

Experimentalismo na prosa brasileira contemporânea: uma análise do
conto *Corações ruidosos*, de Alex Sens /

*Experimentalism in Brazilian contemporary prose: an analysis of the
short story *Corações ruidosos*, by Alex Sens*

Lucas José de Mello Lopes *

Graduando em Letras - Português/Inglês pela Universidade Potiguar e em Direito pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Bolsista do PET Letras da Universidade Potiguar.



<https://orcid.org/0000-0002-8489-1730>

Rosanne Bezerra de Araújo **

Doutora em Literatura Comparada. Professora do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.



<https://orcid.org/0000-0003-4308-3881>

Recebido em: 24 jan. 2020. **Aprovado em:** 25 ago. 2019.

Como citar este artigo:

LOPES, Lucas José de Mello; DE ARAÚJO, Rosanne Bezerra. Experimentalismo na prosa brasileira contemporânea: uma análise do conto “Corações Ruidosos”, de Alex Sens. *Revista Letras Raras*, v. 9, n. 3, p. 165-179, jun. 2020.

RESUMO

Elegemos como *corpus* deste artigo o conto *Corações ruidosos*, de Alex Sens. Na obra, uma viagem de ônibus abre margem para o desvelamento das inquietações de diversos personagens, que são explorados de maneira a revelar a vida nos instantes brevíssimos que são abarcados pelo conto. Esse enredo simples é potencializado pelas técnicas empreendidas pelo autor, que ecoam o ímpeto experimentalista do início do modernismo inglês. Objetivamos elucidar as estratégias narrativas utilizadas por Alex Sens, com um olhar especial para o narrador, e tecer relações de sentido entre forma e conteúdo, intimamente relacionados no conto. Para tal, realizamos uma revisão bibliográfica que engloba discussões sobre o narrador e a tendência do fluxo da

*



lucas_jose_28@hotmail.com

**



rosanne.araujo@terra.com.br



<http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v9i3.1696>

consciência dentro da literatura. Ao fim, percebemos que o autor, valendo-se de vozes narrativas múltiplas, imbrica o motivo da morte - que perpassa a existência dos personagens - no significante do texto, desafiando noções cristalizadas na teoria literária.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura contemporânea brasileira; Alex Sens; Fluxo da consciência; Conto.

ABSTRACT

We elect as corpus of this article the short story Corações ruidosos, by Alex Sens. The story focuses on a bus trip, in which the characters are explored in order to reveal their life in the brief moments that are embraced by the narrative. This simple plot is strengthened by the techniques used by the author, which echoes the experimental urge from the early English modernism. We intend to clarify the narrative strategies used by Alex Sens, with a special regard to the narrator, and to weave semantic bridges between form and content, components that are closely related on the story. For this purpose, we held a bibliographic review on discussions about the narrator and the stream of consciousness. At the end, we noticed that the author, exploring multiple narrative voices, imbricates death's motif – which goes through the existence of all characters – in the text's signifier, defying crystallized notions of literature theory.

KEYWORDS: Brazilian contemporary literature; Alex Sens; Stream of consciousness; Short story.

1 Introdução

O que significa experimentar em literatura atualmente? É bem sabido que, tomando como ponto de vista o ocidente, a tradição literária remonta a milênios, numa trajetória marcada por sucessivas rupturas que terminam por se consolidar como padrões criativos para, momentos depois, serem postos à prova por uma nova geração de escritores. O século XX, em especial, foi marcado pela iconoclastia, pelas vanguardas, num ímpeto de ruptura nunca visto antes. Sendo assim, é possível perguntar: ainda há espaço para experimentar com as estruturas literárias? A resposta, como veremos, é positiva, considerando os caminhos tomados pela literatura no século XXI.

Conforme advoga Leyla Perrone-Moisés,

[...] alguns dos valores modernos são atualmente menosprezados pelos escritores. [...] a maioria dos romancistas atuais não busca mais, como Joyce ou Guimarães Rosa, uma transformação inovadora da língua ou da técnica narrativa. [...] o romancista contemporâneo continua usando técnicas narrativas tradicionais, apenas sutilmente renovadas. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.36)

Assim, diante de um cenário corrente de retorno ao tradicional, experimentar não significa necessariamente apresentar algo novo, mas, sim, posicionar-se na linhagem do modernismo, na contramão do *status quo*. Em outras palavras, experimentar na contemporaneidade, em termos de literatura, está



associado ao questionamento de formas engendradas de se conceber o texto, num aprofundamento das rupturas empreendidas por escritores como Virginia Woolf e James Joyce no início do século XX.

