

**AUTOFAGIA DO FICTÍCIO: DESDOBRAMENTO DO NARRADOR E DO
NARRATÁRIO PELO CONTROLE DO IMAGINÁRIO EM *MASTIGANDO
HUMANOS*, DE SANTIAGO NAZARIAN**

Rodrigo Lopes da Fonte Ferreira

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras
Vernáculas da Universidade Federal do
Rio de Janeiro como quesito para a
obtenção do Título de Mestre em Letras
Vernáculas (Literatura Brasileira).
Orientador: Prof. Dr. Aduari Silva Bastos

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2015

CIP - Catalogação na Publicação

Ferreira, Rodrigo Lopes da Fonte
F383a Autofagia do fictício: desdobramento do narrador
e do narratário pelo controle do imaginário em
"Mastigando humanos", de Santiago Nazarian /
Rodrigo Lopes da Fonte Ferreira. -- Rio de
Janeiro, 2015.
118 f.

Orientador: Adauri Silva Bastos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal
do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa
de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2015.

1. Estudo da narrativa. 2. Imaginário. 3.
Narrador. 4. Narratário. I. Bastos, Adauri Silva,
orient. II. Título.

Autofagia do fictício: desdobramento do narrador e do narratário pelo controle do imaginário em Mastigando humanos, de Santiago Nazarian

Rodrigo Lopes da Fonte Ferreira

Orientador: Professor Doutor Adauri Silva Bastos

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Adauri Silva Bastos – Orientador – UFRJ

Professor Doutor Alcmeno Bastos – UFRJ

Professor Doutor Gustavo Bernardo Galvão Krause – UERJ

Professor Doutor Godofredo de Oliveira Neto – UFRJ, Suplente

Professor Doutor Victor Manuel Ramos Lemus – UFRJ, Suplente

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2015

RESUMO

AUTOFAGIA DO FICTÍCIO: DESDOBRAMENTO DO NARRADOR E DO NARRATÁRIO PELO CONTROLE DO IMAGINÁRIO EM *MASTIGANDO* *HUMANOS*, DE SANTIAGO NAZARIAN

Rodrigo Lopes da Fonte Ferreira

Orientador: Adauri Silva Bastos

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Literatura Brasileira, da Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Ao abordar o choque dos três organismos da performance narrativa (autor, texto e leitor), a partir do desdobramento das figuras do narrador e do narratário em, respectivamente, personagem principal e emulação de leitor externo hipotético, o romance *Mastigando humanos* se configura como metaficção, propício a intervenções tanto externas quanto internas. Narrador e personagem, narratário e leitor externo hipotético são reflexos da coexistência de dois mundos que se aproximam e se repelem. A partir de tais premissas, a presente dissertação se apoia na Estética da Recepção e na ideia de controle do imaginário desenvolvida por Luiz Costa Lima para investigar as contingências do real e do ficcional em ocorrência paralela no universo criado pelo narrador e pelo narratário do romance de Santiago Nazarian. Entre nossos objetivos, destaca-se o exame das estratégias discursivas e do processo de identificação entre o narratário e os demais elementos narrativos, assim como das razões que estimulam, na esfera do fictício, narrador e narratário a se desdobrarem e trocarem de posição em prol da criação de um efeito.

Palavras-chave: narrador, narratário, autor, leitor.

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2015

ABSTRACT

AUTOPHAGY OF THE FICTIONAL: UNFOLDING OF THE NARRATOR AND
THE NARRATEE BY THE IMAGINARY CONTROL IN *MASTIGANDO*
HUMANOS, BY SANTIAGO NAZARIAN

Rodrigo Lopes da Fonte Ferreira

Orientador: Adauri Silva Bastos

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Literatura Brasileira, da Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Addressing the shock of three bodies of narrative performance (author, text and reader), from the breakdown of the figures of the narrator and the narratee in, respectively, main character and emulation of a hypothetical reader, the novel *Mastigando humanos* shows itself as a metafiction, conducive to both external and internal interventions. Narrator and character, narratee and external hypothetical reader are thus reflections of the coexistence of two worlds that approach and repel. From such premises, the present dissertation bases itself on the Aesthetics of Reception and the imaginary control idea developed by Luiz Costa Lima to investigate the contingencies of the real and the fictional in a parallel occurrence in the universe created by the narrator and the narratee from the novel by Santiago Nazarian. Among our goals are the examination of the discursive strategies and the process of identification between the narratee and the other narrative elements, as well as some of the reasons that stimulate, in the fictional sphere, narrator and narratee to unfold and change places in order to create an effect.

Keywords: narrator, narratee, author, reader.

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2015

Sumário

Introdução.....	06
Capítulo 1	
Uma literatura em espiral: eixos do universo nazariano.....	13
1.1 <i>Olívio</i> , 2003	16
1.2 <i>A morte sem nome</i> , 2004.....	22
1.3 <i>Feriado de mim mesmo</i> , 2005.....	27
1.4 <i>O prédio, o tédio e o menino cego</i> , 2009.....	31
1.5 <i>Pornofantasma</i> , 2011.....	36
1.6 <i>Garotos malditos</i> , 2012.....	39
1.7 <i>Biofobia</i> , 2014.....	43
Capítulo 2	
Processos autofágicos em <i>Mastigando humanos</i>	47
2.1 Uma questão de premeditação.....	50
2.2 Errantes, antropófagos e bipartidos.....	56
2.3 O ato, o motivo e a ficcionalidade do ato.....	71
Capítulo 3	
Desdobramento do narrador e do narratário pelo controle do imaginário.	84
3.1 Percepção e experiência.....	89
3.2 Um imaginário tragicômico.....	98
3.3 Desdobramento e controle.....	103
Considerações finais.....	110
Referências.....	115

Introdução

Santiago Nazarian discorre sobre os fracassos humanos, a melancolia, os distúrbios emocionais, além dos fatores que dizem respeito ao submundo urbano. Em seus livros, a linguagem surge de maneira dúbia: em um registro superficial, mal acabado e imaturo, mas também perspicaz, irônico, repleto de referências a diversas áreas do saber – que vão desde as demais artes até a biologia e a filosofia.

Desde o romance de estreia, o autor busca a desmitificação da linguagem literária através do uso recorrente de uma tragicomédia banal, que põe em deslocamento personagens vazios, gerados pela negatividade da existência. Por essa via, a voz de Nazarian se manifesta: sua visão de mundo se confunde com a dos personagens; o mundo fechado e inacessível que tenta criar em torno de suas criaturas tem, afinal, uma brecha aberta ao gozo e ao juízo dos leitores.

O caráter inacabado de seu texto entra em acordo com o que Bakhtin afirma sobre a liberdade do escritor. Para o teórico,

o romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais da sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, pode polemizar abertamente com os seus inimigos literários etc. Não se trata somente da aparição da imagem do autor no campo da representação, trata-se também do fato que o autor autêntico, formal e primeiro (o autor da imagem do autor) redundando em novas relações com o mundo representado: elas se encontram agora naquelas mesmas medidas axiológicas e temporais, que representam num único plano o discurso do autor com o discurso do personagem representado e que pode atuar junto com ele (mais exatamente: não pode deixar de atuar) nas mútuas relações dialógicas e nas combinações híbridas (2002, 417).

Ora confundido com o narrador, ora com o protagonista, Nazarian tenta interferir na percepção do receptor. Força objetivamente o leitor a qualificar seu texto com os pressupostos que ele mesmo forja na narrativa; a pensar que está diante de uma ficção

sem muitos traços literários. Por conta disso, a comparação com as obras canônicas é inevitável, com perda para aquela a que dedicamos nossa pesquisa.

A suposta opção pela negligência mostra, na verdade, uma deliberação estética: concentrando, na própria cena do texto, a incompetência de um escritor – e, com isso, fechando o cerco para as arbitrariedades do leitor –, Nazarian se abstém da responsabilidade literária. Sai da realidade, em relação à qual procura não manter qualquer lealdade, deixando claro que, em seu caos simbólico, quem manda é ele. Porém, devido à falta de traquejo com a linguagem ficcional, o escritor deliberadamente falhado acaba integrando, em sua obra, as convicções, intenções e identificações do leitor.

A escolha do quarto romance de Santiago Nazarian como principal foco de análise da presente dissertação se deve ao fato de essa narrativa trazer, de maneira muito concentrada, as características acima comentadas. Em *Mastigando humanos* (2006), o escritor concebe um enredo pretensamente frugal, cujo princípio é colocar em evidência, através do monólogo memorialista de um jacaré falante, os conflitos de quem se atreve a desbravar as sendas da ficção.

Numa espécie de metaficção, *Mastigando humanos* se constitui pelo confronto entre autor e leitor, em conexão que ultrapassa a área sintática do texto e adentra os estágios mais subjetivos da obra. Elementos agora ficcionais e de natureza híbrida, autor e leitor, na condição de, respectivamente, narrador e narratário, alternam suas falas a fim de encaminhar (desencaminhando) o trecho.

As perspectivas se desdobram em constituintes narrativas inferiores e confundem; também sinalizam a direção a ser seguida pelo leitor externo. A razão pela qual isso se dá é muito simples: abarcar em uma só obra as várias possibilidades de se relacionar com um texto ficcional. Nesses termos, revezar as perspectivas representa esclarecer o leitor externo de que nada na composição é soberano, de que nenhuma autoridade resiste às complexidades e aos mistérios do verbo.

Em *Mastigando humanos*, Nazarian faz uso da alegoria. Ora, reproduzir a antiga tradição da moral e dos costumes (*mores*) é, tenha o autor consciência disso ou não, evocar as tentativas de controle do imaginário por parte das instituições de poder (Costa Lima: 2009). É criar condições, além disso, de fazer emergir o clássico que sobrevive nos porões da imaginação contemporânea.

Quem controla o imaginário detém o poder. Portanto, colocar em pauta a contenda entre narrador e narratário é tentar, de certa forma, determinar o grau de importância do autor e do leitor na produção literária. Cada um desempenha um papel que lhe é determinado, mas, quando ambos aparecem na narrativa como constituintes ficcionais, semelhante colocação perde a consistência e as expressões intrínsecas a um e outro se misturam.

Conforme se verá, a resolução do jacaré de escrever um romance seguindo o gosto do senso comum esbarra nas pretensões do narratário de transformar o texto numa produção mais elaborada. Contudo, permanece latente uma força negativa, que emperra a leitura e a transforma em evento incômodo – e é precisamente isso que interessa ao crítico: entender por que um autor (ficcional ou não) decide criar uma obra frágil, sem muita consistência literária aparente.

Considerado por muitos como o divisor de águas da obra de Nazarian, *Mastigando humanos* partilha certas características com os três livros que o precedem e aqueles que o sucedem. A identidade vacilante do protagonista, por exemplo, alia o jacaré aos três jovens humanos que sofrem a ação descrita nos romances anteriores. Da mesma forma, a linguagem pop juvenil o põe lado a lado com os sete meninos de *O prédio, o tédio e o menino cego* (2009), assim como com o adolescente problemático que encabeça o livro seguinte. Por fim, em seu mais recente romance, *Biofobia* (2014), Nazarian resgata a temática do artista em crise com a sua arte. Assim, fecha um ciclo que se inaugura com um jovem na faixa dos vinte anos se iniciando nos absurdos do submundo e termina com um homem maduro sofrendo dos excessos cometidos.

Ao focalizarmos o intermediário *Mastigando humanos* – com seu jacaré nascido no Pantanal e, à própria revelia, desaguado no esgoto de um grande centro urbano –, vemos que Santiago Nazarian segue os princípios que ele mesmo estabeleceu. Não é um autor que se trai. Sua escritura espiralada permanece girando em torno do mesmo tema, seguindo mais ou menos a mesma fórmula, cambiando entre a juvenilidade da fabulação e a maturidade da sátira.

Como sabemos, trata-se de um ficcionista em busca de definição e também do reconhecimento público de sua assinatura, o que nos obriga a tocar numa tendência que ganhou muita força no início deste século: a afirmação da persona, muitas vezes para assumir um vulto maior do que a própria obra. Eis um ponto controverso, a prejudicar o juízo que se pode ter de boa parcela da nova prosa brasileira. Escritores se antepõem ao

escrito. Concebem, ao redor da própria figura, um mercado paralelo, mais atraente do que aquilo que pretendem compartilhar artisticamente.

De todo modo, podem existir, subjacentes à escritura do texto literário, relações divergentes de um autor com outro, do autor consigo mesmo e do autor com o mundo concreto do qual faz parte. Por força de um embaralhamento da imagem autoral, pode ocorrer a modificação das instâncias: o ficcionista deixa de ser mero artista e se torna espectador de si mesmo durante o processo de criação; o receptor se envolve no processo, para o qual lança um olhar crítico (com a permissão do autor).

Nesses casos, a ficção deixa de ser um meio de se contar uma história para se tornar um espaço em que se estabelecem novas relações entre o desvelado e o velado, entre a confissão e o silêncio, entre a ação e a impressão, entre o eu e o outro, entre o público e o privado. A ficção perde, por conseguinte, parte de seus enigmas. Por sua vez, a intencionalidade extraliterária fica mais clara e menos maquiada esteticamente, criando condições de aproximação com um número bem maior de consumidores.

Sobre a possibilidade de a arte resistir às pressões do mundo exterior e ao uso como objeto estético que reflete movimentos políticos e sociais, Boris Groys (2013) levanta uma questão: possui a arte algum poder ou está condenada a decorar (estética e poeticamente) poderes externos? A autonomia da arte continua a ser negada, tanto na composição quanto na interpretação das obras. Afinal, os juízos que determinam os critérios de escolha, inclusão e exclusão alicerçam o sistema artístico. E eles não gozam de total liberdade, uma vez que, querendo ou não, refletem as convenções dominantes e as estruturas de poder. Em contrapartida, segundo Groys, precisamente tal dependência da arte em relação aos juízos de valor é o que de fato lhe garantiria alguma autonomia.

Entre a razão e a imaginação, a escrita literária se realiza na dependência das crenças e expectativas de um ente que a produz e de outro que a consome. Para Iser (2013), cuja ideia central acerca da ficção diz respeito ao seu caráter naturalmente transgressor, a obra alcança seus propósitos quando abala as opiniões do leitor através da “desconfirmação” de sua percepção e o estimula a ter uma nova consciência de seus códigos e expectativas habituais.

A compreensão do papel da literatura por Iser corrobora a observação de Groys acerca da relação entre os propósitos da obra e a leitura que o interpretante faz deles. No sentido estrito, a característica aberta da arte literária, na qualidade de objeto da

percepção, tanto pode gerar acertos quanto confusões analíticas que escapam ao próprio sentido da narrativa.

Umberto Eco salienta que, através de um jogo semiótico, “grande parte da literatura contemporânea baseia-se no uso do símbolo como comunicação do indefinido, aberta a reações e compreensões sempre novas” (2010, 46). E, mais adiante, a propósito da maneira como o conteúdo da obra faz repercutir no interpretante meios de perceber e de julgar o mundo, acrescenta que

a literatura organiza palavras que significam aspectos do mundo, mas a obra literária significa o mundo em si através da maneira como essas palavras são organizadas, ainda que, tomadas isoladamente, signifique coisas sem sentido, ou então acontecimentos, relações entre acontecimentos que parecem nada ter em comum com o mundo (2010, 259).

O horizonte “indeterminável, porém não infinito” do discurso narrativo e das suas múltiplas interpretações interfere na substancialidade da concepção da arte, que oscila entre a interferência reflexionante relevante e a fixação simples de uma leitura realizada a partir da biografia de quem a interpreta. A esse respeito, Mikel Dufrenne (1972) observa que a obra necessita de uma consciência para aparecer e significar alguma coisa, tanto quanto requer a consciência do espectador para enfim realizar-se. Tal visão encontra eco no pensamento de Maurice Merleau-Ponty, que verifica o acontecer da percepção mediante o mundo privado, que nada tem de correlato com o mundo comum, único. “Compreender”, diz Merleau-Ponty, “é traduzir em significações disponíveis um sentido inicialmente cativo na coisa e no mundo” (2012, 44).

A leitura analítica supõe a imersão no objeto estético. Por conta dessa necessidade, se o interpretante relega a segundo plano a observação da estrutura da narrativa em benefício da delimitação do personagem principal, aumenta consideravelmente a probabilidade de incorrer numa abordagem rasa. A grande questão é que determinadas obras de ficção incitam o interpretante a se deter apenas na figura do protagonista, o que pode desorientá-lo e aprisioná-lo em zonas obscuras da narrativa. Foi dessa armadilha que tentamos escapar.

