

REPRODUÇÃO, DE BERNARDO CARVALHO: UMA FALA DESORDENADA COMO REPRESENTAÇÃO DA INSTABILIDADE DO REAL

REPRODUÇÃO, BY BERNARDO CARVALHO: DISARRAYED LINES TO REPRESENT THE REALITY INSTABILITY

Ricardo Magalhães Bulhões¹
Wagner Corsino Enedino²

RESUMO: No romance *Reprodução* (2013), de Bernardo Carvalho, por meio das falas fragmentadas dos personagens em cena, apresentam-se *flashes* de um mundo paudado pela incompreensão e incerteza. Ancorando-se principalmente nos estudos de Erich Auerbach (2001) e Tânia Pelegrini (2007) sobre os novos modos de realismo – suas reelaborações – nossa atenção se volta, neste artigo, para as novas configurações de feição realista que, por meio das suas especificidades narrativas, conseguem construir uma pseudorealidade asfixiante, *punk*, que faz o leitor se aproximar de um eu totalmente esfacelado, vítima de uma superexposição de informações veiculadas pela internet. Como veremos, em *Reprodução* a história é contada de forma direta pelas falas do estudante de chinês e do delegado da polícia federal, como se fosse, de fato, a própria realidade, tornando-se persuasiva e ao mesmo tempo um painel renovado da sociedade atual.

PALAVRAS-CHAVE: Prosa contemporânea; pseudorealismo; incomunicabilidade.

ABSTRACT: In the novel *Reprodução* (2013), by Bernardo Carvalho, by means of fragmented lines of the characters on stage, *flashes* of a world regulated by lack of understanding and subdued by uncertainty are presented. Anchored mainly on studies carried out by Erich Auerbach (2001) and Tânia Pelegrini (2007) on the new procedures of realism – its new elaborations – our attention is attracted, in this paper, to the new configurations of realist features, which, by means of its narrative specificities, manage to reproduce a *punk* suffocating pseudo-reality, which brings the reader closer to a totally crushed self, victim of an overexposure of information supplied by the Internet. As we will find out, in *Reprodução* the story is directly told by the lines spoken by the Chinese student and the federal police officer, as if it were, in fact, reality itself, becoming persuasive and at the same time a renewed picture of present-day society.

KEYWORDS: Contemporary prose; pseudo-realism; lack of communicability.

¹ Professor Adjunto III da UFMS de Três Lagoas / PPGLetras– ricardoufms1@gmail.com

² Professor Associado I da UFMS Três Lagoas / PPGLetras– wagner.corsino@ufms.br

INTRODUÇÃO

Na primeira capa de *Reprodução* (2013), quinto livro do carioca Bernardo Carvalho, romance vencedor da quinquagésima sexta edição do Prêmio Jabuti, o leitor encontra uma imagem reveladora que denota a reprodução indiscriminada da indústria da informação. A imagem mostra vários homens engravatados que se acotovelam com suas câmeras. Câmeras que se movimentam, escolhem ângulos, desfocam-se, recortam espaços. Tal imagem, extremamente contestatória, cria, enfim, uma pseudorealidade que mostra um certo desajuste entre as novas formas de sentir e captar a realidade.

Ao transpor a capa, já nas primeiras páginas do livro, o leitor se depara com a figura instável do estudante de chinês, protagonista que vive entre a paranoia e a realidade. Esse personagem quase sempre é caracterizado, como no teatro, pela própria fala, no diálogo com o outro (delegado), com ele mesmo e com o mundo globalizado que o cerca (saguão do aeroporto), embora também o seja pelo olhar de um narrador em terceira pessoa que, em alguns momentos da narrativa, contextualiza suas ações.

Ao revisitar alguns aspectos ligados à questão da representação do real na obra de arte, assunto recorrente desde Platão e Aristóteles, Silviano Santiago destaca, no texto *A obra de arte Realista na era da hegemonia do filme documentário*, que criar “realisticamente um narrador ou um personagem é inventar o dicionário deles e de cada um”, ou seja, “inventar a fala de um e do outro, que só pode ser de um e do outro” (SANTIAGO, 2012, p. 35). A vivacidade das falas dos personagens, “reproduzidas” aparentemente sem filtros, sem desperdícios de detalhes, é uma das principais marcas da linguagem ficcional do texto de Carvalho, autor que soube, em *Reprodução* (2013), mostrar artisticamente o quanto o real se tornou instável, simulacro de simulacros das realidades reinventáveis na ficção.