É à luz desse ímpeto modernista que o conto *Corações ruidosos*, do autor contemporâneo brasileiro Alex Sens, presente no livro *Corações ruidosos em queda livre* (2018), desenvolve-se. A obra possui três contos que, sob a égide de uma epígrafe de Hilda Hilst (“Há cadáveres por aqui.”), trazem diferentes sentidos para a morte. No texto eleito como *corpus* deste artigo, uma viagem de ônibus abre margem para o desvelamento das inquietações de diversos personagens. Desde um padre que reprime seus desejos carnaais até um jovem que reflete sobre maneiras de se matar, cada coração ruidoso é explorado de maneira a revelar a vida nos instantes brevíssimos que são abarcados pelo conto. Ao final, o ônibus capota e todos morrem.

Com um enredo que já quebra a noção tradicional que se tem dessa categoria, o conto é um verdadeiro laboratório experimental. Nesse sentido, pretendemos elucidar o experimentalismo empreendido por Sens por meio das estruturas narrativas, com especial atenção à figura do narrador, e apontar relações de sentido entre a forma experimental (significante) e o conteúdo (significado) do conto. Para tal, realizamos uma revisão bibliográfica que engloba discussões sobre o narrador e a tendência do fluxo da consciência dentro da literatura (HUMPHREY, 1976; WOOLF, 2005; AUERBACH, 2015) e alguns conceitos dos estudos narrativos (REIS, 2018). Além da introdução e das considerações finais, o trabalho se divide em três seções: na primeira, trazemos algumas considerações sobre a estética do fluxo da consciência; na segunda, realizamos alguns apontamentos formais sobre o conto em análise; por fim, na terceira, apresentamos a culminância de nosso entendimento sobre a obra, o casamento entre forma e conteúdo no texto.

2 A herança modernista

O conto em análise é herdeiro dos experimentos realizados por grandes escritores modernistas. Virginia Woolf, no ensaio *Ficção moderna*, revela o *zeitgeist* daquele momento, o modo como ela e alguns de seus pares acreditavam que a literatura deveria ser produzida: “Examine a mente comum num dia comum por um momento. Miríades de impressões recebe a mente [...] E é de todos os lados que elas chegam, num jorro incessante de átomos inumeráveis; [...] Registremos os átomos, à medida que vão caindo, na ordem em que eles caem na mente [...]” (WOOLF, 2005, p.68-69).



A autora se mostrava desconfiada diante dos enredos repletos de sequências de comédia e drama que permeavam os romances folhetinescos do século XIX. Para ela, ali não havia senão uma vida falseada, em que não se alcançava o sumo da experiência humana. A verdade, ou melhor, as verdades estariam contidas nos estados interiores dos personagens, os quais se elevariam ao centro da narrativa modernista. Para os autores daquele momento, cada personagem é uma caverna a ser explorada; os meandros dessa caverna são revelados em situações comuns, que despertam reflexões existenciais sobre o sujeito. No trecho acima, Woolf evidentemente convoca a esse exame da mente comum em um dia corriqueiro; é ali que, para ela, jaz a vida.

Essa estética perpetrada por tais autores cristalizou-se pela teoria literária como fluxo da consciência. Com uma visão arguta do tema, Robert Humphrey escreveu um ensaio analisando romances vigorosos que incorrem nessa forma. Eis como Humphrey (1976, p.4) define esse engenho literário: “[...] um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens”. O autor percebe certas recorrências dos romancistas e, a partir disso, discorre sobre uma série de técnicas utilizadas por aqueles para se constituir a estética do fluxo da consciência.

A mais relevante para a análise que realizaremos aqui é a do monólogo interior, na qual se evidenciam no texto “o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada.” (HUMPHREY, 1976, p.22), de maneira a engendrar uma estrutura elíptica e, por vezes, caótica, que mimetiza a incoerência dos processos mentais.

O monólogo interior se evidencia pela literatura de maneira direta ou indireta; na primeira, não há um narrador heterodiegético onisciente mediando o contato do leitor com a consciência do personagem, colocando guias como “ela disse”, “ela pensou” ou organizando sumariamente a corrente de pensamento. Vemos tudo diretamente da mente do personagem, da maneira como ele concebe sua psique, o que resulta num discurso que pode beirar o ilógico; exemplo do uso desta técnica é o último capítulo de *Ulysses*, de James Joyce, no qual observamos apenas o monólogo interior de Molly Bloom sem nenhuma interferência de um narrador onisciente.

