalta, porém, que se trata mais de um *continuum* do que de uma distinção *per se*. As primeiras têm como exemplo, entre outros, os cantos IX-XII da *Odisséia*, nos quais Ulisses narra sua história aos feácios. Como uma narrativa incidental, ou casual, seus limites são bem demarcados, não ocasionando em quebra do fluxo narrativo nem se transformando em alguma forma de apêndice fora de lugar. Ao contrário, o exemplo oferecido por Barth mostra que o relato de Ulisses tem uma função auxiliar no fluxo da narrativa moldura, sem contradizê-la.

Outras distinções surgem e indicam desdobramentos da tradição da narrativa encaixada, em função da existência de uma única narrativa-moldura e várias narrativas-encaixadas, e, caso mais raro, no qual coexistem várias narrativas-molduras, além daquelas nelas encaixadas. Estas distinções, para Barth, apontam para os níveis de envolvimento narrativo que tendem a ser mais complexos na tradição oriental do que na ocidental. Seus exemplos de graus de complexidade começam com o *Simposio*, de Platão, no qual Barth identifica cerca de seis níveis de envolvimento narrativo - excluindo-se o surgimento de outros e outros à medida em que a história de Diotima é contada por um leitor a outro. Os exemplos passam ainda pelo *Canterbury Tales*, pelo *Decameron* e pela *Divina*

⁷⁵ BARTH, J., *The Friday Book, or, Book-titles should be straightforward and subtitles avoided – Essays and other nonfiction*, p.223.

Comédia, que têm em comum a existência de uma moldura única que acomoda narrativas encaixadas, embora ressalte que elas diferem em graus de complexidade em relação ao movimento de retorno à narrativa moldura.

Em *A Divina Comédia*, a moldura serve de pretexto para um desfile de relatos internos que funcionam como *exempla*, destituídos que são de uma completude estrutural. Já em *Canterbury Tales* e em *Decameron*, a distinção ocorre por serem as narrativas encaixadas enredos completos em si, se comparadas à função meramente de moldura que exercem as narrativas primárias: no primeiro, a peregrinação; no segundo, o retiro do grupo de adolescentes aristocratas, para fugir da peste. No dois exemplos, Barth aponta, como desdobramento do modelo, o retorno à narrativa primária e a ocorrência de mais de uma história contada pelo mesmo personagem dentro da narrativa moldura.

O ponto curioso do ensaio de John Barth reside em um modelo hipotético oferecido como paradigma de uma estrutura narrativa que, ao contrário das mencionadas anteriormente, teria um desdobramento não em narrativas encaixadas mas em outra(s) narrativa(s) moldura(s). No modelo convencional, haveria um movimento natural de retorno à narrativa primária, uma vez que a narrativa secundária esgotasse suas etapas de exposição, complicação, clímax e desfecho. Em seu modelo hipotético, o desfecho seria um efeito do clímax e, em sentido inverso, as narrativas encaixadas - uma vez esgotadas - afetariam as outras narrativas primárias - ou molduras - "provocando suas várias complicações, clímax e desfechos"⁷⁶. Mais adiante, idealiza uma montagem estrutural na qual os graus de envolvimento narrativo sejam inumeráveis, partindo da última narrativa encaixada afetando a narrativa encaixada imediatamente anterior e, assim por diante, até atingir a narrativa mais externa sem perder a conexão entre elas, até chegar ao "ponto de um clímax concêntrico para o qual toda a séria tenha sido sistematicamente trazida"⁷⁷.

Os três tipos de relações entre as narrativas moldura e encaixadas detectados por Barth podem ser listados como: a) relação de gratuidade: pouca ou nenhuma ligação entre os conteúdos das narrativas; b) relação temática ou associativa: as

⁷⁶ Ibid., p.232.

⁷⁷ Ibid., p.234.

narrativas encaixadas serviriam como exemplo para o assunto abordado na narrativa moldura; c) relação "dramatúrgica": teria três níveis de intensidade, começando pela mera sugestão de ação, dentro da narrativa encaixada, que poderá definir o curso da ação da narrativa moldura. Ou, em um nível intermediário, a sugestão ou menção de algo na narrativa secundária provoca um evento importante na narrativa moldura, que ocorre após o término da narrativa encaixada. Por fim, o nível alto da relação dramatúrgica estaria no fato de a narrativa encaixada provocar, determinar ou reverter totalmente o clímax da narrativa moldura.

4.5 A composição

A estrutura que se depreende da leitura atenta de QPV parece ser aquela regida pela aleatoriedade, pela fragmentação, pela polifonia e pela carnavalização. Tais conceitos, em separado, seriam capazes de dar conta de aspectos específicos do romance, contribuindo para um melhor entendimento da obra do autor, cuja marca registrada parece ser a escolha por estruturas narrativas sofisticadas e anticonvencionais. No presente caso, e em comparação com a armação estrutural do primeiro, encontram-se possibilidades de modelos narrativos tão complexos quanto o modelo hipotético de John Barth. Aliado a essa complexidade formal, está uma abordagem paródica⁷⁸ de convenções pertencentes à tradição do romance. A utilização da montagem composta por molduras e encaixes é uma delas. Outra convenção reutilizada é a do *manuscrit trouvé*, aqui, porém, colocado do avesso pela única maneira possível de inclusão em um contexto de escrita pós-moderna: tocado por um humor cáustico e tendo sua credibilidade ameaçada pela perspectiva da paródia. A convenção do manuscrito encontrado utilizada em produções pós-modernas, segundo Musarra, “não resulta, como nos romances tradicionais (século dezoito), em um efeito de autenticidade, mas o contrário.”⁷⁹ E o efeito de inautenticidade resultante da utilização dessa convenção em *Que pensam vocês* remete àquela desconfiança da autoridade das vozes narrativas, mencionada no capítulo 2.

⁷⁸ Linda Hutcheon define a paródia como uma “repetição com diferença”. A paródia, segundo ela, pressupõe tanto a lei quanto a transgressão e, por conta desta dupla força, engloba um potencial ao mesmo tempo conservador e transgressor (Cf. HUTCHEON, L., *A theory of parody – The teachings of twentieth-century art forms*, p.101.).

⁷⁹ MUSARRA, U., op. cit., p.219.

Entretanto, qualquer consideração deve ser precedida de uma exposição da estrutura do romance. Pela leitura do índice, toma-se conhecimento da divisão em três partes e da subdivisão das partes em capítulos.

A primeira parte de *Que pensam vocês que ele fez* apresenta um Lamartine “menino”, “embrionário” em termos narrativos, em um momento distante do passado, antecedendo o momento do surto, que é assunto de *Armadilha para Lamartine*. A linha temporal, que tem início no ano de 1938 e segue até meados de 1974, ignora a década de 1950 e, mais especificamente, a experiência do surto. O silêncio que encobre o evento traumático do primeiro romance é o elemento de ligação entre este e o outro. Em *Que pensam vocês que ele fez*, a reconstrução do texto, feita por mãos diversas, pode ser comparada à reconstrução da identidade e da sanidade esfaceladas de Lamartine em *Armadilha*. A amnésia, cujos efeitos impossibilitariam uma narrativa retrospectiva do narrador em primeira pessoa, acaba por gerar uma gama de artifícios mnemônicos. E são esses artifícios que emprestarão às narrativas e a seus narradores a função (muitas vezes equivocada) de enunciadores. O projeto de escritura que emerge como uma espécie de *bildungsroman* revela-se fracassado antes mesmo de se completar, tendo na perda da memória sua impossibilidade lógica, fato que somente será conhecido com o avançar da leitura. O pacto estabelecido com o projeto de um romance de formação, evidente já na primeira palavra do capítulo um, “Lembro-me” (QPV, p. 19), enunciada por Lamartine, é invalidado pelo incidente da perda da memória. O “eu” não pode lembrar-se do que narra, pois agarra-se à lembrança do outro como forma de reconstrução da história. O outro, por seu turno, também recorre à memória daquilo que, não tendo sido testemunhado, fora somente ouvido. E a recorrência ao outro (ou à memória do outro) para construção da história evidencia ainda mais a existência dos encaixes no nível da estrutura narrativa.