A obra sob análise, embora pareça refletir um estrito “aqui-agora”, extrapola as fronteiras do local para inscrever-se numa cosmovisão sociopolítica de caráter universal. Por meio da fala dos personagens em cena, ela conta-descreve-discute inter-relações humanas entre indivíduos e massas, permite a projeção da realidade social e convida o leitor à análise das conotações ideológicas em informações que proliferam sem filtros, o que desnorteia qualquer possibilidade de uma realidade estável.

Podemos dizer que a incerteza é o fio condutor da narração de *Reprodução*. Em seus estudos sobre a prosa narrativa de Virginia Woolf e Marcel Proust, Erich Auerbach lembra, considerando os escritores contemporâneos da época, que tudo depende da posição do escritor diante da realidade e do mundo que representa. De acordo com o estudioso, “a intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que estamos considerando” (AUERBACH, 2001, p. 483). Para Auerbach (2001, p. 483), “mantém-se sempre um eu narrativo, embora não se trate de um escritor que observa de fora, mas uma personagem subjetiva enredada na

ação, que a perpassa com o especial sabor da sua essência”. Antes de prosseguirmos, é importante destacar que, em *Reprodução* (2013), a narrativa é quase toda construída a partir das oscilações bruscas de tons de falas, que reproduzem traumas, inseguranças e apontam para um real irrepresentável. O romance oferece ao leitor, pelo tratamento dado ao tema, a sensação incômoda de aproximá-lo de uma narrativa que potencializa imagens incertas da realidade.

OS TRÊS EPISÓDIOS DO ROMANCE: O QUE SE FALA, COMO SE FALA E DE ONDE SE FALA

O romance põe em evidência a falta de conexão, as duplicidades e os mal-entendidos, sintomas de uma crise generalizada de identidade, do isolamento de todos e de cada um. Desde as primeiras páginas, ao desenhar um painel cruel dos dias atuais, o autor cria uma atmosfera ambígua, tensa, nebulosa, em que o protagonista, o estudante de chinês, está no saguão do aeroporto a caminho da China justamente para fugir ao inferno dos últimos sete anos, em seis deles divorciado e desempregado. Essa atmosfera tensa e nebulosa pode ser evidenciada em várias passagens, como no trecho a seguir, no momento em que ele arrasta a professora pelo saguão do aeroporto e passa, de relance, pelo enorme painel que anuncia a seguinte frase: “Desculpe o transtorno. Estamos crescendo para fazer você chegar mais rápido ao céu” (CARVALHO, 2013, p. 13).

Diante dos propósitos do protagonista de se conhecer a China, país que mantém luta ideológica contra o pensamento cultural ocidental dominante, Homi Bhabha (2007, p. 62) assevera que qualquer nação só existe quando materializada como narração, ou seja, como metáfora.

E o aspecto mais relevante para esta reflexão é a compreensão de que, se uma nação só existe na forma narrativa, logo se inscrevem todas as respectivas diferenças culturais que se encontram no chamado *locus* cultural enunciativo, isto é, o contexto a partir do qual tal narrativa é criada. Nesse direcionamento, torna-se importante ponderar que mais significativo do que **o que se fala e como se fala é de onde se fala** (grifos nosso). Dessa forma, para o pensador mencionado, é necessário estabelecer um paralelo entre diversidade cultural e diferença cultural:

A diversidade cultural é um objeto epistemológico – a cultura como objeto de conhecimento empírico - enquanto a diferença cultural é o processo da *enunciação* da cultura como “conhecível”, legítimo adequado à construção de sistemas de identificação cultural [...] na diferença cultural podemos visualizar a divisão binária do passado e do presente, tradição e modernidade no nível da representação cultural (BHABHA, 2007, p. 62).

Ainda com base no espaço do aeroporto, mais do que uma simples paisagem, este *locus* personifica uma ideia de insegurança generalizada dos tempos atuais e representa, na narrativa de Carvalho, o espaço da não sociabilidade, do desconforto, da truculên-

cia e da desconfiança. Gaston Bachelard (1993, p. 27) tece considerações sobre como o espaço físico pode afigurar-se na mente humana. Uma de suas considerações sobre o espaço fechado e reduzido é a de que nele se pode representar um canto de acolhimento, onde digerimos nosso dia.