Na segunda forma, há um narrador heterodiegético que “apresenta material não pronunciado como se viesse diretamente da consciência do personagem e, através de comentário e descrições, conduz o leitor



através dela [...]” (HUMPHREY, 1976, p.27). Os principais romances de Virginia Woolf (*Mrs Dalloway* e *Ao Faro*) usam essa modalidade. Assim, por mais que acompanhem os processos mentais dos personagens, eles aparecem com a interferência de um narrador onisciente, numa espécie de monólogo narrado.

Em qualquer uma das formas, o que se percebe é um apagamento da figura do narrador clássico, aquele que ordena e harmoniza o material da história contada, seja pelo completo desaparecimento dele ou pela diminuição de sua presença no discurso. Tal fenômeno é um fruto do percurso da arte da ficção, a qual, na busca da história que conta a si mesma, iniciada com fervor no século XIX, encaminhou-se para a objetivação das narrativas.

Conforme destaca Erich Auerbach (2015), é na obra de Gustave Flaubert que se encontra uma forma de lidar com o objeto ficcional que viria a romper com a tradição romanesca que se tecera durante os séculos precedentes. Nas narrativas flaubertianas, a opinião do narrador sobre os acontecimentos não é expressa, e as impressões dos personagens nunca são confundidas com juízos de valor da voz narrativa. O uso do discurso indireto livre permitia que o autor mostrasse os julgamentos dos personagens moldados pela linguagem do narrador, sem que este, de fato, comentasse a história que contava. Isso porque havia a convicção de que a expressão limpa e íntegra de qualquer acontecimento “interpretaria a si próprio e os seres humanos que dele participassem” de uma maneira mais eficaz “do que o poderia fazer qualquer opinião ou juízo que lhe fosse acrescentado.” (AUERBACH, 2015, p.435).

Tal postura diante do posicionamento do narrador engendrou um realismo onisciente, no qual “os objetos são vistos como Deus os vê, na sua verdadeira realidade” (AUERBACH, 2015, p.436), através de uma dicção sem juízos de valor da voz enunciativa, que apenas confere uma univocidade para as impressões das personagens. Essa objetivação foi aprofundada nas mãos dos escritores modernistas, que transformaram esse realismo onisciente em um realismo relativo (MOISÉS, 2013, p.378). Não se almejava mais mostrar os objetos como eles são vistos por Deus, mas, sim, como eles são vistos pelos sujeitos. Marginaliza-se, assim, o narrador heterodiegético onisciente e entra em cena a subjetividade dos personagens. A estética do fluxo da consciência, valendo-se das técnicas descritas por Humphrey mencionadas acima, é fruto desse deslocamento focal, que capta um real fragmentado e múltiplo e desmonta o real harmônico e delimitado tão prezado pelos realistas do século XIX, mas incoerente com a efervescência de ideias políticas, eventos históricos e modos de vida do século XX.

A tipologia do ponto de vista traçada por Norman Friedman (2003) demonstra esse movimento de objetivação da narrativa, indo da categoria do “narrador onisciente intruso”, uma voz centralizadora do discurso, um contador de histórias que não só mostrava, mas também opinava e dissertava; passando pela “onisciência seletiva múltipla”, na qual se encaixa as narrativas de fluxo da consciência; até chegar ao “modo câmera”, um ponto de vista quase utópico, em que há a exclusão total do narrador. É a passagem do contar (*tell*) ao mostrar (*show*), dicotomia explorada inicialmente pelo teórico Percy Lubbock, que sintetiza esse percurso da arte da ficção.

Como veremos a seguir, o conto *Corações ruidosos* se posiciona na linhagem do fluxo da consciência, sendo um descendente desse processo de marginalização do narrador heterodiegético em prol do florescimento dos movimentos psíquicos dos personagens. Ao passo que faz uso das técnicas cristalizadas por Woolf e Joyce, o autor do conto também perpetra inovações que impulsionam o efeito de sentido de sua obra. Na próxima seção, realizaremos algumas considerações sobre a forma do conto em comentário para, posteriormente, compreendermos como ela endossa o mencionado efeito de sentido.