Dois textos precedem a primeira parte do romance, que se compõe de dezoito capítulos: um "Aviso" e uma "Abertura". O segundo merece uma leitura atenta. A ausência de numeração que possa identificá-lo como um capítulo da primeira parte, por si só bastaria para demarcar um primeiro nível narrativo, do qual os textos subseqüentes viriam a ser parte constituinte. Sob a forma de uma carta escrita por Lamartine M. a *Samuel Pepys Foundation*, o texto permite

localizar três vozes narrativas distintas e duas, pelo menos, estarão em níveis mais imediatos, ou seja, mais próximos ao local de produção do discurso narrativo (que, nesta abordagem, distinguir-se-á do local e tempo de materialização da narrativa no suporte livro). O discurso narrativo sofre influências do espaço e do tempo de sua produção, edição e publicação. Os três níveis têm, cada um, uma força dominante que determina seu destino. No primeiro nível, Lamartine produz a narrativa que será modificada, no nível da edição, pelo Professor Guaraná. O material, após uma jornada conturbada de idas e vindas e extravios, é finalmente publicado, com outras alterações significativas. O nível mais imediatamente próximo ao produto final com que se está travando contato – a narrativa materializada em livro – tem como instância última e dominante a *Samuel Pepys Foundation*, pela voz de seu presidente.

A primeira voz, que identifica o texto em “Abertura”, vem daquele narrador extradiegético que pode tanto pertencer ao domínio do discurso narrativo quanto àquele exterior ao mundo da obra, mas por ele absorvido através da ficcionalização. Nele, estariam os editores, os prefaciadores e tradutores, entre outros. Diferida, como uma instância autônoma, através do itálico, essa voz apresenta o material narrativo lançando mão da simples transcrição de uma carta. O que a voz anuncia é também a apresentação concisa da instância narrativa que prevalecerá, supõe-se, ao longo do romance: "Lamartine M., trinta e nove anos, dirigindo-se, por carta, em 1972, à Samuel Pepys Foundation:" (QPV, p. 17)

Em seguida, já é a voz de Lamartine que se impõe como o pretense narrador "oficial". Sua carta a Samuel Pepys Foundation (SPF), que subsidia o projeto de preparar uma edição comentada dos diários do pai, de certa maneira, serve como levantamento topográfico do terreno em que se está prestes a pisar. Através de suas informações, sabe-se que há um projeto de uma edição comentada dos diários de Espártaco M., preparada por seu filho, Lamartine. Este reclama seu direito de incluir na edição aquilo que chama de "comentários" relacionados a sua vida e a sua condição de filho do autor do diário. Sua justificativa remete ao entendimento da narrativa como forma de sobrevivência. No seu caso, contar é conhecer-se. À sugestão de incluir suas reflexões pessoais fora do corpo do diário comentado, sob a forma de prefácio, Lamartine retruca, argumentando que a generalidade de um

prefácio não serviria para ele, pois "sempre [trabalhou] com narrativas" (QPV, p. 18). Ironicamente, sua carta funcionará exatamente como um prefácio, fruto da iniciativa dos responsáveis pela publicação do material narrativo, ao dispô-la como texto de abertura.

Para justificar a necessidade de inclusão de seus comentários, Lamartine faz uma confissão, em seguida, que coloca o diário do pai no mesmo patamar das leituras gerais, destituindo dele, o diário, aquilo que teria de texto referencial: "o Diário me atrai por ser uma narrativa"⁸⁰, não pelas idéias que expõe ou por aquelas que se possa inserir" (QPV, p. 18). Assim, seus comentários são necessários também para se ter uma visão mais exata daquela narrativa da vida da família M., feita através dos diários de Espártaco. Lamartine sugere, então, que a primeira parte - à qual ele se refere como "Trem sem maquinista", o mesmo título da primeira parte do romance *Que pensam vocês que ele fez* - faça as vezes de prefácio, se assim concordarem os avaliadores da SPF. Ciente de que se trataria de uma inovação em termos de prefácio, Lamartine ressalta ainda a importância de serem atrelados ao "Trem sem maquinista" os acréscimos que considera importantes para justificar a inclusão dos comentários pessoais no corpo da obra que está preparando. Os acréscimos são "A série Mozart" e "Mico-preto", devidamente identificados na carta de Lamartine através da inclusão de uma "Nota do Editor", que também informa estarem aqueles inseridos na edição do "livro real". Essa voz que interrompe a carta de Lamartine aparece como uma marca de leitura ou releitura. É outra voz que se soma às duas primeiras, ainda que brevemente, em momento evidentemente posterior, e bem poderia ser considerada a mesma voz que identifica o texto "Abertura". Contudo, como as marcas tipográficas parecem ser distintivas ao longo do romance, percebe-se que, ao aparecer em tipo normal, ao contrário do itálico da primeira, esta pertenceria a outra instância, diferente daquela.

⁸⁰ Embora o termo "narrativa" possa acolher definições como a de Gerard Prince ("a representação de pelo menos dois eventos em uma seqüência temporal, em que um não implica nem pressupõe o outro") ou a de Dorrit Cohn ("uma série de declarações que lidam com uma seqüência de eventos ligados pela causalidade e que dizem respeito a seres-humanos"), o diário poderia, a princípio, apresentar as duas características: uma seqüência temporal e uma relação causal. No entanto, o mero registro diário de acontecimentos não preenche os requisitos de uma narrativa que "não espelhe simplesmente o que acontece, mas explora e inventa o que pode acontecer. Não somente reconta mudanças de estado, mas as constitui e interpreta como partes significativas de um todo significativo (situações, práticas, pessoas, sociedades)." (Cf. PRINCE, G., op. cit., p.60).

A inserção dessa "nota do editor" serve, sobretudo, para estabelecer uma conexão entre o livro que está sendo lido, o "livro real", e aquele que está sendo escrito e preparado para publicação. Embora o segundo não receba um título que possa ser identificado com o primeiro, seu conteúdo se apresenta idêntico, como prova a coincidência dos nomes das partes constituintes e dos acréscimos. Tanto o livro ficcional quanto o real não representam o projeto original de Lamartine. Conforme ele expõe em "Abertura", o projeto inicial consistia na "preparação de uma edição comentada do Diário [de meu pai], Espártaco M." (QPV, p. 17), à qual seriam anexadas duas partes: uma contendo os "comentários" de Lamartine, por ele considerados essenciais para o entendimento do contexto no qual o diário foi escrito, intitulada "Trem sem maquinista", e outra parte constituindo o que chamou de "Acréscimos", formada pelo diário apócrifo e por um texto no qual Lamartine revela ter desistido do projeto original de publicar uma "edição anotada do diário paterno" (QPV, p. 284). Assim, a omissão de sua desistência do projeto inicial, no texto de abertura, repercute sob a forma de uma expectativa de realização da proposta original. Em suas últimas palavras, Lamartine reconhece ter em mãos o resultado de uma escrita que busca a resolução daquilo chamado por ele de "dois comportamentos tortos – fascínio pelo Diário e fascínio por pés e sapatos" (QPV, p. 284), com a esperança de que a textualização deles os anule e os extermine. O objetivo do projeto conforme apresentado no início da narrativa é alterado. O leitor, ao alimentar uma dada expectativa, ver-se-á ludibriado quando tomar conhecimento da real utilização da narrativa pelo seu responsável.