Na obra de Bernardo Carvalho, ao contrário, a sala de delegacia não acolhe, oprime, assim como o espaço mais amplo do aeroporto, onde não há mais lugar para a distração, para a contemplação, para o inesperado, tudo é protocolar. Trata-se, inevitavelmente, do lugar da representação da violência e o simulacro da fragilidade interior do protagonista. A credibilidade do relato é conferida pela objetividade e aspereza contidas nos questionamentos do interlocutor subentendido, o delegado da Polícia Federal, em contraste com o discurso do estudante de chinês, mera reprodução de conteúdos da internet, ambíguo e instável. Esse protagonista sem nome está em trânsito, posto fora de casa, na “circunstância em que se acumulam a hostilidade dos homens e a hostilidade do universo” (BACHELARD, 1993, p. 27).

O romance sob análise é composto de três episódios: “A língua do futuro”, “A língua do passado” e “A língua do presente”, os quais tratam dos mesmos dilemas, dos mesmos traumas. Numa aproximação entre o gênero narrativo e o dramático, os três episódios corresponderiam a três atos, cujo *leitmotiv* se inscreve na tentativa de um jovem estudante e blogueiro de fazer uma viagem à capital chinesa, configurando, na narrativa, uma espécie de quiproquó de ações. Em “A língua do futuro”, primeiro episódio da obra, a credibilidade do fato é conferida pela prevalência de um discurso direto que invade a cena, pela fala atabalhoada do protagonista, típico comentarista de *blogs* e portais da internet, que se vê constantemente pressionado entre as fronteiras do que é real e do que seria imaginário.

Ao tentar embarcar para Pequim, coincidentemente no mesmo voo de sua antiga professora de chinês, o protagonista é surpreendido por um delegado da Polícia Federal que passa a interpelá-lo impiedosamente no saguão do aeroporto, depois no elevador, e por último numa sala sem janelas, já nas dependências da polícia. Em *Reprodução*, as modulações das falas, desenvolvidas em explosões e abrandamentos, sinalizam a carga de emoções e perturbações expostas ao leitor: “Por quê? Ora, por quê! Porque fui estudar chinês. Não fui estudar inglês ou espanhol. Chinês é a língua do demônio. Então, é normal que eu não entenda nada, mesmo tendo estudado seis anos” (CARVALHO, 2013, p. 14).

Mais adiante:

“Pra onde é que eles foram?” O estudante não sabe o que dizer. O homem continua, sem esperar pela resposta: “As malas são suas, são dela? Vocês estavam juntos? Conhece ela, estava com ela? Você vem comigo”. O estudante de chinês, que já ouviu isso antes, diz na sua própria língua: “Não posso. Meu voo sai às seis. Não quero perder o voo”. O homem insiste: “Você vem comigo”, e mostra o distintivo da polícia (CARVALHO, 2013, p. 14).

Durante o interrogatório que permeia toda a trama, o leitor se depara com uma profusão de textos e opiniões, pontos de vista reproduzidos que não somente dizem respeito à quantidade das informações narrativas, mas abrangem aspectos qualitativos, pois traduzem posições afetivas, éticas e ideológicas da sociedade contemporânea. Desde o primeiro episódio, “A língua do futuro”, o entrecruzamento rápido e dinâmico, das falas nervosas de ambos (estudante e delegado), interrompidas algumas vezes pelas intervenções do narrador, dá o dinamismo necessário ao desenvolvimento da ação dramática, o que torna o relato aparentemente mais crível, aparentemente mais realista. Com efeito, segundo Renata Pallottini (1989, p. 9), “A ação dramática é a ação de quem, no drama, vai em busca de seus objetivos, consciente do que quer. É a ação de quem quer e faz. Da pessoa moral, consciente, com caráter (não se tomando caráter no sentido ético moderno). Do ser humano livre”. Há outro fator essencial que aproxima o texto *Reprodução*, de Bernardo Carvalho, da construção dos textos teatrais que reforça os pressupostos da ação dramática. Trata-se, inevitavelmente, da existência do conflito. Vemos uma ação desencadeada por uma vontade subjetiva, que tem em mira determinado objetivo e que colidirá com alguma vontade ou interesse oposto. Dessas oposições é que nasce o conflito em teatro. Renata Pallottini (1989, p. 12) ressalta que: “pode-se dizer que um conflito não pode ser estático, que deve crescer, intensificar-se, aumentar quantitativamente, para vir a resolver-se”. Diante dessas reflexões, complementa a pesquisadora que