3 Considerações formais sobre *Corações ruidosos*

Como já expusemos anteriormente, o conto gira em torno da exploração mental de uma série de personagens que viajam em um ônibus até que este sai da pista e todos morrem. Trata-se, portanto, de um conto sem um enredo tradicional, ou seja, sem “um conjunto de acontecimentos singulares que se desenrolam de forma lógica e internamente encadeada, conduzindo, num determinado contexto, a um desenlace irreversível.” (REIS, 2018, p.221). Percebe-se, assim, uma semelhança com o que é proposto por Virginia Woolf no ensaio mencionado anteriormente: a redução do enredo ao mínimo em prol do aprofundamento da experiência existencial dos personagens.

No total, o conto possui doze personagens sem nome, reconhecidos apenas pelas aflições que enfrentam: um homem saudoso de uma viagem, uma mãe que perdeu o filho, um jovem gay que viaja para encontrar seu namorado, um escritor, uma empregada doméstica, uma noiva arrependida prestes a casar, o motorista, um jovem com pensamentos suicidas, uma mulher apaixonada, um padre homossexual, uma louca e, por fim, em contraponto a todos os outros, uma jovem que se mostra feliz e dança no corredor do automóvel.



O conto é organizado em quinze parágrafos. Em cada um dos doze primeiros, acompanhamos o monólogo interior indireto de cada um dos personagens, na ordem exposta anteriormente, com a mediação de um narrador heterodiegético, que assume um foco de onisciência seletiva múltipla, conforme a tradicional tipologia de Friedman (2003). Nesses monólogos, conhecemos as determinações, expectativas e trajetórias de cada personagem, bem como uma amostra da cosmovisão deles. No décimo terceiro, no qual a morte surge, há uma mistura das consciências de todos eles e, nos dois últimos, temos apenas a voz do narrador heterodiegético.

Feitas essas considerações, observemos como se configura(m) o(s) narrador(es) no conto. Escolhemos, para fins de análise, trechos do parágrafo dedicado à exploração mental do personagem-escritor, em virtude das considerações que ele faz sobre a criação literária.

Talvez o único efeito profícuo dessas viagens seja a observação, *pensou ele*, mais ao fundo, na antepenúltima poltrona. Uma mão segurando o rosto talhado pelo tempo, a outra uma rosquinha de creme mordida ali no centro, onde parecia ter sido mergulhada na neve; um olho no corredor até as cabeças que podia enxergar; outro olho na janela através da qual via uma série de árvores e sítios pontilhados por vacas e carneiros. *Todo mundo quer a janela. Bobagem. Há mais para se ver aqui dentro, pelo menos eu acho.* (SENS, 2018, p.17, grifos nossos).

Nesse excerto, temos o início do monólogo interior do personagem-escritor. Observamos, de logo, a presença de um narrador heterodiegético pela guia “*pensou ele*”, que também descreve certas circunstâncias espaciais (como a posição das mãos do personagem e o que ele observava). A presença desse narrador fica marcada, portanto, pelo uso da terceira pessoa ao se referir ao personagem. Entretanto, nos últimos três períodos, tem-se uma mudança de voz, de instância enunciativa. Não é mais o discurso do narrador heterodiegético, mas o do próprio personagem que é posto no texto, sem ruídos da voz externa, percebido pela oração “*pelo menos eu acho*”.

Esse processo de alternância de vozes acontece em todos os doze primeiros parágrafos do conto. Podemos configurar, portanto, uma estrutura de narração do texto: um narrador heterodiegético onisciente que guia o leitor pelas consciências dos viajantes e doze narradores personagens que expõem os seus monólogos, ora assumindo o discurso, ora por intermédio do narrador heterodiegético. Trata-se de uma narração polifônica que se constitui a partir de uma radicalização do discurso indireto livre: as vozes dos personagens penetram abruptamente a estrutura do discurso do narrador onisciente.

No discurso indireto livre comum, há a hibridização das vozes de maneira mais branda, sem que o



personagem se insira com um “eu” no discurso do narrador. Exemplo clássico dessa técnica encontra-se em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. A título de comparação, vejamos o trecho: “O menino deitou-se na esteira, enrolou-se e fechou os olhos. *Fabiano era terrível. No chão, despidos os couros reduzia-se bastante, mas no lombo da égua alazã era terrível.*” (RAMOS, 2015, p.49, grifo nosso). O excerto em itálico pode ser compreendido como um juízo de valor do menino, filho de Fabiano. Entretanto, esse pensamento não vem marcado por aspas ou travessão, numa delimitação entre o que é a voz do narrador e a do personagem. Eles vêm imbricados de maneira natural, ao passo que, no texto de Sens, há claramente uma intromissão abrupta da voz do personagem no discurso do narrador, principalmente quando ele se evidencia com um “eu acho”.