Por fim, arbitrária e abruptamente, o texto "Abertura" é encerrado pela "Nota de Guaraná" ou (NG). O surgimento dessa nova voz não deve ser um elemento surpresa na leitura. Sua existência já fora advertida ao leitor no "Aviso" que precede o texto "Abertura":

O leitor encontrará, incorporadas de vez em quando ao texto de "Trem sem maquinista", certas notas que vêm assinaladas com a rubrica NG no começo e no fim. São comentários do professor Guaraná (NG = Nota de Guaraná) que, de início, era apenas um personagem do livro, mas que, a pedido da Samuel Pepys Foundation, acabou se tornando um excelente colaborador. O professor Guaraná, a Samuel Pepys Foundation e por que essa fundação precisou do socorro do professor - está tudo fartamente explicado dentro do próprio romance. (QPV, p. 15)

O teor da NG já sugere o tom machadiano (ou sterniano) dessa voz narrativa bastante peculiar. Por considerar desinteressante para o leitor a continuação da carta de Lamartine, o Professor Guaraná exibe sua força de controle sobre a narrativa interrompendo-a naquele ponto. Esse exercício de poder, no âmbito da produção do discurso narrativo, será praticado com mais frequência, pontuando o embate entre o autor e o comentador. O vencedor do embate é o gramático, que organiza, à sua maneira, o material produzido por Lamartine: seus comentários subjetivos, tão necessários ao entendimento dos Diários do pai. A interferência do filho no diário do pai tem como reflexo a interferência de professor Guaraná em sua obra. Em meio a duas vozes narrativas mais potentes, a de Lamartine se mostra frágil e suspeita. Apesar de ter tido como tarefa essencial a devoração do texto do pai, é seu texto o que surge canibalizado pelo comentador, em mais um movimento autofágico. O personagem passa a demonstrar maior poder sobre o texto, em comparação ao poder do autor, em uma espécie de invasão descontrolada da criatura no terreno do criador. A intervenção vigorosa do Professor Guaraná, todavia, não atinge a obra como um todo, já que inexiste na segunda e terceira partes. Nelas, a presença de uma instância (narrativa ou diegética) mais imediata engole a onipotência e prepotência do Professor Guaraná. Ele, contudo, acredita ter tido a palavra final, como aparece em sua última NG:

Um capricho do destino reservou-me a última palavra neste livro, de que me tornei, Deus sabe como, um avalista perante a Samuel Pepys. Quem diria? Os personagens, como os dois autores, desertaram a cena. Não há pistas para encontrar Espártaco, a dra. Camila, Lamartine, Anita (nem como Anita nem como Magda Mou), Franco Zéfiro. D. Emília, morta. Alguém viu Clarisse? (QPV, p. 223)

O Professor Guaraná pensa ter adquirido poderes em relação ao texto a ele submetido, à mesma maneira de Charles Kinbote, o revisor, comentador e editor do poema do falecido autor John Shade, no romance *Pale Fire*, de Vladimir Nabokov. O texto de Kinbote excede em tamanho o poema que comenta, criando "mais confusão do que esclarecendo os fatos concernentes ao poema 'Pale Fire' e sobre seu autor, John Shade"⁸¹. Sua intervenção é tão ostensiva a ponto de gerar uma especulação acerca da verdadeira autoria do poema e dos personagens. A princípio, sugere que a personagem do poema tenha sido inspirado nele. Depois,

⁸¹ MUSARRA, U., op. cit., p.216.

deixa em dúvida a própria existência do poeta como ser real, que pode ter sido construção sua.

A estrutura em abismo, já identificada anteriormente em *Armadilha para Lamartine*, será complexificada em QPV ao apresentar um movimento em direção ao centro, que ocorre não só através do adensamento dos graus de envolvimento narrativo (os diversos encaixes), mas também através de um movimento em direção ao exterior da moldura, responsável por criar uma moldura para a moldura já existente. É assim que, já no primeiro texto que introduz a primeira parte do romance, instaura-se um nível narrativo mais imediato. Sendo essa narrativa que precede a primeira parte do romance uma narrativa sobre a narrativa e, sabendo-se que o que se segue será também, por sua vez, uma narrativa sobre narrativas, nada pode ser mais previsível do que uma descida vertiginosa em direção a um centro que pode jamais ter um fim. A diferença constatada em QPV, em relação a APL, está na forma como ocorre o adensamento de graus narrativos. Em *Armadilha*, como já visto, uma moldura tênue comporta uma narrativa encaixada, cujo peso põe em risco a própria moldura e as fronteiras entre ficção e realidade. Em *Que pensam vocês*, o núcleo narrativo ao redor do qual outras narrativas orbitam é sumariamente subtraído, transformando as narrativas em satélites cuja errância chega ao ponto de redesenhar a configuração do universo textual.

Os dois primeiros capítulos de "Trem sem maquinista", "Teatro em casa" e "Busca do tesouro" reconstroem o ambiente familiar dos M. entre os anos de 1938 e 1943, na tentativa de reconstituir o histórico da influência exercida pelo diário sobre o filho. Narrados por Lamartine, os capítulos ainda não indicam serem uma narrativa indireta mediada por uma memória alheia. Sabe-se, contudo, tratar-se de uma narrativa de Lamartine, comentada e organizada pelo Professor Guaraná. O uso da primeira pessoa não deixa entrever a real natureza dessa narrativa: por um lado, no domínio da diegese, um texto que se pretende encaixado (com fins elucidativos) no projeto da edição comentada dos diários de Espártaco; por outro lado, no âmbito da enunciação, uma grande sentença subordinada, duplamente caracterizada como uma narrativa encaixada, quando é revelado o fato de Lamartine ter perdido a memória e, por isso, toda a reconstituição da infância até

o momento atual ter sido feita por Aurora, sua esposa, a partir daquilo que Lamartine lhe havia contado.

O modelo que Todorov formulou para explicitar os graus de encaixamento e a vertigem por eles causada e que pode ser aplicado, em um primeiro momento, à primeira parte de *Que pensam vocês que ele fez*, teria, a princípio, a seguinte formulação:

Guaraná edita, recontando, o que

Lamartine contou.

No entanto, sua formulação será essencialmente alterada, no decorrer da narrativa, por dois motivos: a) Guaraná interfere no discurso narrativo de Lamartine, selecionando o que considera importante e excluindo o que não lhe apraz; b) a inclusão de mais uma voz narrativa, a de Aurora:

Professor Guaraná conta o que

Aurora reconta do que

Lamartine teria contado;

A diferenciação que ocorre aqui não se refere ao adensamento dos graus de encaixamento ou às alterações praticadas no texto pelo Professor Guaraná, mas ao fato de ter havido uma ocultação da voz narrativa de Aurora, ao recontar aquilo que havia ouvido. Somente ao final do oitavo capítulo é que a fraude é revelada, através de uma NG:

Por aí fica o leitor sabendo que as reminiscências narradas no início deste "Trem" são de segunda mão, Lamartine as ouviu recontadas por Aurora e, na falta de uma memória pessoal com que pudesse conferi-las, reproduziu-as tais quais, quando muito desconfiando que a imaginação da mulher talvez tenha abusado um tanto do cérebro indefeso que tinha diante de si. (NG) (QPV, p. 132)

Esse primeiro contato com um *unreliable narrator* terá seu reflexo também no nível narrativo imediatamente acima: se Lamartine não pode ser considerado um narrador confiável por utilizar a primeira pessoa e iniciar sua narrativa retrospectiva com a sentença "Lembro-me do susto que foi essa primeira vez"

(QPV, p. 19), o comentador não seria tampouco mais confiável pelo fato de ter omitido, ao longo de sete capítulos, a fraude perpetrada por Lamartine em suas reminiscências. Somente a revela quando, no capítulo oito, Lamartine retoma a voz narrativa e relata o incidente da perda da memória. Essa revelação, que consta da última NG, marca também a saída de cena do Professor Guaraná, enquanto voz narrativa e personagem. O capítulo seguinte, o "Bilhete dos Andes", é por ele transcrito, restituindo a Lamartine a voz narrativa, ainda que, mais uma vez, mediada.

