

# A ESTRUTURA TEXTUAL DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO: UMA ANÁLISE DE *AS PESSOAS DOS LIVROS*, DE FERNANDA YOUNG

*Eliana Alda de F. CALADO*<sup>1</sup>

## RESUMO

Os romances contemporâneos são estruturados de maneira singular: os tempos se misturam, os sonhos invadem a realidade, os espaços são redimensionados. Essas características são encontradas no romance *As pessoas dos livros*, de autoria da fluminense Fernanda Young, o qual é tomado como base neste artigo para a exploração das possibilidades estruturais das narrativas modernas. Serão destacados os seguintes aspectos do romance: tempo (da consciência e da narração), representações e fluxo da consciência, sintaxe narrativa, a posição do narrador e a estética textual.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance contemporâneo. Estrutura textual. Relatividade temporal.

É característica do romance contemporâneo a assimilação à sua própria estrutura da relatividade da perspectiva, da consciência, do espaço e do tempo. Tais questionamentos, tão frequentes na atualidade, são levantados nessas narrativas, não somente através do seu conteúdo, mas também da sua forma. À ordem lógica da oração e à coerência estrutural e cronológica dos textos clássicos, correspondem uma sintaxe e uma estética textuais mais livres, empenhadas na valorização da subjetividade do narrador e de seus personagens, empenhadas em “reproduzir com a máxima fidelidade a experiência psíquica” (ROSENFELD: 1976, 84). Essas considerações são apontadas por diversos estudiosos, entre os quais, Anatol Rosenfeld, Milan Kundera, Ítalo Calvino, Erich Auerbach e Umberto Eco.

Lançado em 2000, *As pessoas dos livros*, da jovem autora fluminense Fernanda Young, reflete com bastante clareza certas características estruturais do romance contemporâneo, acima mencionadas. No presente texto, trataremos de analisar a estrutura textual desta obra, enfocando suas dimensões temporal, sintática, narrativa e estética, relacionando-as com a compreensão do romance contemporâneo manifestada por Auerbach e Rosenfeld.

Uma síntese do enredo pode ajudar na melhor compreensão desta análise: como eixo central, temos a história de uma jovem escritora, Amanda Ayd, que, assim como a autora, acaba de escrever seu quarto livro, intitulado *Matéria*, recusado pelo editor à publicação. Aflita por esta negativa - que reforça sua insegurança disfarçada numa auto-estima exacerbada - e pela traição do marido, Amanda escreve, como forma de desabafo, um texto que, a princípio não era “nada” (p. 37) - apenas um devaneio registrado, e que vem a se tornar livro. Sofrendo pelo afastamento do marido, ela cede à corte platônica de um leitor. No entanto, pela excessiva admiração que nutria pela escritora, ele não consegue transpor a distância ídolo/fã e acaba preferindo se relacionar com uma mulher apenas muito parecida com Amanda. Frustrada em diversos aspectos, ela ainda reúne forças para esperar algum tempo para se suicidar, evitando tornar-se “personagem de novela de Janete Clair” (p. 142).

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal da Paraíba.

Quatro situações principais se intercalam no livro: a narração em terceira pessoa, a narração em primeira pessoa (quase sempre na voz de Amanda), trechos dos livros da protagonista *Matéria* e de *Flores dos falsos*, o tal livro que não era nada. Na maioria das vezes, a mudança de uma situação para outra se faz repentinamente, sem qualquer distinção tipográfica.

### 1. Tempo da narração / Tempo da consciência

O tempo objetivo do romance trava o seguinte percurso: Amanda está sentada frente a seu computador tentando escrever qualquer coisa para superar a angústia provocada pela descoberta de que seu marido, Edmund, estava apaixonado por outra mulher e pela espera da resposta do editor em relação à publicação de *Matéria*. Inicia então um escrito (uma “obra esquisita, não-ficcional e não-não-ficcional, um livro sobre os livros, ou uma escritora que não consegue libertar-se de escrever, e aí, magoada com esse dom que lhe foi imposto, quer que todos saibam que escrever lhe faz mal” (p. 78)) nomeado *Flores dos falsos*, referindo-se aos louros que se achava merecedora pelo sucesso de suas publicações (p. 21). O editor se nega a publicar *Matéria*, mas Amanda já está comprometida com a mesma editora a lançar seu livro anterior a este, intitulado *Azul*. Numa festa, ela começa um flerte com um de seus leitores, Gustavo, com o qual se encontra esporadicamente, mas sem levar adiante um relacionamento amoroso. A separação definitiva entre ela e Edmund é precedida por um afastamento breve e algumas tentativas (sobretudo da parte dela) de recomeço. Após o divórcio, Edmund torna a se casar com a mesma mulher por quem se apaixonou no início da trama. Finalmente, Amanda toma algumas medidas legais referentes aos direitos autorais de sua produção literária, espera dois meses, termina o livro, que inicialmente não era livro, e se mata.