Nesse sentido, dedicamos o primeiro capítulo à análise dos traços fundamentais e gerais dos sete demais livros de Santiago Nazarian, numa abordagem que privilegia a

condição dos personagens principais em cada narrativa. O propósito foi demonstrar a tentativa do autor de criar um universo ficcional particular, no qual a fragmentação dos signos da realidade e a conversão dos seus fundamentos em prol do ato ficcional reclamam o reconhecimento e a associação (nem sempre ativa) do leitor.

Produzir uma ficção cuja escritura, encerrada na trama de ações, acontece na fronteira entre o real e o não-real, uma ficção que de um modo ou de outro repete seu horizonte temático, aprofundando o uso de uma linguagem que mistura o pop e o *trash*, e com isso alarga uma espiral: eis o motivo de Nazarian, que põe em cena uma dialética de forças contrárias e estimula o leitor a perceber as ambivalências da realidade e da ficção.

No segundo capítulo, a exposição dos elementos centrais de *Mastigando humanos* faculta o exame da função do narrador e do narratário enquanto mediadores do enredo. A inclusão de um leitor ficcional, em contraponto a um real hipotético, evidencia diversas significações do livro, gerado como autobiografia pelo narrador crocodiliano e compreendido como autoficção pelo leitor.

Diante da instituição de um leitor hipotético e de um autor que reconstrói alegoricamente sua história de vida, o processo de criação e interpretação ficcional desse texto – que invoca conceitos como premeditação, memorialismo e referencialidade – é trazido à tona para que, enfim, se possa enxergar parte de seus efeitos. Daí a utilização, no título da dissertação, da palavra “autofagia”: *Mastigando humanos* é um romance que, na sua metafictionalidade, se autodevora.

Sobre tal movimento é que trata o terceiro e último capítulo. Encenada no jogo do texto, a ficção da ficção impõe o desdobramento das figuras do narrador e do narratário em personagem principal e emulação do leitor externo, respectivamente; legitima a já aludida disputa entre ambos, que divergem quanto à qualidade da obra. Aqui, o lugar do leitor na configuração estrutural da narrativa é observado, assim como o código de conduta posto em vigor por autor e leitor ficcionais.

Apesar de os papéis actanciais de narrador e narratário despontarem no romance de maneira bem definida, suas atividades na criação e transmissão da narrativa se intercambiam e exacerbam o natural antagonismo entre os planos do autor e do leitor no ambiente tragicômico do imaginário elaborado pelo jacaré do esgoto. Nessa obra que, afinal, trata das dualidades, o caráter da percepção e da experiência se configura como interface que se impõe entre autor e leitor, fazendo realizar a literatura no ato da leitura.

Estender sobre qualquer obra ficcional apenas um olhar analítico – seja intratextual, seja extratextual – pode não fazer muita diferença na prática interpretativa. No entanto, escolher captar o seu conteúdo emocional e racional requer o envolvimento não só com o processo criativo do autor, mas com a reciprocidade de visões de mundo que resulta da prática da ficcionalização e da entrega que se faz à arte.

Será nesses termos que a presente dissertação se desenvolverá. Mais do que a busca por respostas predeterminadas, o interesse recai na conduta de autor e leitor, no que eles põem de sua visão da arte na obra. Assim, esperamos provar que, com sua composição indisciplinada e, por vezes, até desagradável – devido ao seu caráter intrinsecamente dual –, o texto pode assumir uma configuração digna de análise crítica.

Capítulo 1

Uma literatura em espiral: eixos do universo nazariano

Santiago Nazarian se considera, no meio literário, tanto deslocado quanto incompreendido. Escritor sem qualquer identificação com os “grandes”, deliberou, desde o livro de estreia, trilhar caminhos mais alternativos. Sua arte, semelhante a uma brincadeira séria cujo primeiro sentido é entreter, bebe na fonte da ambiguidade, da agressividade irônica, da referência pop, catalisando e intercalando discursos ecléticos, que transitam entre o estritamente literário e o midiático. Na fronteira entre o ficcional e o real, é composta a partir do trivial, das esferas problemáticas do homem à beira do esgotamento psíquico, fadado ao malogro. “Nazarian extrai excelentes observações das aspirações miúdas”, avalia Karl Erik Schøllhammer, “e sua habilidade de narrar, a partir de banalidades, vem se aliando a uma potência criativa salutar” (2009, 154).

Criar um universo ficcional, ao qual espera a adesão do leitor, é sem dúvida a principal motivação estética de Nazarian. Assim, envereda pelo que eu chamaria de naturalismo de superfície, sem aprofundamento (embora muitas vezes escatológico, brutal), cujo propósito é liquefazer o real denotativo, dogmático, e submetê-lo ao convertimento dos seus fundamentos. Em outras palavras, a literatura nazariana opera no limite do real, no ponto em que se pode perceber suas ambivalências mais excêntricas.

Daí a expressão “existencialismo bizarro”, forjada pelo escritor, que logo se tornou uma marca difundida entre seus leitores, um rótulo a que associam sua obra. De acordo com o próprio Nazarian, a ideia de existencialismo bizarro corresponde aos questionamentos filosóficos acerca do ser, do existir para si e para o outro, aliados à inclusão de referências da cultura pop e do *trash* na narrativa. “A arte se alimenta dos conflitos”, afirma, em diálogo com Marcelo Rubens Paiva publicado em 2004, por ocasião do lançamento do seu segundo romance, *A morte sem nome*.

O trabalho com alguns signos essenciais mostra-se constante nos oito livros publicados até o presente. O deslocamento dos personagens em busca da concretização de determinados objetivos é um deles. Outro exemplo que merece destaque diz respeito à narrativa em *puzzles*, em que um elemento da frase anterior dá início à nova e faz da escritura uma incessante reelaboração espiralada de sentidos. “Nazarian faz uma experiência radical de escrita literária”, avalia Beatriz Resende. Segundo a analista, o

autor impressiona “pela desenvoltura com que usa uma escrita ao mesmo tempo irônica e melancólica para falar de desencontros, fracassos, desamores e algumas alegrias na cidade” (2008, 113).

Esse “poder de fabulação” de Nazarian, ao qual Marcelino Freire (2011) também se refere em seu blog, é o que exatamente elimina o caráter da composição realista do romance: tanto o narrador quanto a entidade narrada se efetivam linguisticamente no e pelo suspense absurdo, o suspense paranoico que mimetiza a sua premente irrealização. No que concerne aos seus personagens, são geralmente figuras negativas em relação infinita de atração e aversão com um mundo positivo. No caso, há a negação do negativo, ainda que tal positividade do mundo se dê a partir de energias genuinamente obscuras, sombrias, tristes.

Conforme uma resenha sobre *Pornofantasma* publicada em 2011 pela *Folha de Londrina*, “a tristeza é uma atmosfera soberana. Não se trata de lágrimas, nem de ranger de dentes, apenas a constante presença de algum tipo de ferimentos e cicatrizes na mente dos personagens”. Nesse sentido é que, por ser essencialmente ferramenta determinante de uma negação, o mundo submete o personagem a uma relação friccional, conflitiva com o outro e consigo; o obriga, portanto, a experimentar o processo ambivalente do progresso e do regresso.

Por mais que a dicção com que Nazarian comunica suas narrativas seja simples, clara, os encaixes e desencaixes no discurso e na ação, assim como na concepção dos personagens, causam estranheza, confusão e embaraço. O enredo sofre de múltiplas quebras, levando o leitor ao desconcerto, que tanto pode causar arrebatamento quanto enorme repulsa. O efeito catártico causado, absolutamente interligado às metáforas evocadas pelo mundo bizarro de Nazarian, que dão densidade à sua obra, são fatores a fortalecer sua escrita.

Segundo a proposta de Mikel Dufrenne,

a obra vem ao mundo para nos falar do mundo, mesmo se ela nos transpõe para o irreal, mesmo se nos convida – a fim de nela penetrar – a neutralizar o real e abrir-nos ao imaginário: o imaginário também dá testemunho em favor do real. Em todo caso, mesmo se quiséssemos que o irreal fosse totalmente separado do real, esse irreal tem sentido e a obra fala para dizer alguma coisa (1972, 180).

Percebido como ente estruturado, determinado por um complexo de sentidos, o texto exerce uma função substancial quanto à fixação da esfera de um certo “não-sujeito” no juízo do interpretante. Lançando mão da teoria da ensaísta norte-americana Susan Sontag (1986), que acreditava na busca do leitor por suas doutrinas íntimas mediante uma “escavação dos sentidos” do texto, a fim de melhor explicar essa relação obra-leitor, parece pertinente observar, em linhas gerais, qual o verdadeiro propósito de se pôr em vigor uma realidade-outra a partir do horizonte de um personagem e por que, no caso da estética de Nazarian, isso ocorre pela desconstrução do campo textual.

Uma vez que a narrativa articula múltiplos paradoxos (em comunhão com as neuroses dos seres sobre os quais a história é contada) e, assim, mais confunde que esclarece o leitor em sua busca por sentidos, é fácil discernir que, ao menos na perspectiva nazariana, a aplicabilidade dos caracteres literários segue ao encontro do que acreditava Roland Barthes (2004), para quem a escrita é “a destruição de toda voz”, de cada ponto de origem; a escrita é aquele espaço indefinido, composto, tortuoso no qual o assunto (autoral) resvala.

Nos oito livros publicados por Nazarian, o leitor se depara com a tradução nada tangível de determinados componentes miméticos que ora esclarecem, ora obscurecem, numa ciranda alucinada, o porquê da narrativa. Aqui e ali a voz do autor se torna perceptível, sobretudo no uso exaustivo de referências ao seu gosto literário e musical e à própria bibliografia. Como observa Schøllhammer quanto a *Feriado de mim mesmo*, Nazarian “não parece capaz de sair da realidade própria e decolar na linguagem, deixando no leitor, ao terminar o romance, a impressão de um certo esvaziamento ou falta de assunto” (2009, 154). O mesmo se pode dizer a propósito dos demais livros.

Conforme Wolfgang Iser,

os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim, o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa

de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações (2002, 107).

Enquanto leitor de si mesmo, Nazarian empreende a sua busca particular e a assinala textualmente. O romance *Olívio* inaugura uma obra cujo horizonte temático, encerrado em tramas de ação, se repete, acrescido, a cada livro, de uma ou outra variante – sempre aprofundando e alargando o eixo central da eliminação de valores e postulados através da interação dialética dos contrários.

1.1. *Olívio*, 2003

O primeiro romance de Santiago Nazarian se divide em três partes: “A Roupa Suja”, “A Roupa Molhada” e “A Roupa Passada”, que representam os três instantes cruciais da migração comportamental experienciada pelo personagem-título, que abandona um espaço-tempo confortável, medíocre, previsível em um ambiente urbano caótico e adere deliberadamente ao universo obscuro, perigoso, imprevisível do submundo. O sentido da roupa, em cada uma das partes, diz respeito ao quinhão da decadência que o personagem alcança no transcorrer das ações.

Se no começo da narrativa, absorvido pela falta de paixão que a obrigação do dever cumprido lhe suscita, ele toma consciência de que carrega um fardo problemático demais – representado pelo acúmulo de roupas sujas, de louças sujas, no apartamento que habita sozinho, além do relacionamento à beira do fracasso com a jovem Rosalina – e faz um movimento brusco rumo ao contrário dessa condição, na segunda parte encontra-se absolutamente mergulhado nos subterrâneos mais torpes do comportamento humano. Aqui, a roupa molhada, indicada pelo título, de fato assim está; e assim permanece ao longo de toda a segunda parte, em que transcorrem alguns dias.

A roupa, como um totem que conduz o desenrolar do enredo, representa as frustrações acumuladas, as várias faces que um ser humano precisa tomar para si a fim de encarar e administrar um conflito. Aliás, as máscaras impostas pelas circunstâncias e utilizadas pelo personagem dão a precisão do conflito. À medida que *Olívio* se distancia do *status quo* lógico e regrado que se tornou a sua vida, e toma para si o mundo, mesmo sabendo que ali, fora do seu apartamento, o sentimento de não pertencimento será contínuo, mais e mais contrariedades surgem na sua trajetória.

A roupa é molhada acidentalmente; gruda no corpo; confere a Olívio um aspecto sujo, decadente: o seu caráter, antes prisioneiro da melancolia, conquista a liberdade de mostrar-se falhado, aberto às perversidades mundanas. Desejos escusos são provados e exorcizados por Olívio, ao mesmo tempo que o complexo de culpa se intensifica e suscita dúvidas quanto à saudável “sede de coisas novas, de alegrias desconhecidas, de sensações inconfessáveis” (Durkheim: 1978, 120).

Cumprindo o percurso circular do herói, Olívio enfim alcança, transformado, a terceira parte. No entanto, o retorno se dá para a vida medíocre de antes. Com uma única diferença: ele recupera o amor de Rosalina, posto em xeque quando se percebem sexualmente incompatíveis, graças ao modelo metódico da existência trivial, orgulhosa dos frutos do trabalho, que ele opta por seguir.

Em busca do Olívio companheiro que Rosalina vislumbra é que o personagem desbrava o mundo inexplicado, ilógico, que a princípio teme. Inicia um deslocamento descendente, exemplificado logo na abertura do romance, quando vê o seu sêmen escorrendo pelo ralo e se sente arrependido. Nesse sentido – lembrando o fragmento 123 de Heráclito, que aponta a retirada como algo “caro ao desabrochar” –, pode-se tomar Olívio como um “iniciado” no projeto da errância. Uma vez que o iniciado é um aventureiro que se põe à prova, que abre mão de atentar aos anseios do corpo e às excentricidades do eu em nome da depuração e da realização das potencialidades do seu espírito, parece pertinente, pois, classificar assim o protagonista desse romance. No entanto, o caráter de “iniciado” de Olívio não acontece segundo o que se estabeleceu, via de regra, a propósito do seu sentido nas poesias épicas da Antiguidade. No fundo, Olívio encarna o iniciado às avessas, já que as suas ações não o elevam à categoria de herói.

Segundo Massaud Moisés, “herói é um homem divinizado, filho ou descendente de deuses” (1992, 272). Trata-se de um homem capaz de feitos incomuns, detentor de coragem, força física, e orientado pela moral. Com o passar do tempo, o conceito de herói se adaptou à realidade de cada época. Northrop Frye, por seu turno, observando a mudança da produção literária do Ocidente e se apoiando na reflexão aristotélica que postula os heróis como “melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais”, explica, em *Anatomia da crítica*, que “nas ficções literárias, o enredo consiste de alguém fazendo alguma coisa” (2014, 145). Daí que o herói nada mais é do que esse

alguém que faz (ou não faz) alguma coisa e interfere ativamente no desenrolar do enredo.

Então, perdido o conceito da Antiguidade, que associava o herói às figuras humanas divinizadas, cuja experiência será um mito, é fácil supor que personagens como Olívio se enquadram perfeitamente na categoria dos homens arquetípicos, criaturas imperfeitas em essência, porém referenciais em comportamento moral mais elevado. Contudo, se for levado em consideração o pensamento de Todorov (2008), que pressupõe que se deve comparar a unidade encarada como herói com o leitor e as leis da natureza a fim de confirmar o seu caráter “superior” (embora humano), ou de Müller, que aponta o herói como o “modelo do homem criativo, que tem coragem para ser fiel a si mesmo, a seus desejos, fantasias e as suas próprias concepções de valores, [que] se atreve a viver a vida, em vez de fugir dela” (1992, 9), Olívio, na qualidade de representação fictícia de um tipo de personalidade, não se adequa a semelhante concepção.

A razão é que ele se deixa conduzir pelos outros; exacerba a sua fraqueza conforme se põe à mercê das escolhas do colega de trabalho, da vizinha lavadeira, do irmão homossexual, do dono da padaria, da garçonete, do mendigo, da criança que o interroga com o olhar dentro do ônibus. Não deixa de ser, por isso, um iniciado, contudo não usufrui do posto de herói dentro da narrativa. Sua posição primeira no mundo é a de observador. E, quando age, o faz por emulação, motivado pela necessidade de perceber nas falhas do outro a constatação da própria singularidade como protagonista de uma verdadeira comédia *trash*, conforme se observa na seguinte passagem:

Vislumbrava a perdição por trás da xícara. Via a miséria do outro lado do balcão. Nos bêbados que tinham menos direitos. Nos fregueses que Seu Agenor servia sem paciência. Na cachaça. Na pinga com mel. Nas garrafas enfeitando a parede suja, empoeirada. Tinha esse direito. O direito de perder.

E Olívio passava as mãos nos cabelos. Olívio fechava o último botão da camisa. Usava o guardanapo. Não entregava dinheiro amassado. Muito sério, mesmo sorrindo. Trabalhador. Olívio tinha pena de si mesmo, embora não soubesse (Nazarian: 2003, 31-2).