Em *Vidas secas*, fica claro que o menino não é um narrador, mas que há apenas um vazamento de seu pensamento no discurso do narrador onisciente; no conto em comento, os personagens também podem ser considerados narradores, na medida em que produzem um discurso autônomo e situado, bem delimitado em relação àquele produzido pelo narrador onisciente.

Essa estratégia abre margem para uma pulverização da estrutura narrativa, que, ao se fragmentar em diversas vozes, descentraliza o discurso, permitindo uma leitura múltipla da situação que é narrada, de acordo com a subjetividade de cada personagem-narrador, contrária “à tradição narrativa para a qual a tarefa do narrador é a objetivação completa de uma matéria narrada inteiramente delimitada.” (GINZBURG, 2012, p.212). Esse aspecto formal de *Corações ruidosos* destrói qualquer determinação totalizante dos sentidos do texto.

Além disso, convém apontar que a presença de um personagem-escritor traz um colorido metalinguístico à obra, uma vez que ele confessa em seu discurso o próprio funcionamento do conto do qual faz parte. Ao dizer que há mais para se ver dentro do ônibus do que lá fora pela janela, esse personagem endossa a visão de Virginia Woolf analisada anteriormente sobre a literatura, qual seja, a de que ela deveria se voltar para a mente comum numa situação corriqueira (o que podemos associar ao “olhar aqui dentro”) em detrimento de enredos típicos (que estariam associados ao que há do lado de fora do ônibus, fora da consciência daqueles personagens). A inserção desse personagem é uma maneira de o próprio Alex Sens professar a sua fé criadora, o seu modo de conceber a literatura e assumir, assim, a linhagem da qual ele

faz parte, que é a do fluxo da consciência¹.

Como o personagem-escritor pensa mais à frente, “Cada passageiro dentro do ônibus era uma história única, portanto, um universo que podia explorar sem que soubessem.” (SENS, 2018, p.17), sendo o conto em análise uma junção dessas histórias únicas sem haver, em uma primeira vista, um fio de ação em comum entre elas. Os personagens estão unidos, inicialmente, pelo espaço em que se encontram: o ônibus. Trata-se de um espaço transitório, móvel, que os leva a um destino em comum, que, de início, seria a cidade aonde todos almejavam chegar, mas, ao fim, termina sendo a morte, que os une em um só destino. Constatamos, assim, que o liame causal típico dos enredos tradicionais, responsável por traçar conflitos entre personagens, desaparece e deixa um espaço o qual passa a ser ocupado pela morte, um motivo que passa a fazer parte, portanto, não apenas do conteúdo, mas também da estrutura narrativa.

Realizados tais apontamentos formais, é importante levantarmos algumas considerações sobre eles para que entremos propriamente em questões de sentido do conto. Em primeiro lugar, qual seria a função do narrador heterodiegético no texto? Em segundo lugar, de que maneira a alternância de vozes contribui para o efeito de sentido do conto? Aliás, que efeito haveria por trás dessa morte súbita dos personagens?

Para tentarmos responder esses problemas, observemos este outro trecho, extraído do mesmo parágrafo inicial, ainda em torno do monólogo interior do personagem-escritor:

Se pudesse, ainda que sua misantropia instilasse em seu espírito um medo e uma repulsa justificáveis (ou quase: dali a exatamente um ano e sete meses ele desenvolveria uma grave agorafobia), conversaria com cada uma daquelas pessoas. [...] Viu com espanto aquele corpo dançar pelo corredor e desaparecer no banheiro. *Ninguém dança enquanto viaja. Ninguém é feliz de verdade enquanto viaja, só quando chega ao destino. Pensava assim porque não conhecia o rapaz de bermuda. Parte da felicidade dele estava no caminho para reencontrar o namorado. Alguém podia ser feliz de verdade ali dentro [...]* O ser humano é um trem estranho. (SENS, p.18-19, grifos nossos)

Antes do primeiro [...], ressaltamos uma parte em parêntesis. Esse trecho é um discurso do narrador onisciente que atesta um fato interessante: caso o personagem-escritor não morresse dali a instantes, ele desenvolveria em um ano e sete meses uma grave agorafobia. Isso significa que o narrador heterodiegético possui consciência do que viria a acontecer na vida daqueles personagens caso a morte não intervisse na