Apesar de não haver marcos temporais precisos – a não ser pela entrevista concedida a um jornal, quando Amanda ainda estava casada com Edmund, e pelas cartas, datadas de 4/7/97, escritas após a separação definitiva entre os dois – é provável que toda esta história aconteça em alguns meses. Paralelamente a este tempo objetivo, o leitor entra em contato com um tempo subjetivo, o da consciência da protagonista.

Confirmando a reflexão de Auerbach sobre o tratamento concedido ao tempo nas narrativas modernas, segundo a qual “o tempo da narração não é empregado para o processo em si – este é reproduzido com bastante brevidade –, mas para as interrupções” (AUERBACH: 2002, 484), encontramos no romance de Young uma seqüência de acontecimentos práticos servindo de pretexto ao desencadeamento de pensamentos, lembranças e sensações, que ocupam a maior parte do romance. Retomando as palavras de Auerbach:

...um acontecimento exterior insignificante libera idéias e cadeias de idéias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais. (...). As representações da consciência não estão presas à presença do acontecimento exterior, pelo qual foram liberadas. (...) a realidade exterior, objetiva do presente de cada instante, que é relatada pelo autor de forma imediata e que aparece como fato seguro, (...), é apenas uma ocasião (ainda que não seja uma ocasião totalmente casual): todo o peso repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador (2002, p. 487).

Os acontecimentos exteriores do romance são pretextos para a exposição dos estados de espírito da protagonista. A descrição de sua auto-estima exacerbada, de sua melancolia, de certa tendência à esquizofrenia, de sua frustração ocupa a maior parte das páginas do livro.

## 2. Representações da consciência da protagonista

A auto-estima exacerbada de Amanda é explicitada em várias passagens. Na separação entre ela e o marido, é descrita a situação seguinte:

Como que ele pode deixar uma mulher como Amanda? Como? Não se encontram mulheres como ela em cada esquina. Em cada século. Há cinco gênios homens para cada mulher genial e... bom... não conseguiria enumerá-las facilmente. Ter uma mulher de gênio dentro de casa e não querer continuar a ter – soa totalmente absurdo, não soa? Para Amanda soou. Dar um tempo????? Nunca. Foda-se você! Foda-se a sua paixonite de merda! (p. 59).

Após uma separação breve, o marido retorna à vida conjugal. No entanto, Amanda não consegue superar a traição, mesmo se “sabe que Edmund (...) nunca conseguirá comparar outra mulher à sua esposa. Nem tenta; não é burro nem maluco. Não sufocaria as suas paixõezinhas de final de tarde, expondo-as ao genial, ao excêntrico, ao descontrolado, ao voraz”. (p. 76)

Amanda é apontada como alma dos eventos fúteis dos quais participa apenas para oferecer seu brilho: “Não podia deixar que a animação do lugar esmaecesse. Era ela a animação”. (p. 43). E em um outro momento:

Edmund girava gelos em seu copo, ouvindo a mulher falar, intrigado, ainda intrigado, para sempre intrigado, com essa capacidade dela, de ser imprescindível aos lugares. Ele tem a sensação, aliás, ele já confirmou a sensação de que, se ela desligar sua mente e se calar, a festa murchará como uma daquelas plantas dorminhocas (p. 70).

Essa auto-estima exagerada mascara uma insegurança profunda de Amanda, confirmada em trechos como estes: “...toda e qualquer oscilação do sentimento alheio lhe parece próxima demais do limite do desprezo. Já que, havendo sido criada sob sua própria tutela e duro olhar, nunca se permitiu falhar. Para cada falha, perderia o amor de alguém, tinha certeza.” (p. 75); “...sua velha tendência a culpar-se por tudo de errado que acontece à sua volta”. (p. 76); “Porque ela, segundo ela, não podia ter um homem como Edmund. (...), ansiosa, pelo instante em que o homem de sua vida perceberia que ela não era ninguém. Era um nada. Que não era fabulosa como vinha fingindo ser. Não escrevia bem, porra nenhuma. Não tinha cultura alguma (...) Ela era burra. Feia. Má. E como nada disso era verdade, a mente desculpou-se da sua falha...” (p. 61).