Olívio imita a projeção que tem de si mesmo e dos outros; se enxerga neles e confunde-lhes as personalidades. Quando em companhia do mendigo Marquinhos, à sua revelia converte-se à posição social deste e experimenta a sensação de excluído; quando compartilha de um espaço público com o menino Joel, recebe dos demais o pouco crédito que se costuma dar aos adolescentes. Em suma, Olívio reproduz camaleonicamente a essência da pessoa com quem convive. Essa inversão contínua de temperamento e expressão desemboca também na construção da narrativa: a partir do encontro com Marquinhos e com Joel, por exemplo, passa a ser recorrente o uso do discurso direto nos diálogos travados por Olívio, que deixa de ser cerebral, reflexivo, e parte para a ação propriamente.

Não por acaso, cada capítulo traz como título o nome do personagem com o qual Olívio travará conhecimento. Cada um é elevado ao posto de figura especial daquele trecho determinado da narrativa. Enquanto a Olívio é dada a prerrogativa do protagonismo, a eles cabe o papel fundamental de mediadores do “iniciado às avessas” pelos descaminhos do *underground*.

A emulação ocorre igualmente na voz do narrador. Embora na terceira pessoa, é perspectivada: além de apresentar os fatos, encena o drama do personagem, mimetizando-o. A linguagem meio imatura, juvenil, é própria de Olívio. Compactua da sua desorientação na vida adulta e entrelaça a narrativa do presente aos fatos do passado. Assim, cada capítulo das três partes que compõem o romance diz respeito à pessoa que terá algum contato com Olívio. Pode acontecer aqui e ali de o narrador recorrer ao passado para explicar a importância daquela figura na vida do protagonista e no transcorrer do enredo. No geral, contudo, os personagens apenas cruzam com Olívio; põem adiante a sua história e colaboram para a sua transformação decadente, para a solidificação do complexo de culpa que o fará retornar à vida mediana de sempre.

Com tanto a pesar em sua mente, Olívio sentia-se enjoado, entediado de si mesmo. Mais álcool para mergulhar, mais pó para se dissolver, mais uma dose para perder de vez os sentidos e o sentido de sua censura, de seus valores, seus valores a censurar. Sua mente a lhe resgatar. Sua mente a trazê-lo de volta. Sua consciência que não queria lhe abandonar. Sinapses que casavam palavras, para que ele não deixasse de pensar. Ele não podia evitar (Nazarian: 2003, 125).

Constituído a partir da estrutura da narração progressiva de eventos, o romance de certa forma cumpre o seu papel de obra inaugural de uma linhagem de escritos que, a princípio, se pretendem eminentemente literários – embora malogre em seu intento e se mostre ligeiramente volitivo quanto a alguns aspectos do gênero. A predominância de cenas que se aproximam do roteiro cinematográfico torna evidente a modificação do projeto literário inicial do autor, bem como a criação de enredos menos descritivos, fixados através dos diálogos e da percepção que os personagens têm uns dos outros. Os parágrafos breves, de frases curtas e muitas vezes bruscamente interrompidas, ajudam na configuração de uma narrativa cujo ritmo é fluido, acelerado e agradável ao leitor contemporâneo.

Olívio, apesar de sugerir a imaturidade autoral de Nazarian, é uma obra muito bem estruturada. A caracterização dos personagens demonstra a preocupação do escritor em representar e determinar a volubilidade da psique humana – uma maneira, talvez, de transferir os personagens da categoria de criaturas ficcionais para a de criaturas totalmente críveis, reais, encarnadas. A construção arquitetônica da narrativa, envolvendo os números subliminarmente na construção do sentido geral do enredo, é outro ponto a favor desse romance de estreia: são doze andares que separam o apartamento de Olívio do asfalto; são doze os personagens com os quais ele cruza. Dito de outra forma, o deslocamento descendente de Olívio, que parte do apartamento (espaço significativo da paz) até o asfalto (espaço significativo da perturbação), transpassa doze níveis a fim de alcançar o objetivo central dessa narrativa e das subsequentes: a crise.

A crise é o inferno. E o inferno é o asfalto, o ambiente para o qual Olívio se dirige e no qual encontra a sucessão crescente de problemas. Qual Dante, que empreende uma peregrinação às profundezas, acompanhado pelo poeta Virgílio, em busca da amada Beatriz, Olívio alcança o submundo sob a tutela de um escritor tão perdido, desorientado, irrealizado quanto ele próprio se imagina: Thomas Schmidt. Este é, na verdade, o contraponto de Olívio, a sua *nêmesis*, a força sombria contra a qual o protagonista, na posição de iniciado, deve lutar. Dominar e assimilar Thomas é fortalecer-se, vencer o inimigo simbólico ameaçador que há em cada figura do romance. Mas a batalha de Olívio não deixa de ser ambígua, já que para derrotar a negatividade faz-se necessário integrá-la em si. E sendo Olívio naturalmente negativo, ocorre a

adição do negativo no negativo. Partindo do princípio de que a sombra (Thomas) contém valores positivos para a consciência do protagonista, seu aspecto negativo torna-se de difícil aceitação e absorção. Thomas habita, antes de tudo, o inconsciente de Olívio; personifica as trevas do inconsciente e da morte que o próprio submundo configura – o submundo que tira qualquer um, herói ou não, do caminho reto.

Olívio ia aos poucos se deprimindo, com o álcool queimando o peito. Thomas ria de forma incisiva e surrealista.

“Que tal a gente terminar a noite no meu apartamento? Eu moro sozinho...”. O convite fora feito para todos, disso Olívio tinha certeza. Três rapazes e duas prostitutas. Podia não ser boa ideia. Thomas poderia ser inofensivo, mas Olívio já não estava mais certo de si mesmo. Perdera o controle de sua ordem. Hora após hora. Gole após gole. Se afastava do Olívio que saiu de casa e deixou o trabalho. Se afastava das roupas limpas e do irmão caçula. Se afastava dos ecos do seu apartamento vazio e de sua garrafa virada. De seu amor frustrado. De seus dedos fechados. Da certeza e da segurança que um dia ele achou que tinha. Um dia ele achou que tinha (Nazarian: 2003, 65).

Pondo em choque dois polos contrários, o romance resvala para o maniqueísmo. O impulso de mutação de Olívio, ao mesmo tempo que cria o elo, a corrente da interdependência humana (todos os personagens estão entrelaçados), o afasta completamente de si mesmo. Ele se encaminha, afinal, para segredos transformadores, que apontam para fora, e conforme seu corpo se movimenta, agindo para frente, seu espírito retorna e se esconde de vez na caverna platônica da falta de consciência. Em sua busca obsessiva, que estimula a recorrência maçante dos fatos, dos pensamentos, Olívio acaba por integrar as polaridades energéticas do positivo e do negativo, do superior e do inferior, do masculino e do feminino, do menino e do homem, do divino e do humano. Com isso, na qualidade de precursor das figuras ficcionais da imaginação de Santiago Nazarian, Olívio promove e estabelece um modelo dramático que percorrerá os demais livros do autor: o do sujeito migrante, errante, artífice de uma procura, de uma transformação íntima que impulsiona e traciona concomitantemente.

1.2. *A morte sem nome*, 2004

Na abertura de *A morte sem nome*, uma mulher se “derrama” em sangue. Lorena, a personagem narradora, percebe o chão de seu apartamento sujo, com “restos de insetos boiando nos coágulos, coágulos penetrando entre os tacos, tacos encardidos de poeira” (p. 7). A exemplo de Olívio, que vê escorrer o seu sêmen pelo ralo, ela concretiza no próprio corpo, através do sangue, o movimento descendente que empreenderá no decorrer da narrativa. Como o protagonista precedente, Lorena realiza a limpeza obsessiva das sujeiras (concretas e abstratas) que produz, à guisa de ordenar as coisas – negando, em realidade, a tendência negativa do seu temperamento e a incoerência do pensamento. Esfregar denota consertar a confusão, eliminar as impurezas do postulado lúdico ficcional e torná-lo verossímil, mais objetivo e inteligível. No entanto, sua intenção não é bem-sucedida, e as três partes de que constitui o romance são preenchidas por fragmentos não lineares e mesclados dos fatos da vida da protagonista, todos encerrados por um suicídio e iniciados por alguma ação revigorante que, invariavelmente, não se sustenta.

Lorena é uma criatura sozinha e melancólica, concentrada na carência, que necessita da morte para se reestruturar. Sua dinâmica converge à procura do interstício de qualquer emoção, de qualquer razão de ser, no qual possa se alojar. Não por acaso, afigura-se uma criadora de conflitos para si e para os outros. Sob a alcunha de “alcóolatra-psicótica-piromaniaca”, conferida pelos vizinhos do prédio onde mora, e que deliberadamente confirma, Lorena encena a própria vida como se fosse um romance tragicômico cujas duas figuras centrais (ela enquanto narradora e personagem) compartilham antagonicamente o espaço da narrativa, para apresentar suas singulares perspectivas a respeito dos fatos narrados: na visão de Lorena personagem, o romance é trágico; na da narradora, cômico. Se uma deseja certificar-se de que domina o sentido da vida e da morte, a outra a avalia, lhe “esfrega” e desfaz as ações, encarcerando-a na existência monótona, de um branco perturbador. “Com saúde não se vive”, responde a personagem, impedida, portanto, pela própria narradora, de dar certo, de morrer definitivamente.

Que vergonha. Troquei de roupa. Penteei os cabelos e me preparei para enfrentar a vida e suas consequências. Botão por botão. Cada qual em sua

casa. Linha na agulha. Sangue nas veias. Faca nas mãos. Venha, estou preparada.

Olhei no espelho, ainda estava lá. Entre as frestas, entre os dentes, por trás de um sorriso, minha infelicidade. Nenhuma gota a menos. Que bela vergonha você se tornou. Apaguei as luzes. Abri a janela (Nazarian: 2004, 119).

À margem da vida, e não da morte, a personagem se esforça por “experimentar mais uma forma de morrer”. Apega-se ao lado obscuro da existência, espaço-tempo em geral temido, pondo em vigor o contraste claro-escuro (ou “o vermelho no branco”, imagem recorrente no romance) que determina a sua personalidade: “A luz que brilha em meus olhos agora é relâmpago”, indica. “Meu ronco é trovão”.

A força opositiva de Lorena personagem se materializa nas figuras masculinas que compartilham seus momentos de vida e morte. Em geral, são amantes. Até mesmo o pai traz um vulto sexual à relação. Qual extensão do romance anterior, em que os personagens secundários mediavam a trajetória do protagonista, em *A morte sem nome* a situação se inverte e tem-se uma narradora fazendo da vida de vários homens e uma mulher (ela mesma) verdadeira ópera bufa. À medida que Lorena se mata, renasce a partir dos cacos que esses homens, reduzidos à posição de personagens-tipo de uma peça tragicômica, recolhem e colam.

A cada fragmento (desencontrado, esparso, pouco esclarecedor) há uma Lorena diminuta, em déficit, mas ainda forte para tentar usurpar da narradora o poder sobre a própria atividade no enredo. Um garçom, um feirante oriental, um primo, um adolescente, um velho assaltante estuprador, um caminhoneiro pedófilo, o pai distante e indiferente (que troca o nome dela para Letícia) são as potências masculinas que perpassam sua vida, da infância à fase adulta, e a remodelam a seu gosto. Parte deles a porção escura e desordenada da personalidade de Lorena. Afinal, ao contrário do que acontece com Olívio, ela já é uma iniciada no *underground*. E conforme amadurece, se afasta dele – e se desorienta, conforme *persona dramatis*. O pai e o primo caracterizam a concepção da personalidade sombria da moça, ao passo que o restante, uma vez que participantes da sua vida adulta puritana, procuram, através do amor e dos encontros sexuais proibidos e perigosos, devolvê-la ao submundo.

Porém, todas as tentativas dos homens são inúteis. Perdida no claro-escuro do não-dito concentrado nos espaços em branco que dividem os fragmentos, Lorena personagem possibilita sobretudo a instalação da narradora irônica no comando do relato de sua memória. A narradora quer renascida, ainda que aos pedaços, a fim de que a sua escritura se conclua. E a personagem se deixa conduzir:

Ninguém reconhece o meu corpo. Letícia? Lorena? Quem sabe de mim se não insisto? Morta, meus pedaços contam uma história que ninguém quer ler. Pedaço por pedaço vou sendo esquecida, na estrada. Coletando impressões, fios, dentes, peritos chegam a uma conclusão.

Se a história parece incompleta, buscam pedaços que faltam. Batem as portas. Fazem perguntas. Abrem arquivos. Meu sangue diz pouco, apenas sim ou não. Confirma o que não posso desmentir. Minha saliva não diz nada, escorrendo de minha boca. Como meus olhos, fechados, meus dentes, quebrados, meu coração, rasgado. Como mulher, eu sempre fui um ótimo quebra-cabeça.

Me reúna, me costure, me guarde em sacos plásticos. Os peritos que trabalham comigo não derramam nada por mim. Sem amor, sem tristeza, nem esforço, apenas um trabalho. Passam de mão em mão, de um para o outro. Ninguém quer dar conta de mim. Eu fico para depois do café. Eu sobro para o dia seguinte. Sou adiada, embrulhada, congelada. Provoco intervalos e repreensões. Motivo salários e reivindicações (Nazarian: 2004, 131).

Por meio de signos imagéticos que remetem à experiência da morte – ou da pós-morte –, como rasgos no corpo por peritos, sacos plásticos que o guardam, congelamento, a narradora, na tentativa de capturar e costurar os pedaços da existência de uma Lorena falsamente nobre e santa, eleva a sua personagem trágica ao posto de ser crível. Posto aliás perigoso, que provoca interpretações psicanalíticas da obra.

Em artigo acerca do segundo romance de Santiago Nazarian, apresentado no XII Congresso Internacional da ABRALIC, Wellington Furtado Ramos recorre ao estudo freudiano da pulsão de morte a fim de compreender os motivos da personagem suicida. Ele lembra que, segundo o criador da psicanálise, “as pulsões de morte se opõem às

pulsões de vida na medida em que as primeiras exercem pressão no sentido da morte, da volta a um estado inorgânico, e as últimas, no sentido de um prolongamento da vida, numa tendência à formação de unidades maiores” (Ramos: 2011, s.p.).

Conquanto a caracterização da personagem principal motive a investigação psicanalítica dos eventos narrados, é preciso não perder de vista que a verdade da personagem condiz menos com a realidade externa do que com a organização interna do romance, conforme salienta Antonio Candido em “A personagem do romance”. Uma vez entendida a função do personagem fictício na realidade interna do romance, amparado pela expressão própria à realidade externa, cria-se uma “realidade ficcional”, cujo sentido é estritamente literário.

Afirma Candido:

Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, da sua comparação com o mundo, mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente (2009, 75).

Considerando a estrutura do romance, a partir do título e seguindo pela posição irônica da narradora, esvai-se o caráter verossímil que a exposição dos eventos narrados pode sugerir e fixa-se um sentido mais abstrato. O enredo se desenvolve na proporção da dissecação de um corpo; a morte sem nome representa não apenas a morte anônima, a morte cotidiana que acontece, no caso de Lorena, por atropelamento, envenenamento, enforcamento, afogamento, mas a morte que se pretende relatada *post mortem*. Por força da impossibilidade real de um eu contar o instante da morte, a perturbação da linguagem se reproduz simbolicamente em cada suicídio e renascimento. “Na palavra, morre o que dá vida à palavra”, teoriza Maurice Blanchot a propósito do silêncio sobre o qual se erige toda possibilidade narrativa. “A palavra é a vida dessa morte” (1997, 315).

Disponer da palavra para registrar o momento crucial da morte significa voltar-se à imprecisão da própria palavra, cujos sentidos jamais alcançam o caráter genuíno do ato. O fato de Lorena morrer e renascer sucessivamente – o que torna o enredo algo impossível na realidade externa – traduz o bizarro tipicamente nazariano; transforma a personagem na patente da própria escritura. Seu corpo é composto de letras cortadas,

interligadas, repetidas e descartadas: “edição após edição, a vida nos ensina novas formas de morrer. Tento todas. E no final de cada uma tenho certeza de que poderá haver mais uma. Será que terminei? Será que terminei?” (Nazarian: 2004, 154).

O embate entre o eu narrante e o eu narrado se encaminha para um clímax frágil, no qual a máscara irônica da narradora cai e fica-se sabendo que ela e sua personagem são uma e a mesma entidade. Em outras palavras, Lorena narradora deixa de racionalizar a própria mania e aceita a sua condição (o que a aproxima de Olívio) de dependente das determinações alheias.

Lorena. Que sinta meu nome na ponta da língua. Que sinta meu nome na ponta da espada. Que sinta meu nome como uma pontada no coração, se derramando no chão. E, quando acharem seu corpo, que seja uma longa carta de despedida, com meu nome no final. Lorena. Lorena (Nazarian: 2004, 204).