A ação dramática resulta, portanto, do conflito. Este conflito tem o seu curso: há o momento, digamos, do seu nascimento, o momento do seu desenvolvimento, o da sua eclosão (ponto crucial) e, depois, o da sua resolução. A natureza dinâmica da colisão está claramente exposta e é bem assim, portanto, a natureza dinâmica da ação dramática (PALLOTTINI, 1989, p. 12).

Uma das bases da narrativa *Reprodução*, de Bernardo Carvalho, é justamente o conflito entre um número reduzido de personagens. Não há preparação para um clímax, pelo contrário, boa parte dos diálogos se apresenta sob a sequência pergunta/resposta/dominação/esquiva, uma vez que o protagonista vive numa espécie de afunilamento abissal de caráter linguístico. Os espaços, geralmente fechados, corroboram para o tom claustrofóbico dos diálogos tensos, dando-se destaque ao lugar de onde se fala. Nessa ordem, Tânia Pelegrini (2007) pondera, levando em consideração os modos de representação da prosa contemporânea, que o Realismo é hoje um termo “escorregadio” e um tanto impreciso. Segundo ela “na sua aparente obviedade tem se mostrado dos mais difíceis de apreender e definir, tanto no campo artístico quanto no literário” (PELEGRINI, 2007, p. 137). Em *Reprodução*, a crise se inicia a partir do momento em que o protagonista “passa a achar que a própria língua não dá conta do que tem a dizer” (CARVALHO, 2013, p. 9). A busca de um sentido para a própria vida, de uma fala autônoma por meio da aquisição de uma nova língua é bruscamente interrompida pela intervenção truculenta e acelerada do delegado. Ao ser interrogado, o estudante de chinês não sabe o que dizer e como dizer o que fragiliza qualquer ilusão de verdade, oferecendo ao leitor a sensação de que não existe uma realidade única.

Filiada a uma esfera literária com traços realistas, a obra de Bernardo Carvalho impõe um diferencial no que se refere à representação do sujeito contemporâneo. Sem deixar de considerar as variantes e exceções, temos na literatura atual um cotejo com a relação homem/sociedade, oriunda da opressão de informações cambiantes a partir da representação das relações sociais desiguais, marcadas pela quase invariável submissão humana frente aos avanços tecnológicos e a suposta “perda da identidade”.

São obras que exploram os conflitos gerados pela impossibilidade de o sujeito fragmentado realizar-se e realizar seus projetos de vida, uma vez que:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (HALL, 2003, p. 09).

Com *Reprodução*, Bernardo Carvalho revela as fraquezas, as angústias e especialmente a ironia circunstancial da verve humana diante do complexo jogo das diferenças culturais. Importa acrescentar que a incompatibilidade comunicativa presente na obra entre as personagens do romance denota um *plus* de identidades fragmentadas, as quais permanecem incompletas, em processo:

Em nosso mundo de “individualização” em excesso as identidades são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo e não há como dizer quando um se transforma no outro. Na maior parte do tempo, essas duas modalidades líquido-modernas de identidade coabitam, mesmo que localizadas em diferentes níveis de consciência. Num ambiente de vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais comuns, mais aguçadas, mais profundamente sentidas e perturbadoras da ambivalência. É por isso, diria eu que estão firmemente assentadas no próprio cerne da atenção dos indivíduos líquidos-modernos e colocadas no topo de seus debates existenciais (BAUMAN, 2005, p. 38).