Além dos graus de envolvimento narrativo, os tempos das enunciações e dos enunciados também concorrem para a distinção das molduras e dos encaixes. O texto de Lamartine "emoldura" os três capítulos que são transcrição do diário de Espártaco ("As mulheres passeiam pelo diário", "Continuação" e "Conclusão"); transcreve e, dessa forma, "emoldura" os discursos de Anita e Danton, em "Nas gavetinhas", ambos, obviamente, pertencentes a um tempo anterior ao da enunciação de Lamartine. Em "Queixas de Aurora", Lamartine concorda em compartilhar a voz narrativa, deixando que Aurora fale por si mesma e, nesse ponto, criando, através do discurso, algo próximo ao modelo hipotético de Barth, cuja composição contaria com duas ou mais narrativas moldura:

RETORNA A VOZ DE LAMARTINE

Maneira de dizer que voltei a ser o narrador. Desculpem-me aí na Samuel Pepys Foundation se entenderam a expressão no seu sentido físico. Influenciados por terem acabado de saber da perda de memória, imaginaram logo que seria a primeira de uma série! De certo modo, o foi, sem falar que, especificamente, a voz me vem falhando e diz Aurora que de há muitos anos, desde que começaram a se agravar as características negativas lembradas no 1º de janeiro de 1972 em suas "Queixas", de que falta transcrever a maior parte, o que farei, em seguida, livrando-me da insatisfatória condição de interlocutor cifrado ([— ...]) para retomar a onipotência da narração. (QPV, p. 137)

Sendo Lamartine o narrador "oficial", a narrativa de Aurora pertence pois a um tempo de enunciado. A de Lamartine, por conta das interrupções das NGs, também transforma-se em enunciação encaixada. Assim, somente nesses capítulos, três degraus de tempo e de envolvimento narrativo são detectados: Aurora divide a enunciação com Lamartine que, em seguida, revela-se novamente o narrador, para depois ser terminantemente interrompido por uma extensa NG que resume o conteúdo do capítulo original.

4.5.1 O teatro doméstico como discurso sem narrador (ou “pênis: o mediador entre a vida e o diário”)

O teatro que se representa em casa, ou na Casa, é o teatro do cotidiano da vida e da escrita. O primeiro evento supostamente lembrado pelo narrador Lamartine alude às obsessões que vão perseguir pai e filho: a escrita e o sexo⁸². A ereção sob as cobertas e a fala mediúnica de Espártaco (narrados no primeiro parágrafo do primeiro capítulo) formam um só ato: para ele, uma enunciação sem barreiras de seus segredos recônditos, que viriam a ser textualizados no diário de forma amenizada. Para Emília, uma forma de entrar no texto, de ler o texto que se lhe oferecia⁸³. Lamartine reconhece que há uma certa autonomia de movimentos, pois a mãe “olhava para o rosto dele, e dali não desviava os olhos, com a atenção concentrada em entender o que ele dizia” (QPV, p. 19). Suas mãos, movimentando-se sobre os lençóis, sem toques, como que conduzindo o membro ereto de Espártaco em outras direções, canalizavam a verdade que talvez só pudesse ser enunciada através da suspensão das barreiras morais e convencionais atreladas ao cotidiano do casal. Anita, a filha, reconhecerá nesse ritual lingüístico-mediúnico a gênese do diário de Espártaco: “ – É o Diário – exclam[ou] ela. – Só pode ser! Então é assim que aparece o Diário, todas as noites, antes de ser escrito no papel!” (QPV, p. 20). A conclusão que chega é a de que o diário servia como véu, encobrendo um relacionamento extraconjugal e um apetite sexual desenfreado, alimentado diariamente com as visões de corpos na praia ou com os toques fortuitos nos bondes.

O título do capítulo, “Teatro em casa”, não se refere às encenações teatrais promovidas pela família M. em seu apartamento, para uma audiência de parentes e amigos, embora conste um longo relato de uma dessas encenações, na qual o texto encenado é retirado do diário de Espártaco. Uma situação de erotismo e sensualidade, acontecida em uma de suas viagens de bonde, transforma-se em matéria para a dramatização. Ainda que Espártaco se reconheça no texto, além de

⁸² Lamartine declara que, ao trabalhar em seu projeto literário, “os embrionários”, “a sensação era de estar desenvolvendo atividade que tinha alguma coisa de sexual” (QPV, p.260)

⁸³ “A realidade material do órgão envolve completamente a sua realidade psíquica: liga o homem com o seu mundo externo e suas fantasias e motivações internas. *O pênis freudiano é um contador de verdades*, revelando a origem animalesca do homem, mostrando seu poder e fraqueza, e lembrando-nos a todos que não somos o dono em nossa própria casa” (grifo meu) (Cf. FRIEDMAN, D. M., *Uma mente própria – A história cultural do pênis*, p.139.).

reconhecer *seu* texto sendo encenado, ele nada comenta nem encontra razões para censura. Sua aquiescência pode ser um recado para os leitores de seu diário: qualquer semelhança com fatos e pessoas reais terá sido mera coincidência. Os papéis representados pelos membros da família, e registrados no diário, fazem parte da encenação no teatro maior. E essa parece ser a narrativa das narrativas contida nos dois primeiros capítulos.

Um olhar breve sobre os capítulos que se seguem aos dois primeiros denuncia o adiamento da verdadeira função de narrador que Lamartine supostamente exerce. Os capítulos "Nas gavetinhas" e "As mulheres passeiam no diário" ("continuação" e "conclusão") são inserções de textos alheios. O capítulo "Meu pai" está ainda construído através da mediação da memória de Aurora. Em "Aurora", Lamartine narra o incidente da perda da memória e, mais uma vez, tem seu papel de narrador ameaçado: primeiro, por depender da reconstrução dos fatos, feita por Aurora; segundo, porque sua versão original do capítulo é totalmente alterada pelo Professor Guaraná, como ele revela na NG que encerra o capítulo e que denuncia ser uma narrativa em segunda mão toda a primeira parte do "Trem sem maquinista":

(NG) O capítulo "Aurora", na versão original enviada por Lamartine à Samuel Pepys Foundation, era uma barafunda infernal, de que ficaram não poucos vestígios, apesar da revisão que por mim foi feita a pedido da Foundation. (...) Fiz o que pude para atenuar imprecisões e contradições, mas elas estavam tão entranhadas no relato que dar-lhes maior coerência poderia significar, talvez, desfigurá-lo. (...) Alterei o original.