À proporção que convida o leitor a assumir a posição de perito que diseca um corpo morto, a narradora perde o ânimo de comentar ironicamente os desastres e a crença da personagem em dominar o próprio destino. Solicita do leitor, a quem abruptamente é negado o privilégio da expectativa alienada, uma participação ativa nos suicídios da protagonista, cuja razão de viver (e morrer) está intimamente relacionada ao amor. Ao amor não correspondido pelo pai, ao amor exclusivamente sexual do primo – que a fere e transtorna –, ao amor maternal pelo adolescente Davi (pequeno até na transcrição do nome), ao amor compulsivo pelo garçom, ao amor marginal pelo velho assaltante.

O leitor, “o Anjo da morte” que intitula a terceira parte do romance, não obstante sua posição em qualquer narrativa, se vê obrigado a participar dessa ciranda bufa, atuando ridiculamente como um “tu-amante” salvador, a receber a agulha e a linha com que deverá suturar os capítulos desordenados do livro de memórias de uma morta crônica.

Me segure com seus dedos, me sinta com a ponta. Da espada, do coração. Deixe que eu sacudo para você. Abra a página, com uma faca. E deixe que eu me derrame, me derrame para você. Você me toca como ninguém. Você

me toca como ninguém me toca. Você me toca como só você sabe. E você sabe, eu não preciso lhe dizer. Você conhece a história. Você faz sentido. Você consegue ler as palavras, em cada cicatriz e em cada imperfeição. Eu não preciso lhe dizer. Você conhece as regras, sabe quando deve disparar. Sabe quando deve me sacudir e me matar. Com a mão direita, com a ponta dos dedos. Em branco, em vermelho, você sabe quando deve me derramar em páginas e no chão. Você sabe como deve terminar o nosso romance, ou não? (Nazarian: 2004, 205).

1.3. *Feriado de mim mesmo, 2005*

Ponto culminante da união de Olívio e Lorena, Miguel, o protagonista do terceiro romance de Santiago Nazarian, concentra em si a relação conflituosa com o outro ameaçador, experimentada pelo primeiro, e a psicose da segunda. Dos três, esse é o menos lúcido, o mais problemático. Jovem tradutor de livros infantis, não tem uma pessoa que o ame; não é impelido por qualquer vontade, por qualquer busca externa: não sente sequer necessidade de sair de casa. Seu contato mais íntimo com o mundo ocorre através da televisão, da janela e do telefone (veículo de perturbação), que toca permanentemente – sendo, na maioria das vezes, por engano. O movimento descendente está presente logo no primeiro capítulo, nas gotas da urina que o obriga a sair da cama cedo demais num feriado de dia dos namorados.

Assim, correspondendo à linha de abertura inaugurada em *Olívio*, cujo protagonista faz escorrer seu sêmen pelo ralo do banheiro, seguido pela de *A morte sem nome*, em que Lorena limpa o sangue que vaza para o apartamento de baixo pelas frestas do taco, *Feriado de mim mesmo* encerra o ciclo ao apresentar o protagonista numa ação escatológica. Semelhante direção para baixo põe em diálogo outro aspecto associativo dos três primeiros romances de Nazarian: os andares do prédio no qual está situado o apartamento de cada protagonista: Olívio mora no décimo segundo andar, Lorena no terceiro e Miguel no primeiro. Os andares que seriam intermediários (o quarto, o quinto, o sexto e o sétimo) aparecerão mais tarde em *O prédio, o tédio e o menino cego*, antecédidos, porém, pelo esgoto de *Mastigando humanos*.

Ao contrário dos dois primeiros protagonistas, Miguel não experimenta a rua ativamente: o cenário predominante do romance é o seu apartamento. Quando por alguma razão Miguel sai de casa, o leitor ali permanece. E nunca sabe o que aconteceu

lá fora. É justamente nesse traço da construção do romance que o papel do leitor ganha importância: de mero espectador passivo passa a formulador do conflito, ou personagem fantasmagórico que partilha as angústias do protagonista, ao mesmo tempo que colabora para a produção da sensação claustrofóbica e o clima de *thriller* que atravessa o livro. Pois Miguel subitamente sente-se perseguido por um estranho dentro do próprio apartamento.

Um estranho a quem não vê, mas cuja presença pressente e confirma através de algumas pistas deixadas, como uma escova de dente usada, um frango comido. A relação de Miguel com os vizinhos, tal qual acontece com Olívio e Lorena, é péssima, distanciada. Submetido deliberadamente ao infortúnio numa dimensão antissocial extremada, Miguel extrapola seus tormentos por meio de um jogo de palavras antagônicas, de atos repetidos como abrir e fechar a janela e as cortinas, além de perambular pelo apartamento em busca de sinais concretos da presença do outro, uma “ameaça sem rosto”. Daí o leitor visualizar-se como o intruso, ou ainda o invasor prisioneiro do objeto invadido. Confirmada a presença estranha, Miguel lança mão de vários artifícios homicidas, até defrontar-se com um corpo físico.

Ele o viu. Por um segundo. O invasor. Viu uma figura humana, masculina, saindo do seu campo de visão. Não podia dizer quem era. Não podia nem identificar seu rosto. Mas não havia dúvidas de que estava lá. Uma sombra em movimento. Um homem levando sua vela. Entrara no segundo quarto e a apagara. Não conseguia avistá-lo, por trás de uma nova porta entreaberta.

Encontrava-se sozinho na sala. No escuro, diante de suas duas portas. Por trás de uma delas estava o mistério. O estranho se escondia no escuro. Poderia empurrá-la e gritar por ele. Poderia chamar a polícia. Mas ela nunca chegaria a tempo e ele não poderia dizer quem invadia (Nazarian: 2005, 63).

Pela percepção do outro como um vulto enigmático e letal, a personalidade de Miguel se desdobra e dá início ao diálogo neurótico e multiperspectivado entre as vozes no interior da sua consciência. As suas emoções e reflexões a propósito da realidade são deturpadas. O real, por conseguinte, evanesce, resumindo-se em um signo perturbado e perturbador. O terror depressa se instaura. Miguel torna-se, graças às digressões sem nexos que trava ininterruptamente, um ente neutralizado. O outro cresce afinal em

importância e ocupa todo o seu pensamento. Deslocado, estranho e enigmático, Miguel empreende uma fuga psíquica do outro. E, do apartamento sombrio, empoeirado, desorganizado, o cenário se desloca para a mente do personagem, na qual a presença do invasor se intensifica.

O invasor comera seu frango e usara seu telefone. Maldito.

E se ainda estivesse na casa? E se estivesse escondido? Se estivesse deitado, indisposto, depois do frango comido? Correu a procurar no primeiro quarto. Não havia nada. Apenas sua cama desfeita, o armário de roupas, a televisão. Foi ao segundo quarto e nada também. Apenas o colchão de solteiro, os livros e cds... o computador...

Se aproximou. Na tela, havia um papel grudado. Um recado. Chegou perto o suficiente para ler o que era. “Sua mãe ligou”. Isso, agora o invasor deixava recados. Atendia o telefone. Falava com sua mãe, era demais (Nazarian: 2005, 83).

Miguel não consegue descobrir a forma nem o motivo da invasão. Executa um jogo esquizofrênico de hipóteses que não consegue confirmar nem refutar. Descobre apenas que o nome do outro é Thomas. Thomas Schimidt, o mesmo escritor andrógino que leva Olívio à total perdição moral. Assim como ocorre com o protagonista do primeiro romance, em *Feriado de mim mesmo* Thomas exerce o papel de sombra que põe o protagonista em face de seu lado obscuro.

Devido à presença de Thomas, Miguel abandona a existência pacata, anulada, e conhece a realidade prática do crime. Como consequência de seus delírios (motivados também pelo uso excessivo de drogas), Miguel premedita o assassinato de Thomas. A exemplo do que se efetiva a Olívio, Thomas reproduz a preocupação de Miguel com a perda da masculinidade, com a sua sexualidade deturpada. E ainda lhe usurpa o único ambiente no qual se sente protegido, qual o útero materno: o apartamento.

Lá estava ele, o invasor. Sentado na sala, comendo sua pizza. Ele parava de mastigar para ver se o espelho também parava. Mas ele continuava, mastigava, avançava sobre a pizza e deixava caroços de lado. “Ei, assim não vai sobrar nada pra mim”.

Ele sorriu para si mesmo e limpou o queijo que escorria pela boca. Você está melhor? Ele mesmo perguntava para si. “Estou”, respondia para o outro. Mas o outro era apenas ele mesmo, um espelho, um gêmeo?

[...] O invasor era apenas ele mesmo, um outro eu independente, uma forma de seu inconsciente (Nazarian: 2005, 112).

Thomas enfim adota o papel de “outro eu”, o duplo impalpável, indomável, que aciona os conflitos emocionais do personagem: o elemento líquido recorrente na narrativa, contra o qual Miguel deve lutar para recuperar a sua razão, aliviar seus pesadelos. Miguel só poderá ser uma personalidade autêntica eliminando Thomas. Não mais um elemento indefinido, abstrato, o duplo age como o inverso e o complemento de Miguel. Motivo de sentimentos contraditórios de sedução e repugnância, afeto e temor.

Tomando como base os estudos de Keppler, Nicole Bravo define o duplo como algo

ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo o oposto – dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar), e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsa). De um outro lado do desdobramento a relação existe numa tensão dinâmica (1998, 263).

Mais ou menos em acordo com a concepção jungiana da psique humana como uma “pluralidade contraditória de complexos” (Jung: 2008, 77), o jogo de contrastes manifestado pela presença e ausência do duplo se aplica ao campo da imaginação concomitante ao plano físico, tensionando num único ser as dicotomias existentes entre o mundo exterior e interior, o masculino e o feminino, o sossego e a perturbação, a clareza e a ambiguidade.

Segundo Milica Živković,

como uma figura imaginada, uma alma, uma sombra, um fantasma ou um reflexo especular que existe numa relação de dependência para com o original, o duplo persegue o sujeito como seu segundo “eu” e o faz sentir-se

como ele próprio e como outro ao mesmo tempo. Enquanto seu poder imaginativo se origina de sua imaterialidade, do fato de que ele é e sempre foi uma fantasmagoria, o poder psicológico do duplo situa-se em sua ambiguidade, no fato de que ele pode significar contraste ou oposição, mas também semelhança (2000, 122).

Em *Feriado de mim mesmo*, a “exploração do fenômeno do duplo, como em Hoffman, ou Poe, Stevenson e Dostoiévski” (Schøllhammer: 2009, 152-3), de certa forma remata a proposta estética de Nazarian, cujo cerne assenta-se no aspecto dual de elementos contrários. Morto Thomas Schimidt, tido por alguns críticos como *alter ego* de Nazarian, a expressão da polaridade deixa de configurar-se no âmbito emocional dos personagens para transferir-se ao seu processo de amadurecimento.

Muito embora o autor mantenha nos livros subsequentes os signos do movimento descendente, o fará a partir de uma ótica menos séria, menos psicológica e filosófica. A problemática existencialista tipicamente sartriana do homem só que escolhe a si e por tais escolhas deve responder dá lugar, enfim, ao que Nazarian denominará “existencialismo bizarro”, posto que une o pensamento filosófico à cultura pop, à zombaria. Tendo origem em *Mastigando humanos*, semelhante proposta enfoca o universo adolescente, sem contudo perder a estrutura linguística e a temática próprias de um romance dito adulto.

1.4. O prédio, o tédio e o menino cego, 2009

Sete meninos em crise com o mundo dos adultos. Sete meninos de classe média, abandonados pelos megalomaníacos pais em um prédio inclinado à beira-mar; um prédio “pronto para despencar”, que dificulta o acesso dos moradores e visitantes. Sete meninos desocupados, cuja escola entrou em greve por tempo indeterminado e os lançou na modorra, na mediocridade e na futilidade características do universo juvenil. Cada um deles carregando um estigma em si e no nome pelo qual são chamados pelos demais: o Andrógino, o Gordo, o Mestiço, o Negro, o Atleta, o Junkie, o Narciso. À proporção que compartilham do tempo-espaço nulo, sem perspectiva, concebem uma relação conflituosa. Apoiam-se e se rejeitam, reflexo da dubiedade que perpassa os próprios elementos e a estrutura da narrativa.

Os meninos que lá moravam, sim, tinham algo em comum, algo a dividir. A mesma vista e o mesmo Tédio. As mesmas famílias e o mesmo abandono. Embora fossem meninos diferentes, estavam num cenário que os fazia iguais. Não era como uma bola de futebol rolando aos seus pés, não era como se buscassem o mesmo resultado. Naquele prédio, cada qual em sua casa, cada um completava uma função, cada um era um pedaço de menino (Nazarian: 2009, 142).

Nesse romance, a tendência claro-escuro da prosa nazariana está presente em cada unidade que o compõe. Todos os personagens trazem uma característica positiva e negativa; o prédio, ainda que diante do mar, não é um ambiente claro, arejado; o céu está sempre nublado e o mar, sujo de piche. Todos os moradores ocupam os apartamentos da frente, agravando a inclinação. Apenas o sensato e inteligente Mestiço, o menino cego, habita o apartamento dos fundos – estranhamente, equilibrando o edifício, ou protelando o auge do conflito. E o auge do conflito ocorre quando Regina, a representação da professora sedutora que perturba a imaginação púbere de todo menino, se muda para a cobertura.

Única figura adulta efetivamente presente no prédio (os outros são apenas citados), a professora adquire, para cada menino, uma característica que supre suas carências: a mãe acolhedora do Andrógino indeciso; a amiga do Gordo fofoqueiro, de quem ninguém gosta; a professora do Mestiço estudioso; a libertadora do Negro rancoroso e do Atleta superprotegido e acorrentado pelos pais; a traficante que provê as necessidades químicas do Junkie alucinado; a admiradora do Narciso vesgo, que só enxerga a si. Em contato com essa professora, a experiência adolescente de cada um se inicia da forma mais aflitiva. A professora devolve-lhes a individualidade, chamando cada menino pelo seu nome próprio, para depois cruelmente assassiná-los. Cada um por seu turno.

Em entrevista para o vídeo release do livro, produzido pela editora Record, o autor afirma que o fato de a professora ser uma “infanticida serial” serve para mostrar quão dolorosa pode ser a passagem da infância para a adolescência. O desaparecimento dos meninos acontece em sintonia com as tendências de cada um, sugerindo simbolicamente a sua plena perdição ante a passagem pelo umbral do mundo adulto.

Assim considerando, a proposta de Nazarian para o romance parece interessante. No entanto, à medida que a narrativa avança, algo se perde. Talvez porque tenha sido prévia e meticulosamente estruturado (dividido em três partes, com sete capítulos cada uma, cada capítulo montado arquitetonicamente como mini-história mais ou menos autônoma a respeito de cada um dos sete protagonistas) e aborde algumas temáticas difíceis – como o aliciamento infantil por parte dos adultos, o declínio humano que se dá pela maturidade – através de uma linguagem juvenil hiperbólica, repleta de referências a filmes, bandas de rock, descrições longas e digressões desnecessárias, que beiram o clichê do gênero. Apesar de esse já ser seu quinto romance, Santiago Nazarian não consegue dar conta do universo paralelo que criou dentro da própria obra. É malsucedido no manuseio do fluxo de ações, ideias e imagens que injeta na estrutura do romance.

O desengaço é generalizado: o tédio anunciado pelo título e vivido pelos meninos escapa da narrativa e atinge o leitor. A sensação de tempo perdido e o desejo de abandonar a leitura é premente. E se agrava quando os eventos bizarros se instauram sem qualquer motivo: um frio glacial congela o mar, a cidade é tomada por zumbis, a professora tenta assassinar os meninos pela maneira mais ridícula e sem qualquer nexo com o todo do enredo. Até a voz do narrador encontra-se deslocada: trata-se de um adolescente com anseios pela vida adulta, mas que parece recorrer à própria imaturidade para defender o incrível da história que conta – o que efetivamente não funciona. A sua visão acerca dos gêneros absurdo e fantástico é tão deturpada quanto as experiências vividas pelos sete personagens principais que cria. Segundo Luís Augusto Fischer, em matéria especial para o caderno “Ilustrada”, da *Folha de S. Paulo*, um artista bem-sucedido como Santiago Nazarian pode às vezes errar a mão. “A certa altura [a narrativa] dá a impressão de que o romance quer ser um pastiche de romance de formação”.

O fato é que em *O prédio, o tédio e o menino cego* Nazarian se afasta perigosamente da linguagem mais literária e flerta com outros gêneros midiáticos. E nesse ponto pode estar circunscrita a controvérsia do livro. Ao enveredar por caminhos bem diferentes daqueles trilhados nos três primeiros romances, põe sua obra numa corda bamba.