OUTROS *FLASHES* DA INSTABILIDADE DO REAL

Um dos meios empregados pelo ficcionista para reproduzir o conteúdo dessas consciências confusas, por meio da representação apontada por Pelegrini (2007), é a de aproximar falas incoerentes que se sabotam mutuamente porque ninguém ouve ninguém. Para o sociólogo Zygmunt Bauman (1999, p. 130), no texto *Globalização: as consequências humanas*, “a insegurança ambiente concentra-se no medo pela segurança pessoal que, por sua vez, aguça ainda mais a figura ambígua e imprevisível”. Pode-se considerar que um “estranho na rua, gatuno perto de casa, alarmes contra assalto, bairros vigiados patrulhados, condomínios fechados, tudo isso serve ao mesmo propósito: manter os estranhos afastados” (BAUMAN, 1999, p. 130). Quando adentramos na linguagem da obra, tecnicamente trabalhada pelo autor, damos-nos conta de que, nos três episódios, há um mosaico de falares justapostos que se alternam e revelam violências, exclusões e preconceitos. É possível perceber já no primeiro episódio, a partir das falas do protagonista, que há uma oscilação entre dois tipos de relatos, um violento/ameaçador:

O senhor não leu que eles estão até pensando em instalar uma célula do PCC na estação espacial chinesa, com membros que vão ter no espaço as mesmas atribuições que eles têm aqui na terra? É! Pode se preparar, sim! Burocratas. É PCC mesmo. Não, não estou de sacanagem. Não leu? Na rede. Não, burocratas! Nada a ver com traficante, nada a ver. Partido Comunista Chinês. Outro PCC (CARVALHO, 2013, p. 15).

E um outro mais ameno, em que o focalizar da imagem da professora de chinês (Liuli) dá-se como ação de uma admiração platônica:

Ela mesma. Liuli. É o nome dela. Isso. E aí no final, no final ela perguntou qual era o meu signo no horóscopo chinês. E eu disse: Rato. E ela: Eu também! E aí, vendo que a gente tinha mais em comum do que eu imaginava, mesmo ela sendo chinesa, embora não aparentasse, sorrindo um pro outro, nos reconhecendo, nós dois, ratos, perguntei se ela também tinha nascido em 1960 (CARVALHO, 2013, p. 21).

Nos dois tipos de relatos, que se alternam, a apreensão do mundo é quase sempre delirante. Esse jogo entre realidade e ilusão fica marcado o tempo todo nos três episódios do romance, especialmente se considerarmos a fala insegura e ambígua do estudante de chinês com seus “relatos espontâneos”. Ao analisar o conto “O imortal”, de Machado de Assis, Hansen (2006, p. 61-62 *apud* FRANCO JUNIOR, 2011, p. 137) recua no tempo para lembrar que, a partir de 1880, a narrativa machadiana passa a usar narradores improváveis ou inconfiáveis, relativizando e destruindo a representação “fundamentada no pressuposto da adequação entre os signos da linguagem, os conceitos da mente e as estruturas da realidade objetiva”. Se pensarmos no que se poderia chamar hoje de narrativa realista, retomando as ponderações de Hansen sobre o conto machadiano, podemos dizer que o texto de Carvalho se alinha também às técnicas de representação já consagradas desde o século XIX pelo autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que já naquela época desconstruía a possibilidade de um retrato fiel da realidade. Em *Reprodução*, Carvalho busca configurar a instabilidade do real, retratando as contradições da vida por meio de um realismo simulacral – as imagens refletem outras imagens – e, assim, “a realidade objetiva torna-se fragmentada, dispersa em meio a um sem número de subjetividades em conflito; não é mais uma substância sólida, concreta, exterior ao sujeito, mas a soma de suas ilusões [...]” (PELEGRINI, 2007, p. 148).

Um dos recursos utilizados por Carvalho que valorizam radicalmente a desconstrução dessa realidade única é a maneira como ele organiza/desorganiza os episódios a partir da livre associação de ideias, do coloquialismo, da mescla de gêneros, dos ruídos de comunicação, efeitos que aproximam o leitor de uma multiplicidade de pontos de vista que gera ambiguidades.