A forma escolhida pelo Professor Guaraná para alterar o original é, de certa forma, uma versão do temor da iminência da castração que se insinua na relação pai e filho em *Armadilha para Lamartine*. Aqui, a castração ocorre em dois níveis: textualmente, pelo comentador e revisor: "Cortar, sim; algumas vezes." (QPV, p. 131); e simbolicamente, pelo destino dado a Lamartine no diário apócrifo, uma espécie de emasculação através de sua ordenação como padre: "Lamartine manda-nos uma cesta de flores com votos de um Feliz Ano Novo. Delicado, esse filho padre, que a mãe diz que me faz as vezes, substituindo-me no que eu não faço. Sei que da parte dele não há essa intenção, principalmente para me deixar mal. O sacerdócio parece ter amenizado as suas arestas de esquisitão" (QPV, p. 287). O que o filho padre oferece à mãe pode ser entendido como sendo

o amor assexuado, em contraste com o desejo insaciável de um Espártaco decrépito.

O capítulo “Queixas de Aurora” marca, além da tentativa de imposição da voz narrativa de Lamartine, o final de um embate entre vozes. Em princípio, parece tratar-se do surgimento de uma narração em segunda pessoa: “Essa coisa estranha de você ter esquecido tudo o que te aconteceu na vida (...)” (QPV, p. 133). Ou, ainda, um discurso subordinado bem delimitado, principalmente quando Lamartine recupera a “voz” narrativa. E sua voz anterior fica definitivamente desautorizada, quando ele mesmo reconhece que “desmemoriado, [tem] que admitir tudo” (QPV, p. 146). Finalmente, a batalha das vozes narrativas reduz-se a dois oponentes, o personagem e o comentador. Nos dois capítulos seguintes, as interferências do Professor Guaraná são mais escassas, quase indicando uma vitória de Lamartine.

4.5.2 Encaixes e colagens

A inclusão das cartas escritas por Anita ao tio Danton, durante a permanência deste na prisão, e a descrição que Danton faz do ambiente familiar aos treze anos, além de evidenciar o surgimento de duas narrativas ou discursos encaixados, serve também de reflexo de uma prática que está acontecendo, no momento da enunciação, no projeto de Lamartine: a correção, a censura e a cesura de tudo o que for inconveniente ou "sujo". Nesse caso, são os erros ortográficos de Anita aquilo que os pais tentam evitar, fazendo com que ela reescreva as cartas após a correção. Ao contrário de Lamartine, em sua impotência diante do revisor, Anita consegue elaborar um artifício que neutraliza a ação da censura, através de uma referência explícita ao suporte⁸⁴ ao qual seu texto está atrelado. Anita havia sido presenteada com um jogo de papéis de carta coloridos, para que escrevesse ao tio. E é Lamartine quem aponta para esse fato:

⁸⁴ O mesmo artifício é utilizado no texto “Abertura”, pela nota do editor. A nota introdutória de *Armadilha para Lamartine*, ao indicar as páginas onde está relatado o contato entre Espártaco e Ricardinho, também representa uma referência explícita ao suporte, aludindo a uma espécie de *link* hipertextual.

Minha irmã inventou uma maldade muito sutil para vingar-se da tirania dos seus revisores e obrigá-los a deixá-la em paz com sua ortografia pessoal. Numa das últimas cartas menciona para o tio que havia recebido de presente a caixinha com papéis novos e que justamente num deles estava lhe escrevendo. (...) A ortografia estava particularmente monstruosa nesse dia ("12 Dijunio 1936"). (QPV. p. 53)

A relação entre conteúdo e suporte, nas cartas de Anita a Danton, faz contraponto ao destino do projeto de Lamartine, vilipendiado a cada momento pelo personagem, promovido a colaborador da escrita. A natureza subjetiva dos comentários que Lamartine quer incluídos em seu projeto torna-se menos intensa do que aquela das cartas de Anita. A função dessa sua escrita epistolar, à época, foi realizada com êxito. Sua transcrição no projeto de romance de Lamartine é que possibilita a ocorrência de uma única interferência na apresentação das cartas. Logo após a transcrição da primeira carta, uma NG oferece uma dica de leitura decifradora da escrita de Anita: "(NG) A vogal maiúscula no meio de uma palavra é para ser lida com inflexão interrogativa. Invenção lingüística de Anita. (NG)" (QPV, p. 55).

Nesse capítulo e nos outros três que o seguem, Lamartine exercita um jogo lúdico, quase anterior ao processo de aquisição da linguagem, mais próximo ao período de desenvolvimento de capacidades motoras em contato com a noção de espaço. Transcrever as cartas de Anita a Danton e, deste, uma redação infantil que descreve os membros da família e o ambiente no qual vivem, é uma forma de citação, de materialização daquela experiência de "recorte e colagem" que se efetiva com o papel e que, segundo Compagnon, "a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras."⁸⁵ E nesse viés encontram-se todos os textos inseridos, citados, apropriados, que constituem as narrativas-satélites de QPV. O exercício de apropriação não se restringe a textos, mas também usurpa imagens, formando um acervo pictórico e imagético que tem como exemplos, no primeiro romance, as ilustrações do Jornal *O Ataque*, e, no segundo romance, o álbum em que Espártaco

colava figuras pensantes, figuras com a cabeça apoiada nas mãos de mil maneiras diferentes. (...) Formavam uma coleção de fotografias de parentes antigos, fotografias de convidados de honra assistindo a conferências, mas, sobretudo, de compositores, filósofos, escritores, pintores, atores, bailarinos, artistas e meditativos em geral, em todos a pose sempre estudada, mas com a elegância dos

⁸⁵ COMPAGNON, A., *O trabalho da citação*, p.12.

distraídos, tão sedutores, tão superiores, tão à vontade em sua encenação espiritual. (QPV, p. 199)

O texto de Danton, que Anita considera modelo para o diário que viria a ser escrito por Espártaco, define-se como um relato que descreve “aproximadamente” a realidade da família *Duftenblumen*: “Vamos descrever methodica, geographica, histórica e verdadeiramente o seu venturoso passado, o seu presente regular e o que deve ser o seu futuro” (QPV, p. 58). O autor reconhece a inutilidade de seu texto para os outros membros da família, mas solicita uma indulgência em relação a ele, por significar uma “descrição fiel d’aquilo que divertiu sua infância” (QPV, p. 65). Danton retraça a genealogia da família com o humor que servirá de contraste com o texto que nele será inspirado. O diário de Espártaco evita essa comicidade, ainda que ela exista independentemente de sua intenção. O fracasso da meta almejada por Danton repetir-se-á também na escrita de Espártaco: a impossibilidade de uma abordagem objetiva da realidade.

As diversas tentativas de abordagem da realidade são, tanto nesse romance quanto em toda a obra de Sussekind, elementos geradores de estratégias narrativas variadas. Partindo de questões mais elementares, como a “subjetividade inapelável do discurso” e “a questão do sujeito e de sua identidade precária”, apontadas por Friedrich Frosch em seu estudo “Nas trilhas de Pessoa – Multiplicação e desaparecimento do protagonista numa obra de Carlos Sussekind”⁸⁶, os personagens – ou “o personagem-fantasma”, como quer Frosch – de QPV estão constantemente em busca da instauração de um processo narrativo no qual venham a recompor sua identidade “precária”. Anita, através das cartas, imprime em seu discurso marcas distintivas que representam uma afronta à linguagem “correta” e “reta” de Espártaco. Danton reescreve presente e passado através de seu tratado histórico e genealógico, em um projeto romântico evidente de construção de identidade. Lamartine pensa recuperar Aurora lendo em voz alta seus roteiros para história em quadrinhos. Como ocorre em APL, os roteiros são transmitidos oralmente para, somente depois, serem registrados pela escrita. E seu registro encaixa-se, como narrativa, no trem que segue perigosamente seu destino incerto.