Regina tinha estado até então bem calma e paciente. Não era um passo fácil – o passo final – para o menino dar, ela sabia. Mas aquela insistência e aquela tagarelice cansavam. O que Nicolas queria tanto saber? A calma que a Professora encenava se esvaiu por um instante. “Ah, Nicolas, por que o quê? Por que o quê? Por que estou fazendo isso? Qual é o motivo pra eu matar vocês todos? Me poupe. Que coisa mais Scooby-Doo! Não quer que eu seja uma daquelas que nos últimos instantes começam a explicar seus motivos, não é? E quem disse que eu tenho motivos? Deixa essas justificativas pra literatura *trash* e filmes B” (Nazarian: 2009, 314).

A partir desse romance, Santiago Nazarian assume uma estética que, segundo suas próprias palavras, não condiga com a literatura mais canônica, nem com a totalmente descartável. A tal ponto que lhe projeta propositadamente um juízo de “obra aparentemente mal feita”, de gosto discutível, embora tecnicamente bem calculada. Semelhante processo aprofunda, em verdade, um traço que já havia inaugurado em *Olívio* e desenvolvido paulatinamente nos livros seguintes: o *trash*. Em *O prédio, o tédio e o menino cego*, o *trash* toma os contornos mais adequados à definição do gênero com o qual Nazarian trabalha.

O termo “trash” é oriundo de filmes, produzidos sobretudo por norte-americanos nas décadas de 1950 e 1960, geralmente associados ao terror, de baixo orçamento, com uma expressão ligeiramente amadora, de roteiro um tanto fraco e com premissas inverossímeis, personagens canastrões e vilões menos cruéis do que cômicos. Os filmes *trash* têm uma aparência tão informal que “alguns deles dão a impressão de que podem começar em qualquer circunstância ou terminar em qualquer ponto”, considera Sheldon Renan, que complementa, todavia, que, “em contraste com a informalidade, há uma intensidade e uma complexidade próprias dos filmes comerciais” (1967, 35).

A preocupação de um produtor desse tipo de filme recai sobre as imagens, as cores, os sons que fazem algum sentido para ele, que rearranja de tal forma o excesso de material capturado que, no fim, incorre em problemas de edição. Dito de outra forma, a linguagem *trash* se apoia muito mais na percepção artística aliada a uma técnica simples do que ao cuidado extremado com a obra de arte produzida. Sua proposta é trabalhar o sentimento em si, não os elementos que o veiculam.

É o que se verifica em *O prédio, o tédio e o menino cego*. Tem-se uma narrativa organizada ironicamente por uma estrutura esculpida ao exagero por uma linguagem verborrágica e por personagens distópicos excêntricos que, apesar de não corresponderem às expectativas do enredo, servem de mecanismo facilitador da fruição do leitor. Não à-toa o tédio que os seres ficcionais sentem eleva-se à categoria de personagem (deixando, inclusive, de ser um substantivo comum para tornar-se substantivo próprio) e se transfere ao leitor, que arrasta a leitura e, durante o clímax, se vê completamente envolvido pelo universo tosco, mal-ajambrado, dos meninos protagonistas.

“Onde você está? Eu continuo aqui, neste prédio, no Tédio que é a minha vida, para onde eu poderia ir? Agora tenho ainda menos motivos para sair, com os meninos desaparecendo e essa praga de zumbis. Essas coisas só acontecem aqui. Sempre te disse que essa cidade estava podre, e agora parece que todo mundo começou a notar. Recentemente foi a vez de o Mestiço sumir. Ninguém sabe onde ele está. Se bobear, foram todos embora pra São Paulo, e só eu fiquei. Eu também queria ir. Se eu tivesse dinheiro, fugia no primeiro ônibus, mas na minha vida tudo é tão difícil... Tentei arrumar um emprego na confeitaria, mas nem aquelas gordas querem saber de mim. Elas me acham esquisito. Aliás, todo mundo me acha esquisito. Ninguém quer ser visto comigo. Não tenho amigos. Não tenho nem gente que poderia chamar de colegas, eles todos se foram” (Nazarian: 2009, 324).

Isso posto, não é difícil perceber que os sete meninos correspondem aos quatro primeiros protagonistas desdobrados. Poderiam inclusive ser os quatro em versão infantil, tal como o narrador é Thomas menino. Carregam a androginia e a paranoia de Miguel, a histeria de Lorena, assim como o desejo de desbravar outros universos de Olívio e do jacaré Frank Sinatra/Victório. O romance é um resumo de tudo o que foi produzido até então por Nazarian; uma espécie de princípio do princípio, ou a explicação de toda a sua obra. Sob esse prisma, *O prédio, o tédio e o menino cego* tem o seu valor dentro do projeto literário de Nazarian, uma vez que sedimenta uma nova atitude estética sua.

1.5. *Pornofantasma*, 2011

Catorze contos que associam a sexualidade com a morte constituem a primeira coletânea de narrativas curtas de Santiago Nazarian. O clima das histórias mescla o suspense fantasmagórico, a fantasia à Irmãos Grimm, a fábula moralista, o sexo e a violência. Nesse livro, o *trash* sedimentado pela obra anterior toma novo aspecto: deixa de ser o mote da narrativa para configurar-se apenas como um viés mediante o qual o enredo se desenvolve. O vampiro, o zumbi, o dragão e o *serial killer* estão novamente presentes e servem de veículos para o que de fato importa: as referências a filmes e games de terror. O uso indiscriminado de alguns clichês também aparece nessa ou naquela narrativa.

Isso, contudo, encontra justificativa na proposta explícita do livro, que é conquistar leitores jovens – algo, aliás, que o autor de certa forma sem querer logrou com os dois livros anteriores, por causa da leitura equivocada que muitos fizeram do objeto livro, ambos ilustrados com traços juvenis. Isso não ocorre com *Pornofantasma*, apesar de o conteúdo dos contos dizer respeito, na grande maioria, ao universo jovem.

Como salientou Sérgio Sá em resenha para o caderno Prosa & Verso, do jornal *O Globo*:

Essa antologia pessoal traz as obsessões do escritor paulista, marcas de uma escrita que se equilibra entre a vontade de dialogar com um leitor jovem e a obrigatoriedade de responder a uma suposta seriedade convocada pela crítica. Curiosamente, Nazarian se sai melhor quando investe no artefato literário, quando manipula seus narradores conscientemente em direção a “um conceito” que toma conta da obra, afastando uma atitude *poser* ou *blasé*, para usar termos estrangeiros que poderiam estar na fala de uma de suas personagens criadas sob a vasta influência midiática (2011).

Se existe alguma recorrência obsessiva de Nazarian em *Pornofantasma*, diz respeito à forma, ao que há de labor estético. Tendo superado o tropeço de *O prédio, o tédio e o menino cego*, o autor foge da escritura que suscita interpretações rasas: a qualidade do que é dito, embora simples, não se encontra na superfície. Isso indica um retorno à proposta de escrita interrompida em *Feriado de mim mesmo*, acrescida da liberdade temática adquirida em *Mastigando humanos*. Isso equivale a dizer que os

catorze contos exploram, mais uma vez, toda a sua obra, fazendo uma releitura dos pontos positivos e um conserto dos negativos. Assim é que, no caso de uma divisão dos contos em categorias, haveria aqueles cujo cerne é o conflito existencial de personagens neuróticos e misteriosos. Um segundo grupo de contos faria parte da categoria do suspense. E a última englobaria as narrativas em tom fabular. Novamente, portanto, um livro de Nazarian se divide em três partes, ainda que isso não fique muito claro, já que os contos se misturam.

É sobre a ausência perturbadora do outro que trata o conto “Catorze anos de fome”, que abre a coletânea. O misterioso isolamento do morador do segundo andar fomenta a imaginação dos vizinhos, sobretudo a dos adolescentes, que fazem dele um ser monstruoso, devorador de meninos. Em “Apocalipse silencioso”, terceiro conto, a perspectiva se inverte e o leitor acompanha o isolamento voluntário de um homem neurótico, com pânico do mundo exterior, mais especificamente dos zumbis que tomam conta das ruas e destroem a cidade, ceifam vidas e contaminam os ainda sãos. O suspense e a fantasmagoria aparecem também em “Eu sou a menina desse navio”, “Marshmallow queimado”, “O velho e o mato”, “Trepadeira”, “Você é meu Cristo Redentor” e “Pornô fantasma”. A fábula de uma cidadezinha campesina aterrorizada por um dragão é o tema de “Natrix natrix”. O tom fabular também atravessa a história de “Todas as cabeças no chão, menos a minha!”, na qual um príncipe, em busca pela sua princesa, corta a cabeça de quem lhe aparece no caminho. “As vidas de Max”, conto inspirado em *Max e os felinos*, de Moacyr Scliar, e *As aventuras de Pi*, de Yann Martel, é outro exemplo de narrativa fantasiosa. O puro existencialismo bizarro, cujo motivo gira em torno das crises pessoais e interpessoais, também está presente em histórias como “Conto de lobisomem”, “Piranhitas” e “A mulher barbada”.

A título de síntese do livro, o conto “Pornô fantasma” recolhe as entidades principais dos demais. Ao apresentar a busca de um pai pelo que poderia ser o duplo do filho – jovem ator pornô morto precocemente, em uma cidade do interior habitada por criaturas bizarras –, Nazarian dá mais um ponto na costura da obra: novamente põe em cena a figura do sujeito esquisito, deslocado, gótico, que precisa desbravar a esfera exterior a fim de aplacar as perturbações da interior, ainda que aquela seja mais perturbadora que esta.

“Eu sei o que parece, Bianca. Não estou louco, claro que não. E claro que descobri este menino porque entrei num site de putaria, queria bater uma punheta, sim, mas foi o que me acordou para minha consciência social”.

Bianca ri em deboche. “E o que é a sua ‘consciência social’?”

“Que muitos meninos que estão lá são refêns das drogas. E fazem qualquer coisa, qualquer coisa pela grana ou pela cocaína, pela heroína, pelo crack. É disso que se alimenta a indústria pornográfica, de garotos de família viciados, como o Victor. E nós estamos financiando...” (Nazarian: 2011, 221).

O conto se desenvolve a partir dos encontros e desencontros de Jefferson, o pai em busca, e os habitantes de Faroleiro Oeste, como o Caipira, a Cafetina, o Confeiteiro, o Velho, o Gordo, o Menino, todos profundamente enraizados na própria desorientação e na da cidade. Os diálogos *nonsense* que Jefferson trava com cada um deles, quando indaga sobre o paradeiro do jovem ator pornô, duplo do seu filho, assim como as situações imprevistas às quais se submete, corroboram não apenas a essência devastada do lugar, mas também a sua degradação íntima, como sujeito à procura de uma moral. Jefferson inicia um longo processo de desenterrar e abrir fissuras em um jogo de gestos e falas dúbias, cujo sentido jamais se completa. Por causa do vazio gerador de sentido, fica a cargo do leitor a dedução acerca do paradeiro do ator pornô desaparecido e da identidade do personagem principal.

Jefferson então repara melhor no balconista caipira. O caipira ainda sorri. Parece familiar aquele sorriso. Parece com quem? Com uma vida passada, até parece com seu filho. Com seu filho? Jefferson tenta encaixar aquele sorriso em outra vida, em outros gemidos (Nazarian: 2011, 255).

No universo de Nazarian, nada chega a uma conclusão; os personagens sempre se debatem dentro do seu cotidiano insubstancial, na investigação de algum primado moral, social, existencial cuja equidistância não conseguem mensurar. E terminam do mesmo modo como começaram: com poucas mudanças, represados no movimento contínuo de progresso e regresso, sem jamais chegar a um termo.

Apesar dessa característica que faz avançar a urdidura da narrativa, os personagens não são tão significativos para a transmissão da mensagem do conto. Observando mais apuradamente os arcabouços do conto “Pornô fantasma”, os personagens nada mais são do que a representação de um tipo de comportamento ou mentalidade pós-moderna.

Em *Teoria do conto* (2006), Nádya Battella Gotlib afirma ter as personagens do gênero conto um mundo autônomo, sendo caracterizadas não pela brevidade, mas pelo fato de os problemas que enfrentam serem delas, e não nossos. Como se vê, existe a tendência de se utilizar os seres ficcionais como veículo para a catarse, quando na verdade eles apenas concretizam a intenção da obra. Este ser criado pela fantasia é imprescindível à obra, pois comunica a expressão da mais legítima verdade existencial – como apontou Antonio Candido (2009), ao refletir sobre a coerência interna que se estabelece entre a personagem que se constrói em relação ao texto no qual está presente.

Vale observar ainda que essa verdade só é comunicada quando os elementos da obra estão ajustados entre si de maneira adequada e coerente, de modo que a verdade da personagem esteja menos relacionada a uma verdade ou realidade externa que à própria organização interna da obra, que, obviamente, está amparada por aquela realidade externa, mas é independente dela. Nesse caso, o autor guia as personagens através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida; faz com que elas ultrapassem o que é dado no texto.

Pornofantasma, enfim, caracteriza-se como mais uma tentativa de Nazarian de abordar temas profundos, difíceis, com uma linguagem leve, pop, o que sem dúvida contribui ainda mais para que seu projeto literário seja interpretado como juvenil.

1.6. *Garotos malditos*, 2012

A resposta de Nazarian vem com esse livro verdadeiramente juvenil. Suas principais características são ausência proposital de lapidação literária, foco excessivo sobre a ação causal, a narração que objetiva a narratividade fugaz. Nazarian cria um livro “para meninos”, conforme esclarece em seu blog, “com uma história cheia de sacadas; despirocada, engraçada e inteligente”. Malícia pernóstica, além de doses de violência e crueldade, são outros pontos importantes da narrativa escrita com mãos leves e ágeis por Ludo, um adolescente rebelde – porém nada popular –, “comedor”,

dono de um polêmico *piercing* na boca, “descolado” que mais parece um deslocado crônico.

O livro narra suas experiências pouco ortodoxas quando se vê expulso de um colégio religioso e transferido pelos pais intelectuais para um colégio alternativo, o Pentagrama, cujos alunos e professores são na realidade vampiros, lobisomens, zumbis, possuídos pelo demônio e outros personagens-tipo do universo fantástico e de horror. Embora num primeiro momento Ludo se sinta finalmente “encaixado” ao novo ambiente, logo percebe que também ali é um estranho, uma “nulidade”, como os demais se referem a ele – um garoto que, mesmo não sendo comum entre os comuns, não chega a ser incomum quando no meio de incomuns. Em pouco tempo Ludo testemunha crimes bizarros idealizados pela diretora psicopata, cometidos pelos alunos e professores, e decide salvar a escola e o mundo desses seres ameaçadores.

Dividido em três partes (conforme os romances “adultos” do autor), *Garotos malditos* trata de mudanças, sobretudo das que desencadeiam crises de identidade na adolescência. Mudanças que ocorrem precisamente no instante em que se faz necessário projetar uma personalidade singular num mundo regido por padronizações. De modo mais profundo, examina a tentativa angustiante do desabrochar de um ego que se pretende prototípico a partir do deslocamento, da certeza íntima do não pertencimento.

Quando você ainda é moleque, não tem muita escolha, né? A gente tem de seguir o esquema, fazer o que os pais e a sociedade prepararam para a gente, mesmo quando a gente já sabe do que gosta, como é, o quer que quer ser... Na verdade, eu não sei. Não sei exatamente, se é o que você quer saber. Não sei direito para que faculdade vou entrar, nem nada disso. Mas, até aí, não quer dizer que a faculdade em que a gente entra determina o que a gente vai ser pro resto da vida. É só uma passagem. Tem tanto cantor por aí que estudou arquitetura, arquiteto que gosta é de cantar no chuveiro. Não quero que a faculdade determine minha vida. Mas gostaria sim que meu trabalho fosse algo de que eu mais gostasse de fazer. Não queria que o trabalho fosse um estorvo para mim... (Nazarian: 2012, 32).

Não por acaso, a concepção do livro dialoga com as aspirações juvenis mediante discurso extremamente coloquial, irônico, repleto dos maneirismos das redes sociais: o

acesso aos possíveis leitores em conflito é imediato; Ludo é, enfim, mais um incompreendido – como eles, teoricamente. Talvez nesse aspecto esteja o verdadeiro tino técnico de Nazarian. Pela primeira vez temos uma ficção mais discreta, contida, mais preocupada com o conteúdo do que com a forma – mais direcionada a um público-alvo. Temas como práticas sexuais na adolescência, *bullying* e relações frágeis de amizade também são usados como recursos de conexão com a verdade do leitor.