Observa-se, na diegese, que o narrador usa uma técnica de escrita que se assemelha às rubricas de um texto dramático, resultando, assim, uma espécie de hibridização de gêneros. A teórica Anne Ubersfeld (2005, p. 23) define o texto de teatro como a composição de

duas partes distintas, porém indissociáveis: o diálogo e as didascálias³. Segundo a autora, a relação textual diálogo-didascálias é variável de acordo com as épocas da história do teatro. Em alguns textos, por opção dos próprios autores, as didascálias são quase inexistentes ou muito escassas, porém representam um importante elemento no teatro contemporâneo. A esse respeito, Ryngaert (1996, p. 44) explica:

No teatro grego, as didascálias eram destinadas aos intérpretes. No teatro moderno, em que falamos de indicações cênicas, trata-se dos textos que não se destinam a serem pronunciados no palco, mas que ajudam o leitor a compreender e a imaginar a ação e as personagens. Esses textos são igualmente úteis ao diretor e aos atores durante os ensaios, mesmo que eles não os respeitem.

Patrice Pavis (2008, p. 96), por sua vez, considera que as didascálias são “instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático. Por extensão, no emprego moderno: indicações cênicas ou rubricas”. Observemos, abaixo, nas marcações entre colchetes, como o autor emprega, sistematicamente, esse recurso técnico cuja gênese está no gênero dramático:

Ô, desculpa aí. Foi mal! Mas é verdade. Pode escrever. Toda grande potência. Porque é humano. E humano, o senhor sabe, um dia tem que acabar. O quê? Não é amigo? Tudo bem. O senhor não leu sobre ‘partícula de Deus’? [O estudante de chinês faz o gesto das aspas com as mãos] (CARVALHO, 2013, p. 17).

O texto, por meio da ação verbal das personagens, oferece ao leitor uma realidade totalmente caótica, desorganizada, imprevisível.

O senhor sabia que o universo está se expandindo, com a aceleração da energia negra? Não sei, não sou físico. Mas boa coisa não é. Desculpe! Desculpe! E quando eu li isso? Claro, fiquei mal. Tanto que anotei aqui. Levo essa caderneta por toda parte. Pra anotar, claro. Não, não vou anotar nada. Não precisa dizer. Fique tranquilo, já disse, não vou anotar! Eu sei muito bem onde estou. [*Relê o que anotou, em silêncio, mexendo apenas os lábios*] (CARVALHO, 2013, p. 17, grifos do autor).

Ao tratar da pluralidade dos sujeitos presentes na obra de Virginia Woolf, Erich Auerbach (2001, p. 483) destaca que “a intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que estamos considerando”. Ansiedade, insegurança, preocupação histórico-paranoica com a lei e a ordem são as principais inquietações que aparecem no segundo episódio, “A língua do passado”. O delegado está pronto para esmurrar o estudante de chinês quando o barulho do telefone interrompe sua ação. De repente, o delegado sai da sala, batendo a porta às suas costas, abandona subitamente o interrogatório para conversar com alguém na sala ao lado.

³ “A distinção fundamental entre o diálogo e as didascálias tem a ver com a enunciação, isto é, com a pergunta: quem fala? No diálogo, é este ser de papel que chamamos de personagem (distinta do autor); nas didascálias, é próprio autor [...]. Essa distinção é fundamental porque permite ver como o autor não se diz no teatro, mas escreve para que outro fale em seu lugar não somente outro, mas uma coleção de outros numa série de réplicas” (UBERSFELD, 2005, p. 7).

Nesse episódio, o texto comunica ao leitor algumas ideias que passam pela cabeça do estudante de chinês no instante em que aproxima o ouvido na divisória ordinária que separa as salas, para tentar decifrar pedaços de diálogos. O abismo da comunicação, do entendimento do que se passa naquele instante está entre as paredes que sufocam o estudante de chinês e o seu mal-estar no mundo, a sua incapacidade de se adequar a ele. O efeito perturbador do texto agora é outro, decorre do distanciamento e da desordem das imagens verbais construídas a partir do que se imagina ou do que se consegue ouvir:

A julgar pelo que consegue ouvir com dificuldade, e cujas lacunas compensa com imaginação e pensamento positivo, mais parece a voz providencial de uma autoridade passando um sermão no delegado, que como se não bastasse reter sem motivo, para interrogatório, um passageiro honesto e inocente, o priva do direito primordial de movimento, impedindo que faça uso do bilhete comprado com os olhos da cara e embarque para a China no voo das seis (CARVALHO, 2013, p. 58).