⁸⁶ FROSCH, F., “Nas trilhas de Pessoa – Multiplicação e desaparecimento do protagonista numa obra de Carlos Sussekind.” In: *Mediações – VIII Congresso Internacional Abralic 2002*, Belo Horizonte, *Anais*, UFMG, 1 CD-Rom.

As três histórias surgem como capítulos separados do “Trem sem maquinista”: a primeira história contrapõe a gênese da mulher gigante – a Aurora “de pano” que é montada por Lamartine e seus filhos – e a presença mística de uma empregada-miniatura, que de tão diminuta consegue ser mais imponente do que a Eva gigante que está sendo criada de panos e recheios⁸⁷. Nem uma nem outra substituem a Aurora real – não refletem sua identidade, somente ressaltam sua ausência. A segunda história, “A boneca-surpresa”, traz novamente a tarefa adâmica de construção da mulher ausente, ao mesmo tempo em que dialoga mais fortemente com a dificuldade ou impossibilidade de uma abordagem objetiva da realidade: uma engenhoca em forma de mulher, construída por Lamartine durante reclusão em seu quarto, será utilizada como instrumento de vingança contra um intruso. O elemento fantástico – a boneca que se movimenta, embora não fale, pois “se falasse” seria com “voz de boneco”, como explica Lamartine – será utilizado contra o *unheimlich*, o inquilino de Lamartine, cuja presença é incômoda. Esse roteiro para história em quadrinhos flagrantemente dialoga com Eta Hoffmann e sua Olympia. Aqui, porém, a arma da vingança seduz a vítima, e a mulher criada por Lamartine – como Aurora – também o abandona.

No último roteiro, Lamartine evidencia o processo de ficcionalização de sua realidade como forma de comunicar a si e ao outro aquilo que conseguiu assimilar da experiência. Em seu balanço, as perdas reais são substituídas por ganhos “ficcionalis” ou, na pior das hipóteses, a ficcionalização de seu entorno – dentro da ficcionalização mais ampla – é uma reconstrução do universo harmônico, cuja existência jamais foi plenamente experienciada:

Deveria mais era ganhar dinheiro, sair de casa, poder chamar meus filhos para morar ou passar períodos comigo, livrar-me de Auroras ficcionais, Clarisses ficcionais, Camilas ficcionais, diários ficcionais. Ser menos fantasioso, ter as pessoas ligadas a mim por laços reais. Haverá absurdo maior que o meu pai ficcional? Existe uma Aurora ficcional que até pode ser que goste de mim, mas que, “em termos de vida” (como ela mesma me disse), preferiu o proverbioso Cristalino. A Aurora ficcional irá comigo até o fim da vida. Mas isso consola alguém? Meus filhos ficcionais estão aqui do meu lado, envolvidos numa nova aventura para ajudar-me a recuperar a Aurora ficcional. (QPV, p. 186)

⁸⁷: “Foi, pois, assim que o explorador descobriu, toda em pé a seus pés, a coisa humana menor que existe. Seu coração bateu porque esmeralda nenhuma é tão rara. (...) Ali estava uma mulher que a gulodice do mais fino sonho jamais pudera imaginar” (Cf. LISPECTOR, C., *Laços de família*, p.69-70)

A invenção de um jogo, os “provérbios-dominós”, aposta na economia dos significados e significantes como iscas para vencer o inimigo. As micronarrativas que estão sendo inseridas dentro de outra narrativa contabilizam uma sabedoria vã, que, ao fim e ao cabo, não se mostra capaz de oferecer resultados positivos. Os dominós e os provérbios – os fragmentos que contêm um todo – traçam também aquela linha irregular que é a imagem dos diversos vagões compondo um trem. Por fim, Lamartine sugere que um tratamento imagístico seja necessário como “reforço expressivo”. E o desenho de cada personagem vem substituir suas vozes: “A Aurora que se vê, depois que os provérbios tomam conta da história, é uma Aurora grande e triste, que vai crescendo, como se o tamanho desse uma medida de sua tristeza” (QPV, p. 194).

Uma vez mais, o diagnóstico de Ulla Musarra se mostra pertinente no levantamento de discursos narrativos contidos no romance. Além da utilização subvertida do *manuscrit trouvé* e da estrutura de moldura e encaixe, podem ser listados procedimentos tais como escrita epistolar, diarística e uma tentativa de escrita memorialística, não fosse esta impossibilitada pela amnésia. Além disso, a inclusão de um tratamento imagístico – como um roteiro de imagens – indica um hibridismo que excede a mera diversidade de estratégias de escrita, mas remete a uma complementação entre imagem e texto. A utilização de um desses procedimentos (ou de todos, ao mesmo tempo) resulta forçosamente em uma multiplicidade de instâncias narrativas que não se restringe às figuras do narrador e narratário, incluindo também “– e às vezes de forma aleatória – autores, editores, comentadores, tradutores, copistas e leitores.”⁸⁸

4.5.3 Os manuscritos extraviados

Uma nova revelação bombástica vem se unir ao emaranhado de vozes e de (des)autoridades narrativas. Na metade do capítulo intitulado “Clarisse”, uma NG interrompe o texto de Lamartine:

(NG) Susto vai ter o leitor amigo quando souber que, deste ponto em diante, as folhas com o texto datilografado de Lamartine se extraviaram. Não houve negligência minha, é bom que fique esclarecido. Aliás, nunca em tempo algum

⁸⁸ MUSARRA, U., op. cit. p.215.

perdi nada que me tenha sido confiado, é bom que também fique esclarecido. (...) Estou escrevendo no dia 6 de junho de 1974. A remessa do que em minhas notas designei por “texto original” foi-me feita pela Samuel Pepys Foundation em 19 de março de 1973. Dela não constavam os “Acréscimos”, apesar de que desde fevereiro esse material (“A série Mozart” e “Mico-preto”) já se encontrava em Londres. A SPF relutou quase um ano até decidir-se a deixar-me vê-lo (28 de dezembro de 1973). (...) Em 13 de setembro de 1973, restitui a Londres o que me remeteram em março, com a revisão crítica por eles solicitada. Só em dezembro iria chegar-me o texto dos “Acréscimos”. (...) No mesmo envelope vinha incluído o que supostamente deveria ser o texto anterior completo por mim revisto. Tive o desprazer de constatar que o já revisto estava incompleto, faltando a conclusão do capítulo sobre Clarisse, um capítulo que se intitulava “Duas outras histórias” (...), o capítulo “Magda Mou fala à imprensa”, a “Entrevista com o gramático” (...) e o capítulo “Samuel Pepys Foundation” (QPV, p. 169-170).

A revelação do extravio dos originais vem marcar mais um processo de reconstrução do texto original. Nesse caso, o autor já não mais se encontra em local acessível, seus parentes desapareceram ou morreram e não há cópias do material. Resta ao revisor recorrer ao mesmo processo que permitiu a realização das narrativas da primeira parte do romance: a memória. Utilizando-se daquilo que pôde reter, após sua leitura crítica, o Professor Guaraná sente-se responsável por fazer cumprir o destino do material que guarda em seu poder: “o desaparecimento de Lamartine criou nas pessoas (em mim posso atestar que isso aconteceu) um certo sentimento de obrigação para com o coitado” (QPV, p. 173). O seu lado Antígona prevalece quando se recusa a deixar o texto insepulto e decide-se por “tentar uma sinopse dos capítulos extraviados, que dê o essencial para o leitor não perder as relações que neles se estabeleciam com o restante do livro” (QPV, p. 173).