Apesar disso, em *Garotos malditos* Nazarian parece pouco preocupado em conjugar o estético e o pedagógico a fim de “instrumentalizar” leitores, no sentido defendido por Teresa Colomer:

Nos livros infantis, mais do que na maioria dos textos sociais, se reflete a maneira como uma sociedade deseja ser vista, e pode-se observar que modelos culturais dirigem os adultos às novas gerações e que itinerário de aprendizagem literária se pressupõe realizem os leitores, desde que nascem até sua adolescência (2003, 14).

Sua preocupação, enquanto produtor de obra de arte, não é convencer nem justificar-se: é divertir, acima de tudo. Por isso rompe com represas matriciais do gênero, como os arquétipos maniqueístas que ocupam o inconsciente coletivo quando se trata do gênero juvenil; manipula a criação de um universo paralelo, no qual apresenta inúmeros personagens, ações e reações absurdas, mimetizando o universo dos games eletrônicos e do RPG.

Enquanto eu caminhava sem rumo, comecei a pensar no que Joel havia dito, no que Camila havia dito, em tudo o que acontecera naquela escola. “O Colégio Pentagrama é amaldiçoado, esses meninos estão possuídos por demônios”, Joel dissera. Se fosse no sentido figurado, com certeza ele estava certo. Mas... e se eu pudesse acreditar literalmente naquilo? Vamos lá, eu já assisti a filmes de terror demais para reconhecer meninos que fugiam do sol, meninos comendo coisas estranhas, Camila girando o pescoço e vomitando uma gosma verde... Diabos! E aquela caveira na sala do psicólogo, o Dr. Yorick? Parecia mais idiotice não aceitar que aquele era um colégio para monstros (Nazarian: 2012, 142).

Ao contrário do estabelecido e propagado pelos *best-sellers* juvenis, as criaturas sobrenaturais criadas por Nazarian não são dotadas de bons sentimentos, não são exemplos de boa conduta. Mesmo Ludo, o protagonista, que parece imune às zonas sombrias projetadas pelo corpo social, que se deseja positivo, é um herói cambiante: ora aqui, ora ali, se comporta de forma antitética. Atormentado, traz em si uma marca da juventude contemporânea, assombrada por traumas, pela violência, pela falta de ética e pela memória familiar. Novamente contrariando os aspectos das narrativas tradicionais juvenis, o protagonista não transita em segurança no ambiente de que faz parte. Ludo não é exemplo de boa fluidez na realidade externa.

Pela primeira vez na obra de Nazarian, há uma transferência simbólica do mundo interior do personagem para o exterior. O conflito das múltiplas identidades adolescentes é extensivo a cada personagem secundário – na verdade, entidades encarnadas de cada traço da personalidade dúbia de Ludo.

Tudo bem, demônios não existem, aparentemente. Mas o que custava eu agir um pouco como se existissem, só por precaução? “Durma com um crucifixo no peito, e a bíblia embaixo do travesseiro”, me disse Joel. (Ou foi o contrário?) Isso era algo que não custava nada eu fazer. Lembrei-me também do medalhão. O amuleto que a professora Maura me dera, que provocava alergia em Camila. E se fosse mais do que isso? Se fosse uma proteção contra os demônios? Agora era hora de tirá-lo da mochila e ver se funcionava. Se aquele era mesmo um colégio de demônios, não sei se um crucifixinho vagabundo de plástico iria me salvar... (Nazarian: 2012, 143).

A multiplicidade de sentidos produzidos pelas experiências de Ludo, ao esbarrar na possível expectativa do leitor criança/adolescente de encontrar no livro uma reprodução da realidade, corresponde positivamente a ela quando lhe comunica em uma linguagem não infantil. Para esse público leitor, lidar com os “resíduos” do mundo adulto, uma vez que “se sentem atraídos pelos detritos”, é fundamental para a formação e desenvolvimento do próprio mundo. Sob esse prisma, o romance juvenil de Santiago

Nazarian cumpre o seu papel de objeto de fruição e formação de esferas morais – ainda que estas se concretizem mediante o processo antidogmático da destituição de valores.

1.7. *Biofobia*, 2014

O plano estético realizado por Nazarian nos três primeiros romances retorna na estrutura de *Biofobia* de modo revigorado e maduro. A linguagem na medida certa, sem a precocidade de *Olívio* e *A morte sem nome*; tampouco a verborragia estorvadora de *O prédio, o tédio e o menino cego*. No caso de uma aproximação – em relação à temática, em relação ao arcabouço do enredo –, talvez seja mais correto colocar *Biofobia* lado a lado com *Feriado de mim mesmo*. Aqui, permanecem os traços fundamentais do universo nazariano, com algumas novidades: o aprofundamento nas neuroses, nas psicoses, na solidão, no “existencialismo bizarro” que promove a desorientação social e os pequenos e grandes vícios humanos, acrescidos de uma dose generosa de causticidade. Em síntese, tem-se uma obra de ficção enxuta, visceral, bem estruturada e produzida com consciência profissional.

Ao contrário do cantor de rock André, protagonista “fracassado no teste do tempo”, que se aloja na casa de campo da mãe suicida para revisitar o passado venturoso e renegar as forças perturbadoras da natureza, que lhe impõem um futuro incerto, a linguagem do novo romance inicia um processo paulatino de desligamento da antiga coloquialidade pop e inaugura a nova fase da prosa nazariana. O domínio de Nazarian sobre as características peculiares a todas as suas narrativas se solidifica e confere a esse romance o ajustamento pleno entre a sua mundividência autoral e a proposta da obra literária criada até agora.

Alguns outros traços dos três primeiros livros são retomados. Um deles é a fixação da verdade e da mentira na personalidade do protagonista e, claro, na própria voz narrativa perspectivada (o que aproxima o leitor do personagem e o prende no puro suspense do sentido – o suspense que acontece não propriamente na ação, mas no seu significado amplo dentro do enredo, gerado pela incerteza quanto aos fatos). Um segundo traço interessante é o clima de terror estabelecido a partir do cenário: a casa materna, à medida que se esvazia e vira palco de alucinações, crimes e cenas disparatadas, torna-se refúgio contra a “natureza cruel”, faminta, do terreno em declive sobre o qual foi construída. Essa relação dentro/fora, que só exacerba o conflito entre o eu e o outro, exaustivamente trabalhada por Nazarian nos livros anteriores, em *Biofobia*

ocorre de forma diferente: o protagonista, um homem no centro de um processo radical de decadência, não se sente, como os precedentes, nem um pouco atraído pelo mundo exterior.

A casa cercada. Animais por todos os lados, acordados, à espreita. Serpentes nas árvores, morcegos no ar, escorpiões no solo, nas folhas, lacraias e jacarés. Se pusesse os pés para fora, se tentasse sair de lá, a onça, as lontras, o cachorro-do-mato o devorariam. Os animais lá fora só estavam esperando que tentasse sair. Não era um complô, estavam todos contra todos, o mundo contra todos. O cachorro que devorava os esquilos devoraria suas bochechas se ele caísse morto nos fundos do terreno da mãe. Sobrariam seus ossos, que entalariam na garganta de um animal menor – quati. Que seria devorado pelos vermes da terra e rebrotado em larvas da goiaba, goiabeira podre. Naquele instante mesmo, sob plumas de ganso, André já se sentia apodrecendo, fermentando, fedendo a cigarro, cachaça e suor (Nazarian: 2014, 75).

A narrativa, toda ela sob a perspectiva do protagonista, traduz a força opressora fora do controle da natureza, que é, em verdade, a da criação artística. A natureza/criação que “lentamente avançava em rachaduras no chão, mofo nos armários, galhos pela janela aberta”. Tal como a natureza, a arte avança, penetra, transmuta uma realidade antes confortável, ocupa um espaço maior do que deveria e incomoda. Sobretudo quando fadada ao fracasso, no caso de André. Sua relação problemática com a natureza nada mais é que o reflexo da grave crise artística que enfrenta. Crise pela qual ninguém procura e da qual dificilmente alguém consegue fugir.

André não enxergava escolha alguma. Não havia forma ideal de morrer, nem de continuar em frente. Ele não tinha um terreno para adubar. Ele não tinha por que insistir nem do que desistir. Não queria escolher. Só torcia pela chance de que algo viesse a seu favor, sem nem saber o quê (Nazarian: 2014, 112).

Página após página, a mente do protagonista se deteriora; exacerba a atmosfera sombria, de terror. Alguns elementos ajudam a compor esse clima: o cachorro que desaparece misteriosamente, as pancadas nas paredes, a mãe morta que aparece e desaparece nos pesadelos e nos delírios de André. Em comunhão com a casa, que é esvaziada pelos parentes e amigos, André passa pouco a pouco a se resumir a uma fachada decadente. Uma fachada sem espaço no tempo, sem um instante triunfal no qual possa estagnar-se: passado e futuro encontram-se manchados. Só resta a fúria da natureza para enfrentar, para “podar”.

Por que estava sozinho, afinal? Como ele, por que ele, por que diabos um cara como seu amigo tinha a reboque uma ninfetinha deliciosa e ele estava lá, revirando-se sozinho na cama, todas as noites, por que ninguém podia ver, ninguém achava, ninguém se dedicava e o considerava especial? Ele merecia. Merecia coisa melhor. Merecia algo melhor do que nada. Melhor do que nada. E ninguém estava ao seu lado. Todos contra ele, ninguém acima, ninguém abaixo. Apodrecia sozinho, e ninguém se importava (Nazarian: 2014, 162).

Em entrevista a Simone Campos (2014) para *O Globo*, Nazarian afirma que o protagonista “vê a natureza como um personagem, um inimigo, e pode ser tudo uma viagem da cabeça dele, que vai se intensificando pelos aditivos, a bebida, as drogas”. Psicótico, André oscila entre a verdade e a mentira, o estar dentro e fora. Nesse caso, a aproximação com Miguel de *Feriado de mim mesmo* é extrema. Sua paranoia o conduz invariavelmente ao crime – ou, ao menos, à crença de que cometeu um crime. Em entrevista para Gabriel Marchi, publicada na página “Vírgula”, do site *Diversão UOL* (2014), Nazarian confirma isso e ainda aponta que *Biofobia* “trata do lado mais negativo e cruel da vida, [em que] a natureza é madrasta [e] o amor não existe. A vida é terrível”.

Viu as folhas, os galhos, a seiva escorrendo pela janela e pensou em como a mãe podia ter tentado adestrar a natureza assim. Como a mãe havia fracassado. André olhou pela janela e viu o mato lá fora, zombando de seus esforços: o mato não pode ser adestrado. Seja com sardinhas, seja com machado, o mato continua crescendo alheio, cínico e zombeteiro aos

esforços humanos. Uns galhos a menos são como um corte no cabelo. Não havia como vencê-lo. André sentou-se na cama, derrotado (Nazarian: 2014, 226).

Em última análise, *Biofobia* não só marca o retorno de Santiago Nazarian à narrativa adulta, após cinco anos, como evidencia um escritor maduro, em plena posse da técnica literária, que, ao apresentar a crise existencial e profissional de um roqueiro quase quarentão e decadente, passa ao largo de qualquer possível conflito clichê e traz a lume um bom romance.

Capítulo 2

Processos autofágicos em *Mastigando humanos*: a narrativa, o narrador e o narratário

É comum, em ficções centradas na descrição sequencial de eventos, a supressão da figura do narrador na percepção que o leitor tem do texto – ou porque sua presença é sutil demais, distanciada daquilo sobre o que conta, ou, sendo a narrativa em primeira pessoa, porque se afasta do posto de criador onipotente e se agrega ao personagem principal (experienciador da ação), foco principal das interferências interpretativas de qualquer tipo de leitor. *Mastigando humanos* não apresenta essa separação do narrador. Embora uma leitura imprecisa, que em geral associa o romance ao gênero juvenil, possa revelar o contrário, a dinâmica do sujeito que articula a linguagem a favor da sua criatividade configura-se como ponto essencial do enredo, tendo mais importância que as ações e a caracterização dos personagens. Mesmo assim, sem o conflito engendrado pelo narrador, a fim de dar corpo e alma ao seu posto de protagonista, o romance não passaria de uma invenção simplista, inconsequente e frágil. “Se eu não houvesse passado pelo que passei”, comenta, “não haveria graça em contar a minha história” (Nazarian: 2006, 10).

Conferindo a si mesmo as complexidades dos homens do submundo, o narrador crocodiliano se empenha em produzir uma obra popular, comercial, cujo intuito é agradar o leitor. Isso significa que a potência do romance acontece no traço inconcluso das relativizações analíticas feitas pelo narrador – relativizações a princípio direcionadas para a categoria de leitor ficcional, ou narratário, tão cheia de vazios quanto a própria escritura do enredo, e ao leitor externo, hipotético. A este deve ser dada a função de suplementar os pontos de indeterminação da obra (não de preenchê-los, somente), conforme indica Wolfgang Iser (2013), segundo o qual o texto possui uma estrutura que deflagra a modalidade de comunicação e aciona a participação ativa do leitor.

Já Roman Ingarden via tanto o autor quanto o leitor como instâncias exteriores ao texto. Em *A obra de arte literária* (1979), refere-se à atividade do leitor como um ato de concretização e observa que essa circunstância não lhe confere relevância, nem reduz a autonomia da obra. Trata-se, evidentemente, de dois pontos de vista díspares no que tange à posição do leitor na obra, contudo é preciso observar que tanto Ingarden quanto

Iser – assim como Hans Robert Jauss – de um modo ou de outro levaram em consideração o leitor. Mais que isso, buscaram esclarecimento quanto à esfera do sentido e do significado ficcional.

Dimensionar o sentido de um texto é impossível. Ele não se esgota na intenção do autor, ao passo que a interpretação do leitor, dependendo da abertura da obra, pode ser múltipla. A título de explicar e distinguir sentido e significado, Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, faz referência a E. D. Hirsch, cuja definição a esse respeito considera o campo da recepção. Segundo o teórico americano, tudo o que continua estável na recepção de um texto, e responde à indagação sobre o que ele quer dizer, pertence ao âmbito do sentido. Por significação, Hirsch compreende o que muda na recepção de um texto, além de responder a questão sobre o seu valor. “O sentido é singular; a significação, que coloca o sentido em relação a uma situação, é variável, plural, aberta e, talvez, infinita” (*apud* Compagnon: 2014, 85). Compagnon, por seu turno, acredita ser a distinção excessivamente analítica, pois

marca a prioridade lógica do sentido em relação à significação [...]. Ela não designa, de forma alguma, uma prioridade cronológica nem psicológica, porque, quando lemos, baseamos nossas interpretações em avaliações (as pré-compreensões da fenomenologia), atingimos o sentido por intermédio da significação, embora nem sempre aceitemos que nossas avaliações sejam provisórias, corrigíveis em função do sentido (*ibidem*).

Evidenciar o traço distintivo de sentido e significado corresponde à separação de dois tipos de leitores reais: um interessado em deixar-se envolver pelo seu significado, o outro em tentar desvendar o seu sentido ou, ainda, a intenção do autor. Seja como for, conforme Michelle Louise Rosenblatt, o leitor não pode prescindir de fazer uso de sua sensibilidade e experiência a fim de decodificar os sinais do texto (que o guia e constrange ao mesmo tempo) e alcançar os seus símbolos, dando-lhe substância. Do acordo entre texto e leitor se processa o sentido que deverá ser lançado sobre a obra, de modo a determinar o seu significado. Dessa relação, aliás, depende o caráter estético do significado: caso o leitor não o qualifique como obra de arte e retire dele alguma outra experiência, ocorre a sua perda. “É o leitor que deve adotar predominantemente um ou

outro [estético ou não-estético] modelo de atividade durante a transação com o texto” (1981, 20).

O norte-americano Stanley Fish propõe, em ensaio publicado em 1970, um método denominado “estilística afetiva”, que prevê o leitor enquanto presença fundamental e ativa na mediação entre sentido e significado. Examinando o que acontece entre as palavras e a mente do leitor, Fish afirma que o sentido corresponde àquilo que o leitor elabora à medida que empreende a leitura de um texto; um evento subordinado às decodificações que o leitor faz. O texto, nesse aspecto, torna-se o campo onde se processam infindáveis compartilhamentos das experiências que ele proporciona e as que o leitor traz previamente internalizadas.

Diante desses conceitos, é preciso investigar, no romance de Nazarian, como a imagem do leitor surge na e pela narrativa, e de que forma podem ocorrer as instâncias do sentido e da significação a partir da troca entre texto e leitor. Isso, evidentemente, é apenas o primeiro plano da abordagem que a presente dissertação pretende fazer, tendo em vista que a realização do discurso ficcional obrado por Nazarian, no que cabe à instituição de um destinatário hipotético, constitui um objeto de análise suficientemente complexo para demandar mais do que as respostas que as duas questões levantadas poderiam angariar.