A genialidade de Amanda contrastada à decepção provocada mais pela recusa de *Matéria* e, sobretudo, pela separação de Edmund do que pela paixão efêmera que Gustavo lhe manifestou resultaram num profundo sentimento de frustração, de dor não só emocional como física. O capítulo IX reflete esse sofrimento: “precisava saber se agora, com essa minha dor, conseguiria entender Yeats. (...) Não disfarçaria minhas respostas físicas ao teu abandono” (pp. 101-2). Narrado em primeira pessoa, é provável que este capítulo seja parte de *Flores dos falsos*, mas é possível que seja um outro escrito qualquer ou um pensamento de Amanda, pois não há um padrão tipográfico específico para diferenciar essas situações.

A loucura de Amanda é assinalada em várias passagens tais como: “os fantasmas da esquizofrenia falam pelos seus dedos, é preciso escutá-los” (p. 18) – frase usada pela narradora sobre a necessidade que a protagonista sentia em escrever constantemente – ou “eu não consigo parar de pensar em livros, em ler livros, em escrever livros. É a única saída que tenho para meus ânimos esquizóides” (p. 121). Os ânimos tumultuados da protagonista influem na nitidez sintática do texto.

### 3. Fluxo da consciência e sintaxe

Os pensamentos desordenados provocados pela embriaguez de Amanda em uma festa são descritos num parágrafo igualmente embaralhado do ponto de vista semântico e formal:

Ela não ouviu o resto da frase. Ele queria falar que ela era muito boa, mas, bom, um autor nem sempre... – Amanda, no banheiro, completou o texto para o espelho – ... você sabe, o mundo é uma porra de um enorme conteúdo numa capa azul-clara. O mundo inventa mentiras e o homem, o homem é a boca que fica cuspidando essas merdas... Sabe os três reis magos, que deram os presentes ao menino Jesus? Não eram reis, não eram magos, nem eram persas... Olhou fundo nos seus olhos, clareados pelo excesso de luzes e bebida, e sorriu. Havia um rapaz que a aguardava num sofá. Havia alguém para achar sua loucura um evento interessante (p. 40).

A linguagem do romance é extremamente coloquial. Erros gramaticais cometidos propositadamente (assim declara a autora em entrevista a Marcelo Silva Costa, disponível no site <[www.screamyell.com.br](http://www.screamyell.com.br)>) – “...abraçado a aquele corpo...” (p. 57); “... você não me queres mais...” (p. 108); “... você vai combinar de ele passar na sua casa às seis.” (p. 131)-, freqüentes palavrões, metáforas no mínimo pouco requintadas: – “minha paixão diluiu, tipo uma pastilha efervescente” (p. 106).

As frases costumam ser curtas, fragmentadas, assim como as situações descritas na obra. A ação concreta – uma festa ou um diálogo, por exemplo – se reveza com o fluxo da consciência da personagem principal ou por trechos de seus livros. Assim acontece durante a conversa por telefone entre Amanda e seu editor, entrecortada por pensamentos dela e por trechos de *Matéria*, justamente o livro que o editor negava naquele momento à publicação (pp. 27-29).

Mas as frases longas também encontram seu espaço no livro. São freqüentemente utilizadas para descrever o pensamento da protagonista: uma sucessão de idéias inter-relacionadas, ou não, mas vindas de uma vez. O recolhimento da protagonista em si mesma transborda na sintaxe do romance.

A escrita não obedece a uma coerência tradicional. Compõem um parágrafo do primeiro capítulo, com pouco mais de dez linhas, várias frases correspondendo a situações desconcatenadas: as primeiras tratam da decisão de Amanda em tornar livro *Flores dos falsos*, apesar do seu conjunto pouco convencional. Logo depois, há uma única frase mostrando a preocupação de Edmund com o estado mental da esposa. O tópico frasal é imperceptível. Sem uma conexão semântica evidente entre as orações, o parágrafo termina do seguinte modo:

Mas a *Folha de São Paulo* ligou. Pedindo para que Amanda diga o que gosta de fazer nessas noites frias de julho. Ela falou que o ideal, o ideal mesmo, é tomar chá de pariparoba antes de encher a cara de uísque. Próxima sexta, eles vêm tirar uma foto, ela tomando chá, em casa. O telefone tornara-se um inimigo. (p. 53)

Se o termo esquizofrenia pode significar “um relaxamento das formas usuais de associação de idéias”<sup>2</sup>, uma “retração em si”<sup>3</sup> pode-se utilizá-lo, então, para caracterizar a escrita de Fernanda Young. Diz Rosenfeld que a posição do narrador no romance contemporâneo, pela enorme valorização da realidade psíquica, tende a confundir os contornos nítidos: “o mundo narrado se torna opaco e caótico” (1976, p. 92). É exatamente a sensação provocada pelo romance de Young: à estrutura do texto se incorpora a disposição à loucura por parte da protagonista, sugerida em vários

<sup>2</sup> Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

<sup>3</sup> Petit Robert I. Paris: Le Robert, 1990. Trad. de “... un repli sur soi...”

trechos do livro e refletida na sintaxe do livro (cf. AUERBACH, 2002, p. 482). Nos deparamos com uma escrita esquizofrênica.

#### 4. A posição da narradora

A narração costuma passar sem rodeios da terceira para a primeira pessoa, confundindo os limites entre narradora e personagem, fundindo o discurso de ambas. É quase um dueto, como se uma complementasse o pensamento da outra:

Tacaria seu carro numa labareda se não tivesse um livro prestes a ser lançado. Não fosse por ele, porra, e pelo outro, o que acabou de escrever, tacaria o carro numa labareda, porra, se tivesse alguma por perto. Ai, que dor! Que dor lancinante! Que dor de parto! Que dor de parto de um bebê morto! As lágrimas. Para onde ir? Quero fumar um cigarro, um Marlboro de caixinha. Três cigarros de uma vez só. Parou o carro num 24 horas e entrou, com uma cara de choro de dar dó ao atendente da caixa (p. 20).

A narradora se inclui, se dilui, se faz personagem. Observa Rosenfeld que a voz intermediária, no romance moderno, tende a desaparecer, substituída “pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à seqüência dos acontecimentos” (1976, p. 84).

Se, em diversos momentos, há uma diluição entre personagem e narradora, em outros, esta se expõe muito claramente, seja ironizando sua posição:

Não entendo o que é que eu fiz, em que momento me demonstrei solícita a transformar-me numa narradora. Uma narradora vê mais que as outras pessoas, não pode deixar passar um detalhe de nada, ou de tudo; e viver dessa forma é insuportável. Preferível ser um aipo a ter que descrever passagens sobre o que muitos sequer cogitam (p. 69).

Seja através de diálogos com o leitor, como no trecho em que, aproveitando o instante em que Amanda vai tomar banho, a narradora anuncia: “Vamos aproveitar para ver, sem a sua devida permissão, aquilo que ela anda inventando com tanta dificuldade e ceticismo.” (p. 34). Ou ainda: “Devo ter também comentado, não me lembro direito,...” (p. 89); e “quando recobrou os sentidos – frase engraçada, não é? recobrar? – ...” (p. 95).

Apesar de confundir-se em certos momentos com a consciência da personagem, a narradora não deixa de mostrar-se onisciente, afastando-se assim do tipo de narrador característico do romance moderno (cf. ROSENFELD, p. 84 e AUERBACH, p. 481-2). Ela sabe das intenções de Amanda e alerta os leitores: “Não se enganem, contudo – os planos dela estão longe de ser para o bem de sua saúde. Ela está embelezando a desgraça, apenas, para fazê-la pior, mais tarde. Lá, no momento adequado. Porque ninguém chora quando um cavalo manco morre” (p. 99).

#### 5. Estética textual

A desproporcionalidade entre as partes está presente no texto não só entre tempo exterior e interior, mas também no seu aspecto gráfico. O livro está dividido em dezessete capítulos. O primeiro tem mais de sessenta páginas, outros, contam com uma única folha. Alguns são cartas, poemas, trechos de livros de Amanda (*Matéria* e *Flores dos Falsos*). O quinto capítulo é apenas um estudo numerológico sobre a sua personalidade. Também estão presentes no livro um conto antigo de Amanda (*O Pedido*, p. 46), citações de letras de música de cantores brasileiros (DALTO, p. 19; Alcione, p. 90; Marina, p. 123) e de poesia (YEATS, p. 102).