¹ Isso fica ainda mais evidente com as menções feitas a Virginia Woolf por outros personagens durante o conto (o suicida relembra a morte da autora) e em outras obras do autor. Em *O frágil toque dos mutilados* (2016), temos uma protagonista que vive numa instabilidade mental a qual remonta ao quadro psíquico de Woolf; ainda, um dos personagens estuda a obra de Virginia Woolf e outro se chama Orlando, em uma referência à obra homônima da escritora inglesa.

trajetória deles naquele momento. Nesse sentido, ao passo que enuncia o seu discurso majoritariamente a partir de uma focalização interna na consciência do personagens, essa voz narrativa também faz uso pontualmente de uma focalização onisciente para evidenciar uma cognição ilimitada acerca da história daqueles personagens, não restrita apenas ao que eles sabem.

A menção a um fato que viria a acontecer caso aquele personagem não morresse abre margem para uma ideia de morte não como um evento com data e hora definida pelo destino, como é tão propagado pelo senso comum religioso, mas, sim, como um fato que interrompe uma trajetória a qual continuaria caso aquela pessoa não estivesse naquele lugar, naquele momento. A morte, portanto, não é pré-determinada, mas depende do livre-arbítrio do ser humano, ou seja, de suas escolhas precedentes ao fim.

Pensando de tal forma, podemos enxergar o ônibus como um microcosmo da vida, que percorre uma estrada até a morte o interromper. O ônibus (vida) ao capotar (morrer) abandona uma estrada que continuaria. O narrador onisciente não só tem noção da morte iminente daqueles personagens, mas também sabe das possibilidades de continuidade da vida deles caso não morressem.

Por ter essa noção, o narrador apresenta um discurso de valorização do caminho, da viagem, em detrimento de uma valorização apenas do destino. Além de se fazer presente para organizar minimamente as vozes de cada personagem, ele também está ali para endossar um discurso que se contrapõe a outros. Enquanto o personagem-escritor (e quase todos os outros personagens) acredita que é impossível ser feliz no caminho para se alcançar o destino da viagem (se pensarmos em termos simbólicos, ele não acredita que é possível alcançar a plenitude durante o processo de construção de algo, mas apenas quando se alcança um objetivo), o narrador onisciente, por ter, de início, esse caráter divino e compreender o caráter fatídico da morte (ou seja, que ela pode surgir – e vai surgir – a qualquer momento), sugere uma outra visão, que é a da valorização do caminho, da travessia de nossa existência, cujo fim permanece sendo uma incógnita, cabendo ao caminhante viver o tempo presente, ciente da impossibilidade de ter acesso ao porvir.

Como sabemos, a jornada perigosa do personagem é um arquétipo, um padrão que se repete na história de muitos heróis, em diferentes épocas e nações. Se pensarmos na viagem de Odisseu (parte para uma batalha em Tróia), ou ainda, na travessia de Riobaldo (viagem pelas veredas do sertão), chegando aos personagens do conto aqui estudado (viagem no ônibus), testemunhamos o percurso aventureiro dos heróis, cuja travessia é a singularidade da vida de cada um deles. Os viajantes do conto, entretanto, parecem não reconhecer a beleza em simplesmente estar ali, viajando, ou melhor, vivendo.



Há, portanto, discursos que se chocam. Enquanto a noção do narrador é endossada pela garota feliz que dança no corredor e, em parte, pelo jovem que está indo ao encontro de seu amado, todos os outros personagens (que, é válido lembrar, também se constituem como narradores em nossa leitura) se filiam ao pensamento do personagem-escritor, projetando a sua felicidade, as suas expectativas e realizações para o momento da chegada, o qual, como sabemos, nunca será alcançado, significando, desse modo, que eles morrerão frustrados.

Assim, a presença do narrador onisciente e a alternância de vozes narrativas, no âmbito estrutural do texto, estão associadas à alternância desses discursos dissonantes no âmbito do conteúdo do conto. Já encontramos, assim, um ponto de encontro entre significado e significante, associado ao modo como o autor experimenta com a figura do narrador no texto; na próxima seção, veremos como esse casamento entre forma e conteúdo é selado na conclusão da obra.

4 A unidade de sentido: a morte como interrupção

Como ensina Edgar Allan Poe (apud GOTLIB, 1991, p.35), “O conto, como toda obra literária, é produto de um trabalho consciente, que se faz por etapas, em função desta intenção: a conquista do efeito único.”. Para se alcançar esse efeito de sentido único, o conto tem como característica basilar a economia dos meios narrativos, isto é, o aproveitamento de todos os recursos possíveis (lembrando o limite de extensão do conto) de maneira a endossar o sentido que se quer atingir. Obviamente, estamos diante de uma concepção mais tradicional desse gênero, que, tal como o romance, vem adquirido novas roupagens nas mãos de escritores experimentais.