Trazer à baila um jacaré falante que decide escrever a história do modo como desaguou no esgoto, foi capturado por cientistas da universidade e lá teve suas sinapses alteradas não pode ser uma criação absolutamente vã e despreziosa. Provavelmente existe alguma intenção autoral, envolvendo principalmente o engajamento, na elaboração do enredo, do possível destinatário/receptor, que pode concretizar-se de forma real ou fictícia. Pensando, num primeiro momento, na proposta de Fish, de que o leitor não é uma construção do texto ou um produto seu, mas que, ao contrário, é ele, leitor, possuidor de uma série de conhecimentos prévios, pode-se esboçar alguma resposta objetiva à primeira questão: o leitor existe a partir do momento em que há uma narrativa. Ou seja, a presença de um é inerente à existência do outro. No entanto, nada de muito esclarecedor é, até aqui, apresentado, uma vez que semelhante conclusão sugere uma obviedade epistemologicamente rasa. Fish parece não ter dado a devida atenção ao fato de as múltiplas interpretações se imporem umas às outras no decorrer de um tempo histórico, causando constantes mudanças no modo de se abordar um texto.

Faz-se ainda necessário observar que ele pensa o leitor como uma entidade real, carnal, em contraponto ao autor (igualmente concreto) e ao próprio texto. Por isso, a fim de que a resposta para as duas questões (como a imagem do leitor surge na e pela narrativa, e de que forma podem ocorrer as instâncias do sentido e da significação a partir da troca entre texto e leitor) seja encontrada de forma mais profunda, é fundamental discutir três pormenores que se encontram na ordem da produção e da recepção de um texto: a intenção, a função do autor e do leitor, e o discurso pelo qual a obra analisada é construída. Na ordem deste último são verificáveis ainda a força ilocucional do narrador e do narratário nos interstícios textuais, a coexistência dos elementos da narrativa – como personagens e cenários – e da perspectiva do narratário no processo de interpretação do (provável) leitor explícito, além de os modos, indicados pelo texto, de os dois tipos de leitores o abordarem.

Uma leitura imbuída apenas do desejo de prazer, que escape de qualquer pretensão crítica e teórica, poderia estagnar-se nos significados dos elementos alegóricos do texto (animais antropomorfizados coexistindo no espaço urbano com seres humanos), na absorção passiva da relação simplista do texto com os fatos do mundo real, ou compreender, por exemplo, na atitude volúvel do jacaré, a procura atabalhoada pela direção reta da consciência moral. Poderia, inclusive, associar distraidamente a conversão do homem (autor) na compleição de jacaré (e vice-versa) ao propósito do narrador de destacar a índole e a percepção que um adolescente em passagem para a fase adulta tem da realidade que o circunda e de si mesmo. Quem sabe até deduziria que fazer do jacaré um devorador voraz, hedonista, leviano, em desequilíbrio com a noção de pessoa, que reconhece e conseqüentemente lê o mundo com olhar tipicamente juvenil, repleto de conceitos e preconceitos teológicos, metafísicos e moralizantes, é uma maneira de Nazarian ironizar o *modus vivendi* do homem pós-moderno.

De acordo com um grande número de estudos da teoria da literatura, o campo da interpretação é amplo e, segundo alguns, incomensurável e incontrolável. E ela pode começar nas propriedades intencionais que um texto carrega.

2.1. Uma questão de premeditação

Ao lado do caráter ativo de autor e leitor no espaço da ficção, a zona da intenção encerra certas confusões no tocante à expressão das premeditações autoral e textual. O

lugar onde estão demarcados os limites que os separam surge como um primeiro tópico investigativo, seguido por outra indagação envolvendo a validade dessa distinção. Trata-se de descobrir qual é o ponto exato da formação do objeto literário, em que os signos do texto projetam para o leitor, através de sucessivas performances linguísticas e extralinguísticas, um sistema complexo de significados para, enfim, efetivar um segundo nível de intenção, concernente, agora, apenas à força dos seus enunciados. Segundo Compagnon, no entendimento de muitos filósofos contemporâneos, o sentido das palavras e a intenção do autor são como peças indissociáveis no ato da interpretação, e distingui-los seria tomar partido de um ou de outro. Corresponderia, antes, ao sentido intentado previamente do que ao objetivo final.

A intenção, numa sucessão de palavras escritas por um autor, é aquilo que ele queria dizer através das palavras utilizadas. A intenção de um autor que escreveu uma obra é logicamente equivalente àquilo que ele queria dizer pelos enunciados que constituem o texto. E seus projetos, suas motivações, a coerência do texto para uma dada interpretação são, afinal de contas, indicadores dessa intenção (2014, 90-1).

A tese dos filósofos contemporâneos, mencionada por Compagnon, de fato prevê a intenção como a normatização do sentido, e não como a realização aberta e criativa proveniente dos três organismos da performance narrativa: autor, texto e leitor. Não considera a complexidade e as contingências que cercam a produção e a recepção de uma obra. Parte de deduções acerca do lugar da intenção no sentido global do texto – ligando-o exclusivamente ao projeto do autor ou até tomando-o como a concretização exata dela. “Toda interpretação é uma assertiva sobre uma intenção” (Compagnon: 2014, 93). Ajustar, pois, o foco da interpretação próximo à imagem do autor ou à arquitetura do texto pode sugerir, de certa forma, o encobrimento do potencial do leitor e da sua influência sobre a extração e a reelaboração dos significados de uma obra. É nesse sentido que, pela habilidade de conduzir a coerência dos textos a partir das experiências (de vida e de outras leituras) que traz em si, o leitor também pode ser objetivado pela obra, que o invoca nas suas entrelinhas e reclama a sua participação.

A intencionalidade significa, no fundo, a intenção do Ser que se revela – a qual não é outra coisa que sua revelação – e suscita o sujeito e o objeto para se revelar. O objeto e o sujeito, que só existem no seio da mediação que os une, são, destarte, as condições do advento de um sentido, os instrumentos de um *Logos* (Dufrenne: 1972, 79).

Quando o autor de *Mastigando humanos* lança mão da alegoria não estaria tentando camuflar as suas intenções através da criação de um universo distante do real, alargando, desse modo, o quadro interpretativo do leitor? Afinal, figuras representativas das características humanas costumam estimular mais a busca pelos sentidos nelas contidos do que a imagem pura e simples de um homem ou de uma mulher vivendo um conflito dramático. No romance de Nazarian, a consonância alegórica equivale unicamente à busca do autor por causar efeitos no leitor – efeitos que não estão submetidos somente à compreensão dos sentidos, posto que articulados apenas no primeiro plano da narrativa, sem qualquer abertura aparente para um aprofundamento interpretativo. A alegoria está presente na qualidade de ferramenta para a construção de um universo ficcional; foge, portanto, à definição de Heinrich Lausberg, para quem a alegoria é “metáfora continuada como tropo de pensamento, [...] substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento” (Lausberg *apud* Hansen: 2006, 7), ou à compreensão de Carlos Ceia (2005), que aproxima a representação alegórica à inferência moral. Afirma Ceia: “a alegoria reporta-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais” (*ibidem*).

O autor ficcional de *Mastigando humanos* não problematiza os eventos narrados. Não faz do seu texto um material provocativo, a partir do qual o leitor encontraria respostas plausíveis para as suas inúmeras perguntas. A percepção deve acontecer de maneira ordinária, superficial, mediante a procura de uma verdade sobre o objeto. Tal funcionamento do texto em relação ao seu possível leitor é determinante para que haja a assunção da presença do narratário na narrativa. Dito de outra forma, o narrador empreende a morte temporária da imagem de leitor ativo e autônomo para que o contorno do narratário possa afinal sobressair e conduzir o leitor externo hipotético nas sendas do sentido.

Se tal atitude faz de *Mastigando humanos* aparentemente uma obra fechada, ao menos elimina qualquer chance de um receptor incauto perder-se na noite das elucubrações. Conforme verificado no capítulo anterior, a literatura de Nazarian não pressupõe sujeitos preparados para a aventura da análise crítica. E é precisamente esse pequeno detalhe que torna sua obra um alvo interessante de pesquisa. No caso de *Mastigando humanos*, só é permitido ao leitor externo existir enquanto ativador de algum sentido em função da presença do narratário desdobrado, ou seja, ao narratário cabe o papel de dar-lhe densidade. Provêm do narratário os sinais que deverão auxiliar o leitor na decodificação e suplementação dos espaços em branco do texto.

Um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa. Em outros termos, um texto é emitido por alguém que o atualize – embora não se espere (ou não se queira) que esse alguém exista concreta e empiricamente (Eco: 2002, 37).

O trecho acima foi retirado de um ensaio sobre o leitor-modelo, em que Umberto Eco concebe o texto como uma “cadeia de artifícios de expressão” produzida para e pelo leitor; produto de uma intenção gerada pelo texto nele mesmo a partir do destinatário projetado pelo autor, sendo a única função deste calcular os eventuais acidentes de percurso, à medida que organiza a estratégia textual.

O texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo. Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros – como, aliás, em qualquer estratégia (Eco: 2002, 39).

O produto final de um texto resulta, por conseguinte, da pressuposição e da instituição de um leitor – e suas competências interpretativas – pelo autor. Pressuposição a partir da qual o leitor implícito (que não é o narratário, mas a idealização de leitor que o autor faz ao longo do processo de escrita) se realiza com toda a força e uma nova realidade é posta em vigor. É provável que alguns relacionem a composição da realidade ficcional ao recorte que em geral se faz do espírito das

criaturas humanas a fim de inseri-lo no “mundo da fantasia”. No caso de *Mastigando humanos*, a nova realidade criada pelo autor fictício assenta suas fundações não na mimetização do homem enquanto personalidade, mas como sujeito da ação (elemento actancial). O trabalho com a linguagem (o *logos* aristotélico) é o que menos importa: o fenômeno estético de *Mastigando humanos* pretende corromper, através dos fatos narrados, vividos por animais falantes, o caráter aceitável do verossímil. A incorporação da consciência coletiva, então, fica em segundo plano na fórmula do texto; a mimesis, dando ideia de imitação ou representação do provável (o homem) e do necessário (a natureza), associada ao realismo, não acontece. Nesse aspecto, o romance prevê apenas o modo indireto da concepção de mimesis, encontrada na *Poética* de Aristóteles: seu objeto e o seu alvo recaem sobre o drama, na “exposição da história”, em detrimento do modo direto previsto pelo filósofo grego, o da “representação da história”. Fica, pois, num entre de difícil localização, nem próximo ao realismo, nem a um experimentalismo que abdica de qualquer consideração referencial. Esse dado corrobora a estruturação do mundo fictício como tal; não há nele portas de entrada ou de saída disponíveis para a travessia do leitor: ou ele se entrega à ilusão arbitrária do texto, ou a abandona.

No que diz respeito à manipulação pelo texto ficcional dos signos do realismo, Roland Barthes (1972) pontua que este, entendido como “código de significação”, preenche a narrativa de elementos que ocultam a própria onipresença e convocam a cumplicidade do leitor em nome da configuração do mundo. Embora a teoria antimimética barthesiana negue a relação referencial da linguagem com o mundo, supor a naturalização do signo na ilusão é, de certa forma, aceitar a impossibilidade de eliminar completamente a referência na obra ficcional.

Esclarece o narrador de *Mastigando humanos*: “não queria analisar minha própria realidade – história e destino – de um ponto de vista objetivo/filosófico. Eu queria transcender com o poder da arte” (Nazarian: 2006, 135). A sintonia com a realidade se esvanece diante da superioridade da realidade ilusória, espécie de núcleo do postulado ficcional em que valores de legitimação estão sendo, sentença após sentença, articulados por uma voz narrante, experienciados por uma voz narrada e assimilados por uma voz narratória. Da extrarrealidade dificilmente se retirará algum indício da influência do real empírico. O “agenciamento dos fatos em sistema” (*muthos*), indicado por Aristóteles, ou seja, a organização da intriga na linha do tempo ficcional, não está desprovida do interesse de atribuir significação aos atos dos personagens; porém não há

marcas na formatação da narrativa que vinculem a sequência dos acontecimentos ao juízo autoral. Novamente: ainda que a estrutura do romance não renegue o caráter proposital peculiar ao movimento criativo, a prioridade não é o reconhecimento pelo leitor das características que lhe são inerentes nas atitudes dos personagens, mas a constatação de que ele está diante de um sistema de mundividência autônoma, cujos efeitos nascem e morrem no seu bojo. Perguntas acerca do significado da história, ou do reconhecimento que o leitor tem de si nela, cedem lugar a uma outra que, a despeito da sua elementaridade, destaca o ponto fundamental de interesse da redação de *Mastigando humanos*: “o que acontece nessa história?”. O leitor em suspense não costuma questionar os personagens do universo lúdico, e sim absorvê-los e apoiar-lhes a conduta.¹

Não preciso que acreditem. O mérito não está na verossimilhança. O importante é que, por eu ter passado pelo que passei, posso descrever, pois não posso inventar. Não, esse talento eu ainda não tenho. O talento da criação/abstração ocorre com sinapses que só se realizam com o sangue quente. Então, se tomam como absurdo, poesia, ficção, me orgulha ainda mais. Como eu disse, o importante é ordenar as sentenças, ter algo a contar, mesmo que não seja verdade. Mesmo que não tenha acontecido, pois só é interessante agora, não quando tudo começou (Nazarian: 2006, 11-2).

A intriga apresentada pelo jacaré de esgoto, por conta do excessivo ajuste à composição tradicional romanesca, que beira a quase mediocridade, domina o leitor e lhe nega a toga. Em vista deste traço característico de *Mastigando humanos*, convém

¹Ainda que *Mastigando humanos* não possa ser classificado como literatura fantástica, a seguinte proposta guarda sutis relações com a teoria todoroviana, segundo a qual o fantástico “implica uma integração do leitor no mundo das personagens”. Todorov explica que o leitor invariavelmente se identifica com o personagem, não enquanto “tal ou tal leitor particular e real, mas uma função de leitor, implícita no texto (da mesma forma que está implícita a de seu narrador). A percepção do leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão que os movimentos das personagens” (2011, 151).

falar mais detidamente sobre os elementos da narrativa e a relação que procuram estabelecer com o narratário.

2.2. Errantes, antropófagos e bipartidos: criações de um narrador desfigurado

Jacques Derrida, em *A farmácia de Platão*, observa que “um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível” (2005, 7). Antes, porém, de empreender uma investigação a respeito das demandas do autor e da experiência do leitor dentro e através do texto, seria oportuno deter o olhar momentaneamente no que caracteriza a narrativa. Segundo Luiz Costa Lima, por narrativa

estaremos entendendo o estabelecimento de uma organização temporal, através de que o diverso, irregular e acidental entram em uma ordem; ordem que não é anterior ao ato da escrita mas coincidente com ela; que é pois constitutiva de seu objeto (1989, 17).

Nessa passagem do seu estudo, Costa Lima discute os limites do tratamento narrativo nos campos da história e da ficção, mas aqui a declaração a propósito da narrativa basta para que se pense o objeto estético, em primeiro lugar, como algo não totalmente premeditado. Diante de tal informação, em se tratando, no caso do romance de Santiago Nazarian, do processo de narrar sob os domínios de uma inteligência ficcional, pode-se aproximar a palavra narrativa à palavra enredo. Enredo não como o enredamento dos fatos expostos, mas enquanto artifício enganoso, um artilho projetado pelo autor/narrador. Assim, o terreno da argumentação se amplia e facilita o entendimento da proposta desta dissertação, que vislumbra o acontecer e a percepção do ato narrativo na própria narrativa, deixando para segundo plano (sem, contudo, escamoteá-la) a sua realização exterior. Contemplar a obra sob o viés do ato e do efeito, pois, torna evidente que, contra a própria construção modesta, comum, absolutamente espontânea por parte do narrador, existe um jogo complexo e expressivo no seu interior – o que a livra do rótulo de objeto de puro divertimento.

Foi dito anteriormente que o questionamento do leitor não faz parte dos recursos utilizados pelo texto de *Mastigando humanos* para a transmissão dos efeitos pretendidos. Essa frase gera facilmente um equívoco, já que pode denotar a não

participação ativa do leitor externo, que o conduziria ao mero prazer. É justo o contrário: o contato com os efeitos ocorre completamente sob a mediação do texto, que insere o leitor no enredo, ao mesmo tempo que lhe fornece as respostas antes que as eventuais perguntas sejam formuladas. De modo que o leitor experimenta o sentido na obra, e não apenas o sentido da obra.

A interpretação é imprescindível a qualquer tipo de texto, porém há uma diferença entre aquela alcançada a distância, pautada em estudos teóricos, e uma segunda, provocada pela inserção do leitor no texto. Ambas preveem o saber e o sentimento do leitor, mas somente a última consente a participação do seu imaginário. “Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto” (Barthes: 2010, 23).