Os três capítulos extraviados, “Magda Mou fala à imprensa”, “Aurora chega com um sonho e é recebida com outro” e “Entrevista com o Gramático”, reescritos com o auxílio da memória do gramático, deixam de ser uma narrativa somente em segundo grau e passam a ser uma metanarrativa, uma vez que são incluídas na moldura apresentada anteriormente. Nesses capítulos, o Professor Guaraná, criação ficcional de Lamartine, deixa de ser o mero revisor e ocupa um posto similar ao do seu criador: um tipo de “autor no texto”.

Em “Entrevista com o Gramático”, o Professor Guaraná discute a organização final do material no livro, a disposição dos capítulos, a inversão da ordem cronológica e o efeito caótico gerado com isso. Em seu balanço final de

todas as tentativas de reorganização da barafunda que eram os originais de Lamartine, o Professor Guaraná põe um fim em sua função de revisor e comentador, evitando também que o material venha, um dia, ser transformado em livro: “mais prudente parece-me esquecer este livro com suas histórias, conselho que passei a Aurora e de que resultou um abraço como havia muito não recebia do e leal companheiro Cristalino”(QPV, p. 225). Antes de sepultar o projeto, Guaraná anexa o último capítulo do “Trem sem maquinista”, o de “Bilhete dos Andes”. De longe, em algum ponto da Cordilheira dos Andes, Lamartine redige uma carta e a envia aos filhos. Recupera assim a voz narrativa, através de mais um procedimento convencional, o texto epistolar.

O *manuscrit trouvé*, como ressalta Musarra, tem sido utilizado com frequência em romances pós-modernos. Se em *O Guarani*⁸⁹ o procedimento da cópia ou transcrição de um velho manuscrito cumpre uma função de, dentro dos limites da ficção, atribuir um *status* documental à história que se vai narrar, sua utilização como procedimento pós-moderno é, ao contrário, o de minar as possibilidades de autenticidade da narrativa. Em QPV, sua variação surge sob a forma do “manuscrito extraviado”. O manuscrito encontrado delimita bem os espaços de uma narrativa moldura e de um encaixe. O nível hipodiegético por ele criado distancia a moldura da responsabilidade do testemunho do que é narrado – a não ser enquanto processo de leitura. A versão paródica aqui encontrada, o manuscrito extraviado, requer de seu narrador ou de sua instância narrativa moldura um procedimento de reescritura, com base em recursos mnemônicos. A autoridade (ou natureza documental) do *manuscrit trouvé* é virada pelo avesso no caso do manuscrito extraviado, pois a responsabilidade desse reside na confiabilidade da voz que reconstitui a narrativa perdida. E, como se tem reiterado desde a leitura do primeiro romance, as vozes narrativas na obra de Sussekind não primam por essa confiabilidade.

⁸⁹ “(...) quero aproveitar as minhas horas de trabalho em copiar e remoçar um velho manuscrito que encontrei em um armário desta casa, quando a comprei. Estava abandonado e quase todo estragado pela umidade e pelo cupim, esse roedor eterno, que antes do dilúvio já se havia agarrado à arca de Noé, e pôde assim escapar ao cataclisma” (ALENCAR, J., *O Guarani*, p.13).

4.5.4 O núcleo ausente

A segunda parte seria o livro propriamente dito. Sua subtração é a impossibilidade de conclusão do projeto original e a indicação da mutação daquela narrativa em torno de um tema em outra escrita. E marca também o momento último da enunciação, através da carta do presidente da *Samuel Pepys Foundation*.

Seguindo o padrão de diversidade de vozes narrativas, a segunda parte constitui-se de um "Aviso ao leitor", assinado pelo presidente da *Samuel Pepys Foundation*, datado de 1993, portanto, vinte anos após a preparação do material para publicação. Uma outra voz que vem se unir a esta orgia polifônica, *Que pensam vocês que ele fez*.

O aviso presta-se a ocupar o espaço anteriormente destinado a comportar cerca de quatrocentas páginas "extraídas do diário de Espártaco", conforme nos informa Jaime Firkusny, presidente da SPF. O motivo alegado para a supressão do material teria sido litigioso, pois Anita argumentara possuir direitos mais legítimos de dispor daquela parte específica dos diários. Esse material conteria uma "minuciosa descrição da guerra psicológica levada a efeito por Anita contra o pai para forçá-lo a abrir o jogo em relação ao 'tesouro oculto', mencionado com muita insistência na primeira parte do livro" (QPV, p. 251). Espelhando-se, assim, em exemplo dado pelo Professor Guaraná, quando da publicação de sua *Gramática Aproximativa*, treze anos antes, ao postergar a publicação dos exemplos - somando quatrocentas e cinquenta páginas que, se publicados juntos, formariam um volume de mil e cinquenta páginas! - os representantes da *Samuel Pepys Foundation* decidiram também adiar a publicação de todo o material sob o título de "A doutora Angélica".

A inserção dessa outra voz vem marcar a instauração de um outro nível de envolvimento narrativo. Não mais aquele encabeçado pelo Professor Guaraná, mas outro, distante do processo de elaboração textual e próximo do processo de materialização em forma de suporte. Ou seja, o livro que se presentifica não está mais sob a influência de seu idealizador, Lamartine, ou de seu agente transformador, Professor Guaraná. Da segunda parte em diante, retornará, de

maneira sutil, o nível narrativo onde poderiam ser alocados conceitos tais como o de "autor implícito" ou "voz autoral", além de marcar o poder de decisão final dos editores e financiadores em relação à disposição definitiva dos capítulos e à inclusão ou não de materiais narrativos.

A posição medial dessa voz narrativa vem representar um outro nível de encaixamento das narrativas que a antecedem e daquelas que a sucedem. Ela marca, de maneira mais explícita, aquela moldura que, no texto "Abertura", parecia evocar um território extradiegético e, também, não pertencente ao âmbito do discurso narrativo. Aqui, explicita-se a voz que assume sua posição dentro da narrativa. Não é somente o distanciamento temporal que representa, em relação ao tempo de produção das narrativas, o que a alça a um nível superior, mas também o local de enunciação, que aponta para o terreno da finalização do projeto de Lamartine através da materialização em forma de livro. Esse nível, por fim, estabelece uma outra moldura que engloba todas aquelas precedentes.

Estruturalmente, a moldura mais externa estaria substituindo o que deveria representar o centro, o núcleo narrativo de QPV: as páginas do diário de Espártaco, comentadas por Lamartine. A supressão do núcleo contribui para uma forma de desestabilização gravitacional das outras narrativas. Embora estejam, forçosamente, na órbita de um núcleo ou átomo ausente, o traçado da órbita auxilia na compreensão do título dado à primeira parte do romance: o trem sem maquinista consegue manter os vagões unidos, porém de forma irregular, não alinhada. O risco do descarrilamento é iminente, assim como é presente o risco da interrupção da leitura⁹⁰ Os capítulos que compõem esta primeira parte se alinham atabalhoadamente, um diante do outro, sem que isso seja eficaz na geração de uma narrativa coerente, segundo padrões aristotélicos. A lacuna aberta pela supressão do diário e a aparente aleatoriedade da estrutura narrativa assemelha-se à figura do trem – da máquina – sem condutor, sem controle, encaminhando-se cegamente em direção ao precipício e ao vazio.

⁹⁰ Na "Série Mozart", Lamartine contabiliza e categoriza seus possíveis leitores: "Pelos meus cálculos, apenas quatro leitores conseguirão chegar até este ponto do livro (...). As conclusões desta narrativa dirigem-se, portanto, ao público dos 'meus quatro últimos': dois leitores forçados, um leitor imbecil e um leitor generoso." (QPV, p.263).