Novamente a narrativa põe em xeque a objetividade da representação, o caos inicial da conversa com o delegado dá lugar à desordem da imaginação, à desordem do fingimento. A divisória ordinária impede a visualização da imagem, dificulta o entendimento do que seria dito, isto é, cria um espaço vago a ser preenchido pela imaginação fragmentada do protagonista que, sem filtros, sem anteparos, o que dá um tom real à narração, brutaliza-se e passa a reproduzir, o que constitui um recurso utilizado pelo autor para compor um painel das relações humanas nos dias de hoje, todos os tipos de preconceitos possíveis. O complexo jogo de poder social é um poderoso componente do processo de criação artística de Bernardo Carvalho. O romance *Reprodução* tem sua base na observação direta da realidade vivida pelo protagonista, reconstituindo-se de maneira descontínua e fragmentada pela memória do estudante de chinês, elemento fundamental na materialização da poética da obra:

Culpa do quê? Das cotas? Há! É contra as cotas? Mas é um idiota! Ela diz que as cotas estão tirando o lugar dela? Foi isso que ela disse? E você engoliu? Com cota ou sem cota, ela não vai passar nunca, porque é branca e burra, burríssima, só serve pra ler romance (CARVALHO, 2013, p. 61).

Como no trecho acima, no segundo episódio, novamente os dois personagens falam praticamente o tempo todo sem a concorrência de um “olhar externo”, sem a presença do narrador heterodiegético e onisciente do romance tradicional, técnica que faz novamente aparentar como realidade o que é criação ficcional. Ao imprimir esse ritmo ao discurso, o autor consegue criar uma expressiva mediação entre as imposições da fala, caracterizada pela avalanche de palavras, sem coesão ou coerência, e as normas que regulam a escrita. Essa manobra parece denunciar o empobrecimento do discurso, marcado por expressões propagadas em redes sociais e pela mera recepção e reprodução de informações, resultantes de um acúmulo incessante de dados e axiomas. A narrativa contemporânea brasileira, a partir da década de 1960, segundo Karl Erik Schollhammer (2009, p.79), tem privilegiado “histórias de pessoas comuns

em situação de confronto com o medo, a violência, o crime, a miséria, mas também histórias que envolvem os desejos e as expectativas dos moradores da capital paulista”. Para ele, “é preciso entender melhor a exploração do recurso poético, na linguagem do romance, como produção performática dessa realidade, como procura de efeito de realidade que ultrapassa a ilusão referencial do realismo, introduzindo o real na escrita” (SCHOLLHAMER, 2009, p. 80).

No terceiro e último episódio, “a língua do presente”, da página 135 à 159, o que se tem é a permanência da multiplicidade de vozes pertencentes a diversos personagens invisíveis que também narram, retrato da desidentificação do protagonista, um ser em transição entre dois países (Brasil/China), duas línguas (português-chinês), o que o deixa o tempo todo à deriva e se reflete na sua fala atormentada, como no trecho a seguir, no qual a história é novamente contada de forma direta pela fala do protagonista com seus interlocutores reais e/ou imaginários, como se fosse, de fato, a própria realidade, tornando-se persuasiva:

As temperaturas são extremas na China. Yin e yang. As extensões são continentais. Como? Pois vou dizer uma coisa: não tem nenhuma China em crise nem nunca terá. E o senhor sabe por quê? A China é o país da simetria. O senhor sabe o que o Brasil significa para eles? Nada. Ninguém está interessado no que o Brasil significa. Na verdade, o Brasil não significa nada, porque é tudo o que os outros países são, só que assimétrico (CARVALHO, 2013, p. 155).

Curiosamente, a partir da página 160, a narrativa dos dois episódios anteriores perde o ritmo acelerado. No final do episódio, o embate praticamente cessa. Não temos mais a fala direta do estudante de chinês, que enfrenta as truculências do delegado da Polícia Federal, nem os *flashes* de cenas instantâneas de um mundo rápido, dinâmico, globalizado. Desobrigado de qualquer encargo de reproduzir a verdade, aparece um narrador heterodiegético que relata os acontecimentos do passado de uma maneira mais lenta, introduzindo no texto uma continuidade que não existia. Esse narrador explica os motivos dos mal-entendidos, detalha os fatos, o que leva o leitor a indagar, o que é inevitável nesse momento, se esta é a versão verdadeira dos acontecimentos. Vejamos mais um trecho: “Mais uma razão para recapitular os fatos dessa terça-feira, dois meses depois da outra: no começo da tarde, o delegado recebe uma denúncia anônima. O telefonema alerta a polícia sobre uma chinesa que vai tentar embarcar no voo das seis para Xangai, com uma menina e cinco quilos de cocaína” [...] (CARVALHO, 2013, p. 161).