O conto de Alex Sens rompe, já em uma primeira análise, com vários dos mandamentos clássicos desse tipo textual: a extensão de 36 páginas, o grande número de personagens, a ausência de um conflito central. Além disso, a estrutura polifônica já exposta tende a extinguir uma unidade de sentido autoritária, abrindo margem para a constatação de diversos sentidos de acordo com cada leitor. Diante disso, ao apontarmos para uma unidade de sentido no conto, não pretendemos dirimir as diversas leituras possíveis, mas apenas pontuar a culminância de nossa análise do conto. Em suma, diante da multiplicidade de discussões encontradas nos monólogos interiores de cada personagem (o amor, o luto, o desejo, a religião, as normas sociais), percebemos um terreno semântico sobre o qual todos eles se encontram, ao qual



associaremos à unidade de sentido do conto. Essa unidade de sentido, vale ressaltar, exala não de um narrador totalizante que assume a função ideológica do texto, mas da percepção de todos os seus elementos pelo leitor, com especial atenção à forma da narrativa.

Desse modo, o sentido que paira sobre *Corações ruidosos* é o da morte como interrupção. O ser humano vive sobre uma trajetória e está constantemente a realizar planos, projetar expectativas e mirar objetivos, mas, por vezes, ele se esquece de que sua travessia pode ser interrompida pela morte sem poder finalizar as suas determinações, sem alcançar o seu objeto de desejo, o seu destino intermediário. Por não aproveitar o caminho até alcançar suas projeções, ele termina por sair da vida sem realizações, como boa parte dos personagens do conto. Vejamos como esse sentido se consolidará no texto.

O momento em que a morte realmente aparece encontra-se no décimo terceiro parágrafo. Nele, cada personagem tem o seu monólogo interior apresentado em alguns períodos, até que é interrompido abruptamente:

[...] Era raríssimo, belo e fugidio como centenas de contas de âmbar escapando pelas mãos, esse instante, e queria senti-lo em seu imo, em seu íntimo, queria tê-lo inteiro, pegar seu núcleo nas mãos, de olhos fechados e. [...] A viagem nunca acaba. Nunca nunca nunca. Tinha uma certeza: a de *que*. [...] Qual seria a voz da Morte, quando a passagem começa a se fundir, quando os mundos entram em colapso e o que resta é apenas um resquício *de*. [...] (SENS, 2018, p.34-38, grifos nossos)

Como estávamos diante dos estados psíquicos dos personagens, mesmo que, por vezes, mediados por um narrador heterodiegético, a maneira mais verossímil de evidenciar que eles morreram seria atravancando esses movimentos mentais. E é isso que o autor realiza, fazendo com que a morte se imbrique na própria linguagem através da interrupção do discurso. A descontinuidade cria um vazio semiótico², que é preenchido pela suposição do leitor de que aqueles personagens morreram. Tem-se, mais uma vez, um ponto de encontro entre o conteúdo da obra e a forma experimental do autor: assim como a morte extingue a vida dos personagens, ela também extingue a linguagem verbal.

Todavia, é importante lembrar que no texto não há apenas as vozes dos personagens, mas também a de um narrador heterodiegético de caráter onisciente. Para onde foi essa voz? Observemos os dois últimos parágrafos do texto, nos quais esse narrador se mostra pela última vez:

E. Que. Fo. Talvez. De. Se. Finalmente. Ela. Pela. Tão. Assim. Menos.

² No sentido de que, embora nada esteja escrito, há um significado naquele nada, naquela interrupção.



Massas de finos estratos de cristal e sonho, os corpos e os pensamentos foram estilhaçados quando o ônibus saiu da pista e. (SENS, 2018, p.46)

No penúltimo parágrafo, o narrador reúne as últimas palavras de cada um dos personagens; no último, ele enfim confirma a morte deles, apontando para a fragilidade da vida (“estratos de *crystal* e sonho”), mas, assim como os personagens, ele também não consegue finalizar o seu discurso. Está selado, enfim, o casamento entre o significante experimental e o significado do conto: da mesma forma que a morte interrompe a trajetória dos personagens, ela também interrompe o narrador heterodiegético onisciente. Sens, portanto, mata um narrador onisciente, elemento formal do conto. Com isso, ele põe em xeque essa categoria da teoria literária, que é erigida pelas discussões acadêmicas clássicas como um narrador de onisciência divina, situado para além dos limites do tempo e espaço, que tudo sabe e ordena, de maneira a projetar “uma atitude de demiurgo em relação à história que conta [...]” (REIS, 2018, p.296).