Se, como quer Todorov, “o livro que não conta nenhuma narrativa mata” e “a ausência de narrativa significa a morte”⁹¹, evita-se o fim com a substituição de uma narrativa por outra, que, ao justificar a omissão, passa a ser ela também uma narrativa sobre a narrativa confiscada. Assim, fugir à morte é prosseguir com a narrativa. E isso é o que acontece com os capítulos da terceira parte.

4.5.5 Em busca do tempo (aristotélico) perdido

Pela primeira vez, ao longo do romance, Lamartine parece estar de posse de sua autonomia narrativa. Os dois últimos capítulos não sofreram interferências do Professor Guaraná, conforme ele mesmo explica. Na “Série Mozart”, Lamartine estabelece um diálogo mais próximo com seu narratário e mostra-se capaz de produzir uma narrativa concisa e objetiva, que dê conta dos eventos ocorridos com um mínimo de elucubrações:

Em 31 de dezembro de 1971, Aurora me conta que queria se separar. Perco a memória. No dia 1º, deitados na cama, Aurora reconstitui para mim o que havia sido minha vida até 31/12/71. Dia 6 de janeiro de 1972, Aurora parte para a Europa. Dia 8, eu e os meninos nos mudamos para o Jardim Botânico, com o objetivo de criar a mãe Joana. Dia 13, fracassado o plano da mãe Joana, estamos de volta ao apartamento da Domingos Ferreira, onde, em nossa ausência, mamãe acolheu Clarisse, ex-empregada doméstica da família, que não era vista desde 1947, o mesmo ano em que meu pai saiu de casa. (QPV, p. 256)

O relato continua, sempre de forma objetiva e oficial, quando reconstrói o passado. Quanto ao futuro da narrativa, nem mesmo seu produtor sabe qual será. Lamartine preocupa-se em imprimir nesse último relato uma integridade que, como ele mesmo reconhece, parece estar ausente da obra: “Posso muito bem me colocar no ponto de vista de uma pessoa para quem este ‘livro’ não faça muito sentido. (...) Mas por que não consigo acertar com a entrada para chegar ao final da bendita história?” (QPV, p. 259-260).

O narrador, pela primeira vez liberto, termina sua narrativa reconhecendo que o projeto inicial precisou ser esquecido e que, em lugar dele, optou por uma escrita híbrida, na qual tenta resolver suas questões existenciais, textuais e

⁹¹ TODOROV, T., op. cit., p.128.

sexuais. Quanto à questão existencial e textual, o diário, embora presente textualmente pela transcrição em “As mulheres passeiam pelo diário”, não surge como peça de julgamento, deixando para Anita a única opção, que é a de investigar e remontar a história verdadeira de Espártaco – em oposição à verdade recalitrante da história contada por Lamartine. A questão sexual de Lamartine encontra solução no terreno do sonho, relatado por ele, no qual o tão esperado orgasmo sem toque acontece, à mesma maneira da escrita, como um trem “varando a noite”. E como um sonho, encerra sua narrativa, assim como o narrador de *Ombros altos* havia encerrado a sua. E como o sonho que encerra uma narrativa engendra outra, permanece uma expectativa de retorno desse sonho como matéria narrativa de romances subseqüentes.

Nem tão distante assim, a última parte dos “Acréscimos” será uma espécie de escrita lúdica, ambientada no futuro. Sua função é a de fazer par com o conflito gerado pelo desejo – a busca do prazer para solucionar o desejo conflituoso. Lamartine reserva a si a saciedade, ao pai oferece o desaparecimento de perspectivas luminosas - a decadência física pela perda do controle de suas funções fisiológicas - e uma busca sem fim de gratificação sexual. Lamartine define o “Mico-preto” como “uma mentira dentro da mentira, a falsificação do filho dentro da falsificação do pai, [minha] intervenção no Diário 2 para tentar a sintonia no avesso do desejo” (QPV, p. 262). Os dois textos, alocados na última parte do romance, espelham-se de forma perversa: são como espelhos que transfiguram os objetos diante dele, de forma cruel, em um jogo de forças.

Esses dois capítulos configuram um tempo intermediário entre a redação de todo o “Trem sem maquinista” e a redação do “Aviso ao leitor”, na segunda parte do romance. A quebra da linearidade temporal, através do deslocamento desses dois capítulos para o encerramento da narrativa, é ambígua, pois acontece no nível da produção dos enunciados – nos dois casos. Em “Mico-preto”, contudo, o futuro inventado se impõe, tanto como uma narrativa preditiva quanto como uma continuidade do eixo temporal – no nível da diegese – iniciado no primeiro capítulo. Uma vez mais, a estrutura conjuga a lei e sua transgressão ao oferecer uma espécie de fechamento do círculo no qual estão inseridos os personagens. O destino de cada um dos personagens – acontecido ou inventado – não é negligenciado.

Em entrevistas na ocasião da publicação de *Que pensam vocês que ele fez*, Sussekind revela que o tal diário 2, que se passa no futuro e que é por ele chamado de “mico-preto” foi escrito logo após a morte do pai, em 1968. Esse material teria inspirado a composição de *Armadilha para Lamartine*, embora, no final das contas, não tenha sido incluído no primeiro romance. É a razão do apelido, mico-preto, a carta do baralho com desenhos de animais, com o objetivo de se formarem pares. O mico-preto é a única carta singular e, depois de todos os pares estarem formados, quem a possui é o perdedor. Para evitar que fosse ele, Sussekind, o derrotado nesse embate entre texto e vida, resolveu incluir o mico-preto em seu segundo romance:

Fiz bom uso do mico-preto ou devassei a intimidade assim de uma maneira que nem sei dizer? É talvez a melhor coisa que eu podia fazer com o diário de meu pai, que me inspira um entusiasmo enorme. (...) A idéia de me botar na pele dele e pôr seu caso com a amante em livro deu a isso mais realidade. Quem sabe chegou o momento de essa coisa virar real? Para mim, um pouco o teste é esse.⁹²

A vida pode, com certeza, emprestar parâmetros para a compreensão da ficção de Carlos Sussekind. O idealizador do projeto, cuja materialização resultou no romance *Que pensam vocês que ele fez*, o personagem Lamartine, também assume ter falsificado o diário do pai, com o objetivo de neutralizar o seu poder sobre ele. Escreve uma mentira dentro de outra mentira – adensando convicções e fazendo oscilarem polarizações. Fechar o ciclo com a mentira da mentira é obedecer aos preceitos aristotélicos de inteireza e completude. O fato consumado e a reorganização do mundo encerram o ciclo de eventos que se inicia com a harmonia, seguida de sua quebra e, por fim, de sua restauração. Entretanto, a mentira que encerra a narrativa contamina tudo aquilo que a antecede. Em outras palavras, seriam variados os arranjos dessa narrativa, caso a mentira sobre a mentira causasse uma reação de mudança de estado: a mentira sobre a mentira poderia estar gerando a verdade (por mais movediço que possa vir a ser esse conceito). E “Mico-preto”, sendo uma verdade dentro da mentira que é o diário, resta solitário nas mãos do último jogador: o leitor. A vitória, como mandam as regras do jogo, é daqueles que saem do jogo antes do fim... “os personagens, com os dois autores, desertaram a cena” (QPV, p. 223).

⁹² Entrevista concedida a F. Scalzo, “Mico-preto sacode a literatura nacional.” In: *Folha de São Paulo*, 11 out. 1994, Caderno Ilustrada, p.5-1.