Observa-se que o relato é linear, informativo, o narrador passa a unir os fios que estavam desconectados, preenche as lacunas deixadas pelos episódios anteriores, que apresentavam as vozes apressadas dos personagens em cena, e passa a explicar ao leitor que tanto a chinesa quanto o estudante de chinês estavam ali por acaso, nada tinham a ver com o crime de narcotráfico ou coisa parecida. Pouco a pouco, a narrativa mais lenta ganha espaço, encaixa pedaços da história. Chama-nos a atenção, nesse momento da narrativa, a interferência de uma voz narrativa que se autoproclama verdadeira.

Como nos mostra o fragmento: “Não há outra explicação. Entretanto, nunca encontrarão droga nenhuma, nem ao revistá-la, de volta ao aeroporto, nem nas malas que ela abandonou na fila do *check-in*” (CARVALHO, 2013, p. 163).

Ao aproximar-se do final do romance, nota-se ainda a permanência de um foco narrativo em terceira pessoa que passa a valorizar os desejos do estudante de chinês que acabara de retornar da China. O autor utiliza o discurso indireto livre para destacar as percepções imprecisas do protagonista e, novamente, no dizer de Auerbach (2001, p. 481), “o escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais uma vez, como em *Nove Noites* (2002) e *Mongólia* (2003), em *Reprodução* (2013) o leitor se depara com uma pergunta frequente em seus romances: de onde venho e para onde vou? Desterritorializado, marcado pelo trânsito entre dois idiomas, o protagonista se encontra em um universo caótico em que se conjugam as forças actanciais, em que predominam sentimentos paradoxais (esperança/desilusão; incerteza/fé; medo/coragem). O estudante debate-se nessa desordem cindido por concepções culturais díspares. O combate dessas forças (ser e não ser compreendido) antagônicas gera o *leitmotiv*, o fio condutor que tece a intriga irônica da trama.

A exclusão, a violência e a incomunicabilidade, bem como o consumismo desenfreado de discursos pasteurizados disseminados por meio de *blogs* transformaram o indivíduo em mero objeto. Nesse direcionamento, o estudante de chinês, ironicamente, é apenas mais um solitário em trânsito, sujeito despreparado que enfrenta leis duras e inabaláveis. A poética de Carvalho mostra que não existe um real estável se considerarmos o mundo do aeroporto internacional totalmente dilacerado pelas transformações midiáticas da contemporaneidade, espaço de alienação capitalista. Voltando ao ponto de partida, destacamos que o texto de Bernardo Carvalho abre o debate para os novos modos de representação do mundo midiático da contemporaneidade, marcado pela falta de sociabilidade, um não-lugar, tensões e truculências que geram medo. O que se fazer quando a língua do presente já não tem mais nada a dizer e é apenas um simulacro desconectado de outras falas e de outras línguas? Em *Reprodução* (2013), Carvalho utiliza o procedimento de “deixar” o protagonista, hipersensível e sempre sob pressão, falar pelos cotovelos, reproduzindo compulsivamente opiniões alheias, fragmentos, cacos da internet, “reproduzidos instantaneamente”. Ao tratar dos procedimentos narrativos da literatura contemporânea brasileira, Oliveira (2004 *apud* ALVES, 2011, p. 358) assinala a predominância da fragmentação da narrativa, narradores duplicados, multiplicados, simulacros de si mesmos, estratégias, segundo ele, utilizadas para conquistar a empatia do leitor.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Maria Cláudia Rodrigues. Anjo das ondas: Alvarez de Azevedo e(m) João Gilberto Noll. In: PEREIRA, Helena Bonito (Org.). *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p. 357-377.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. Tradução de António de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção tópicos).
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- CARVALHO, Bernardo. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Notas sobre Menino oculto, de Godofredo de Oliveira Neto. In: PEREIRA, Helena Bonito (Org.). *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p. 119-157.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PELEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, 2007.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. A obra de arte realista na era da hegemonia do filme documentário. In: MORGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 29-38.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.