De início, esse narrador incorporava os parâmetros divinos: saltava pelos monólogos de cada personagem, ora mediando-os, ora permitindo que cada um assumisse a voz narrativa; fazia comentários sobre certas visões dos personagens, chegando inclusive a adiantar um futuro que não chegaria em virtude da morte (o desenvolvimento de agorafobia pelo personagem-escritor, conforme mostramos anteriormente). Entretanto, o seu caráter divino é posto à prova com a sua morte. Numa história tradicional, ele teria a oportunidade de dizer que todos haviam morrido, de concluir o seu discurso, mas, a fim de consolidar o sentido do conto, o autor decide imbricar a morte até mesmo na estrutura narrativa: ao matar o narrador heterodiegético, ele também leva junto o tempo e o espaço, finalizando, assim, com todas as categorias básicas da narrativa (narrador, personagens, enredo, tempo e espaço).

Textos experimentais como este nos fazem refletir sobre o arcabouço de análise disposto pela teoria literária. Consegue ele dispor sobre tais inovações? Jaime Ginzburg (2012, p.216-217, sobre essa questão, afirma:

O narrador “historiador” de Lukács e as estruturas descritivas de Norman Friedman não são suficientes para a caracterização de parte da produção literária contemporânea. Pelo contrário, a Teoria da Literatura precisa, para compreender a sua especificidade e atribuir a ela valor justo, de uma renovação metodológica. (GINZBURG, 2012, p.216-217)

Nesse sentido, por mais que tenhamos realizado esta análise com termos cunhados sob o viés estruturalista/formalista de análise literária, fica evidente que as categorias propostas por esse arsenal

teórico, por si só, não nos permitem exaurir o modo como os autores contemporâneos lidam com a forma literária.

Considerações finais

Em vias de conclusão, percebe-se que Alex Sens incorre numa estética que valoriza os estados psíquicos dos personagens, fruto do ímpeto experimentalista do século XX tão evidente nesse prosador contemporâneo. Ao reduzir o enredo ao mínimo, o autor cria uma fenda no texto da qual escapa uma série de questões existenciais dos personagens, principalmente aquelas relacionadas à morte. Esse motivo se espalha por todo o texto, não apenas no plano do conteúdo, mas também da forma, imbricando-se na estrutura do texto como um liame entre os personagens, substituindo, assim, o tradicional nexos causal da noção de enredo, assim como se faz presente na linguagem, pela interrupção dos estados interiores dos personagens de maneira súbita. No ápice do casamento entre significado e significante, regido pela morte, deparamo-nos com o fim de uma estrutura basilar da narrativa, que é o narrador heterodiegético onisciente, de maneira a romper com toda uma tradição literária que aponta para o caráter divino desse tipo de narrador.

A morte, portanto, é utilizada pelo autor como forma literária para potencializar o efeito de sua obra. Como é posto por um dos personagens do conto, “[...] “Vida e fragilidade, sempre um par malicioso que a tudo cerca e tudo ameaça.” (SENS, 2018, p.32). Ao proceder com seu experimento, Sens nos mostra que a narrativa também é um corpo frágil cercado pela morte. Do texto, só resta o leitor, sobrevivente de uma narrativa-morte, ainda mais ciente de que, ao redor dele, também ronda o perecimento. Como leciona o mestre Umberto Eco (2001), “As histórias ‘já feitas’ nos ensinam também a morrer.”.

Referências

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ECO, Umberto. A literatura contra o efêmero. *Biblioteca Folha*. Publicado em: 18 fev.2001. Disponível em: <https://biblioteca.folha.com.br/1/02/2001021801.html>. Acesso em: 02 jan.2020.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: desenvolvimento de um conceito. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, 2003.



GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, v. 2, p. 199-221, 2012.

GOTLIB, Nádía Battela. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1991.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 127. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

SENS, Alex. *Corações ruidosos em queda livre*. Guaratinguetá, Penalux, 2018.

WOOLF, Virginia. Ficção moderna. In: _____. *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. Tradução e organização: Leonardo Fróes.