Desorientado na vacuidade da morte por fome ou tédio, o crocodiliano fictício sofre a experiência de ser uma criatura perigosa, letal, habitante do inconsciente coletivo – o arquétipo do sujeito cujas atividades são ligadas à delinquência, à exploração do vício, ao crime consonante a conhecida lenda urbana do jacaré que vive nos esgotos de Nova York. Uma vez que encarna o vulto do terror, do assassinato, do ataque em nome da satisfação dos instintos, ele não pode encaixar-se no estereótipo do “bem”. Ainda assim, procura mostrar-se, através do discurso leve, que ora remete à ludicidade pop, ora à análise pretensiosamente elevada sobre a vida, um sujeito inofensivo e racional, interessado em adequar-se às irregularidades do mundo (que não lhe satisfaz), e subitamente o seu conflito não é mais com o outro (ou a partir do outro, conforme os demais personagens de Nazarian), mas consigo próprio, graças ao fracasso contínuo dos seus ideais projetados sobre o cotidiano citadino e a obtenção indiscriminada dos saberes humanos. “Queria provar o gosto de uma vida intensa, as migalhas da miséria humana. Queria mastigar, nadar, afundar. Foi por isso que larguei meus rios” (Nazarian: 2006, 123).

A crise se conflagra pela problemática de vivenciar e sentir em conjunto, tendo de sair de si em prol de alguma comunidade. Tanto no esgoto quanto na universidade, o jacaré está condenado ao horizonte contraditório de ser-para-si e ser-para-o-outro, sem perda para ambos os lados. Nesse sentido, o processo da ambivalência ser sujeito/ser objeto, contra a qual se debate ao longo da aventura contada, se apresenta como determinante para o caos que se instaura. Os encontros travados com os demais

personagens servem apenas para intensificar suas dúvidas, sua natureza contraditória, tanto quanto as mudanças de ambiente que sofre. Através da impermanência das coisas na sua vida, a dimensão do sentimento de pertencimento do jacaré é reelaborado e converte-se à dinâmica do grupo a que pertence no momento.

Capturado pelos cientistas da universidade e prestes a fazer parte do corpo docente da instituição, o jacaré se questiona a propósito dos rumos que a sua vida tomou quando começou a vislumbrar a possibilidade de coordenar um grupo de animais que estuda e ensina “racionalizações”. Ainda que imbuído da determinação de se transformar em grande pensador, permanece a vontade de continuar consumindo a lama e o drama do submundo. A todo instante, então, trava uma luta interna para não sacrificar a civilidade recém-conquistada, os benefícios de ser um intelectual respeitado, e busca um subterfúgio na escrita memorialista/ficcional.

Eu não podia regurgitar essas crises depressivas, como não posso agora. Tinha que dissertá-las, argumentá-las, analisá-las com meus professores, colegas e pesquisadores. Isso me dava nos nervos. Veja bem, eu comecei bem antes, comecei a narrar bem antes de chegar na universidade, mas só fui escrever depois disso. Então é inevitável que meu estilo seja contaminado por aquilo que aprendi, e “aquilo que me ensinaram”. Tornar racionais os desejos mais sórdidos. Explicar em palavras aquilo que trava a minha garganta. Era isso o que tinha de fazer diariamente na universidade. E isso que me deixava cada vez mais enjoado, deprimido, angustiado.

[...]

Só me restava vomitar na privada. [...] Desaguar, desaguar para o lugar de onde deve ter vindo o conhecimento, de volta ao esgoto. Eu ficava vendo o redemoinho descer e desejava fazer parte, me jogar nele e descer até os confins da minha juventude, canos abaixo, os subterrâneos (Nazarian: 2006, 141-2).

A acomodação da personalidade a partir do meio no qual o jacaré está inserido entra em choque com a imagem que faz dos seres humanos e da forma como a escrita se estabelece em comunhão com o espaço. O ser e o estar jamais se realizam e harmonizam, considerando a personalidade dúbia do personagem que é. Quando

habitante do esgoto, suas ambições são dirigidas ao que está acima, do lado de fora, sobretudo aos símbolos que encerram aquela realidade estranha e igualmente instigante; quando, enfim, é retirado dos subterrâneos e alçado à posição de intelectual, seus olhos se voltam ao chão – mais precisamente ao ralo, ao cano de descarga, a todas as canalizações domésticas que afinal vão desembocar no esgoto –, ao espaço-tempo de que não faz mais parte.

Isso, por sinal, diz respeito à característica humana de não enquadrar-se completamente no modo de vida que experimenta no momento e de buscar, nas reminiscências do passado, um lugar de segurança, de tranquilidade, de liberdade. Como tantas outras características desenvolvidas à proporção que entra em contato com os despojos do mundo humano, esta se converte em dificuldades que desafiam sua capacidade de discernir, de fazer jus à condição de animal pensante e falante.

O gosto dos subterrâneos foi o que me tornou incapaz de sentir qualquer outra coisa. Vocês sabem, quando se está mergulhado em excessos, não se pode estimular papilas individualmente. É como tentar pedir para tirar cebolas de um hambúrguer de fast-food, ou reconhecer cada fruta que forma o sabor genérico de tutti-frutti. Todos esses tóxicos que saem pelos canos, toda essa comida industrializada tiveram um efeito ainda maior na minha cabeça do que no meu paladar – e hoje sinto que tenho várias faculdades mentais prejudicadas (Nazarian: 2006, 9-10).

Por força da incessante realização transitória dos movimentos e das impressões que o narrador adquire das próprias experiências, de alguma forma é possível supor que o elemento motivador de todos os acontecimentos, conflitos e soluções subsequentes atravessa o traço mutante e nômade do jacaré.

O nômade é fundamentalmente o viajante em constante procura pelo Graal; o ser social fluido que, pelas próprias instabilidade e evanescência que o particularizam, padece da incontrolável pulsão de viagem. Ele procura provar de um presente mais e mais afastado da sensação agonizante, limitadora e opressiva de fazer parte de um modelo único de viver e pensar. O nômade quer romper o confinamento individual e conhecer a “sede do infinito” durkheimiano. Para tal, não deve submeter-se aos condicionamentos inflexíveis que configuram a escolha por uma profissão, por uma

identidade, por um sexo. Conforme Michel Maffesoli, o que mobiliza o nomadismo é o desejo de evasão, “uma espécie de ‘pulsão migratória’ incitando a mudar de lugar, de hábito, de parceiros, e isso para realizar a diversidade de facetas de sua personalidade” (2001, 51).

Ainda segundo o sociólogo francês, na “vasta teatralidade social” (2001, 90) pós-moderna, as territorializações individual e social, correspondentes à formação da identidade e ao estabelecimento desse “eu” instituído na essência de determinada comunidade, são substituídas pelo nomadismo e pela errância. Tanto um aspecto quanto o outro se relacionam com a pluralidade de papéis e de valores do indivíduo através do campo social do qual escolhe fazer momentaneamente parte. Mais especificamente, a errância

é apenas um *modus operandi* que permite abordar esse pluralismo estrutural. Também um modo de vivê-lo. Em seu sentido mais estrito é um “êxtase” que permite escapar simultaneamente ao fechamento de um tempo individual, ao princípio de identidade e à obrigação de uma residência social e profissional. Êxtase que em um tempo foi possível acomodar na ordem de um religioso separado, ou que se relegou a um passado superado e um tanto obscurantista, mas do qual cada vez mais nos damos conta que contamina, vagarosamente, o conjunto dos fenômenos sociais. Êxtase que está na origem das epidemias de massa, esportivas, musicais, religiosas, políticas, culturais, deixando pasmos todos os observadores do social, na verdade muito habituados aos comportamentos racionais, não contraditórios, unificados, próprios da modernidade (Maffesoli: 2001, 113).

A errância permite “lançar uma ponte entre o mundo contemporâneo e os valores tradicionais” (p. 112) e, por isso, propicia um ato fundador. “A anomia e a efervescência são fundações sólidas de qualquer nova estruturação” (p. 54), afirma Maffesoli. E acrescenta que “o anômico de um momento favorece o canônico de amanhã” (p. 57).

Certo de que “os caminhos abertos por nós sempre foram abertos por outros, não são nossos, real ou exclusivamente” (Nazarian: 2006, 9), o narrador de *Mastigando humanos* se deixa levar pela intensidade da correnteza. Como tem “gosto pelos

subterrâneos”, que o tornou incapaz de se entregar a sentimentalismos, desce ao esgoto. Remete esse incidente ao fato de ser um jovem que condiz com os anseios de sua faixa etária, um jovem naturalmente “mergulhado em excessos”.

À experiência nômade e errante do jacaré estão interligadas a hesitação, propulsora de atos incompatíveis com a sua realidade, e a passividade ante a obtenção de alimentos. Enquanto num momento recorda que não passava uma só noite parado, noutra conta que, graças a uma enchente, os alimentos desciam pela sua goela sem que precisasse fazer qualquer movimento.

Nos esgotos, não fazia tanta diferença, a correnteza era água parada, talvez por isso mesmo eu precisasse fazer um esforço, mudar de cenário, para não ficar contemplando as mesmas moscas, ratos e restos. Para sentir novos frescores de águas poluídas, dejetos, para fazer a história acontecer (Nazarian: 2006, 12).

Seguindo o exemplo do protagonista, alguns personagens secundários também se deslocam de uma esfera físico-comportamental a outra em nome da satisfação das suas necessidades, ou por causa de alguma intervenção externa. É o caso do lagostim Voltaire, fugitivo das panelas dos restaurantes de Paris, do cachorro vira-lata Brás, vítima da incapacidade humana de dar amor e carinho, e do sapo tabagista Vergueiro, fugitivo “das crenças primitivas dos seres humanos. Colocado de noite numa encruzilhada. Escondido dentro de um saco com a boca amarrada” (Nazarian: 2006, 83). Paradoxalmente, a lata de óleo Santana, “explorada até a última gota, desgastada e desprezada, rolando pelos subterrâneos” (Nazarian: 2006, 83), é a única que ultrapassa a incapacidade de se locomover sozinha e diversifica com maior intensidade os espaços pelos quais circula: ora é vista num dos becos do esgoto, ora vai parar no departamento de “Achados e Perdidos”, comandado pelo esquilo Patriarca. Na passagem do romance dedicada à universidade, eis que Santana é reconhecida pelo jacaré, usada como lixeira dentro da qual se acumulam as teses e os artigos acadêmicos inúteis.

Os três principais cenários do livro são o esgoto, a universidade e o motel. Com base na fixação de uma personalidade genuinamente ambivalente a partir do espaço no qual os personagens se encontram, não é arriscado afirmar que, na concepção narrativa das ações dramáticas em *Mastigando humanos*, o cenário tem importância nuclear.

Configura-se ambiente propício ao movimento nômade experimentado pelos personagens, dos quais delimita o ato e o discurso.

No primeiro ambiente, a ação abrange os encontros que o protagonista trava com os demais personagens, e, através de acontecimentos corriqueiros, operam-se as explicações acerca da sua condição intelectual alterada. Encerrado nas cem primeiras páginas do livro, o trecho referente ao esgoto é utilizado pelo narrador para apresentar principalmente as características do protagonista e dos personagens secundários, que darão à passagem pela universidade o efeito almejado pelo narrador. Afinal, em tal ambiente a inteligência sobrenatural do crocodiliano será amplamente explorada – e as digressões irônicas a propósito da importância e não importância do saber humano no mundo acadêmico e não acadêmico serão dadas ao conhecimento do leitor externo de forma mais encorpada.

Para o narrador, o esgoto remete ao tempo em que podia se dar ao luxo de devanear mais livremente; é, além disso, “o habitat natural dos humanos, que tentam se livrar dele, de seu nicho ecológico, apertando a descarga como uma criança fugindo de casa. Basta a coisa apertar, um caminhão virar, para eles voltarem correndo para cá. Recolher seus restos” (Nazarian: 2006, 39). Assim é que surge no esgoto o garoto Artur Alvim, abandonado pela família e pela sociedade, viciado em cola, em busca angustiante por alucinógenos, capaz até de engolir o sapo Vergueiro, outro viciado, a fim de sustentar a sua condição alienada. Pelo convívio com o menino, com quem estabelece relacionamento oscilante entre o amor paternal e o desejo sexual (traduzido pelos verbos mastigar, provar, engolir), o jacaré também potencializa os sinais humanos que traz em si. No entanto, só pela efetiva deglutição da carne da travesti Ana Rosa o animal pode, enfim, concretizar semelhantes adjetivos.

Um pouco mais satisfeito, eu podia me pegar contemplando uma parede por horas a fio. Cada ranhura, cada rachadura, sem a necessidade de nadar para longe, para fazer minhas ideias se movimentarem e meu estômago vazio me impelir. Alguns de vocês podem achar que eu me tornei mais civilizado. Outros dirão que fiquei mais selvagem. Afinal, aprendi a atacar, negociar, comerciar. Disso para aprender a escrever foi um passo. Mas eu não gostaria de me julgar (e me condenar). Acho que me tornei mais humano, seja isso bom ou não. Afinal, a gente é o que a gente come. Eu segui o ciclo, segui o

que estava dentro de mim e coloquei para fora o que me fazia ser quem eu era (Nazarian: 2006, 76).

A fera do esgoto mastiga tanto a carne contaminada de homens, mulheres e crianças quanto as palavras com as quais filosofa sobre a existência e compõe seu livro. Então, imerso na conveniente habilidade de camuflar sua natureza animal e pôr palavras na boca dos outros, o réptil enfim é levado como objeto de estudo à universidade, segundo cenário decisivo para o desenvolvimento da narrativa.

Nesse ambiente em que a presença de irracionais falantes é, sob a ótica realista, algo extraordinário, assim como surgem personagens-tipo diferentes dos encontrados pelo jacaré no esgoto, o ritmo da contação dos fatos também sofre influências. Agora, diferente das aventuras, das digressões pueris e da comicidade grosseira que qualificavam o ambiente do esgoto, tem-se a lentidão, a morosidade e a procura por uma alta filosofia, próprias ao trabalho científico. A cada passagem, porém, a linguagem adotada pelo jacaré demonstra que tudo não passa de uma nova oportunidade de executar sua proposta ficcional, sem que haja, contudo, juízo de valor positivo ou negativo embutido na transcrição dos acontecimentos.

Seja em relação ao vínculo formado qual um aprendiz submisso com o jabuti Dr. Goncourt, ou à disputa vaidosa que o contato com os outros professores da universidade põe em vigor, ou ainda ao sentimento confuso que determina o tempo que gasta com os alunos, tudo se direciona para a imagem que os animais podem vir a ter dos homens.

O jogo de contrários criado pelo narrador, ao povoar o espaço universitário de animais com capacidade intelectual semelhante à dos homens, ensinando outros animais, estes, sim, irracionais, desorientados, desconectados daquele ambiente, à proporção que cria expectativas no leitor quanto à possibilidade do surgimento de algum conflito mais vigoroso, sugere uma leitura absurda e quase empurra o leitor para a cilada da alegoria.

Contudo, conforme já foi debatido, fazer uso da alegoria para induzir o leitor a ter uma interpretação determinada da sua obra realmente não é a intenção de Nazarian. Mesmo quando o jacaré rascunha uma crítica severa à política da academia, o faz de maneira tão imatura que dificilmente um leitor mais atento a levaria em consideração. A principal razão de o protagonista perceber-se rodeado por vários bichos de inúmeras

espécies, todos tão inteligentes e reles quanto ele, certamente diz respeito à imagem que se tem do submundo. Por ora, é o que aparentemente intenta.

Eles [da universidade] queriam responder perguntas, ou ao menos dar aos humanos a impressão de que tentavam. Na verdade, todos os animais lá estavam apenas se autoestimulando cada vez mais, para se tornarem mais articulados, mais prolíficos e mais intelectualizados. Isso tudo não sei com qual finalidade, talvez apenas para alimentar um apetite mental crescente. E esses estímulos não se davam apenas pelos estudos e experiências, não, também pelo consumo de substâncias químicas, ingestão de gases, bebidas alcoólicas. No fundo, o que todos queriam era provar a miséria da raça humana (Nazarian: 2006, 136).

Sem perder de foco os limites significativos de cada cenário, o narrador demonstra que tanto o esgoto quanto a universidade, apesar de se apresentarem como espaços antagônicos, fazem parte do mesmo espírito *underground* – sob a ótica de um adolescente, evidentemente. Um *underground* estandarte apenas dos vícios, das corrupções de alma e corpo, dos excessos, das loucuras que geralmente se supõe haver em ambientes do submundo urbano. Uma vez que tudo é valor humano e que todo espaço manifesta o cosmos de alguma coisa que integra o imaginário ante a percepção que cada um desenvolve sobre a realidade, parece razoável concluir que o narrador imagina o espaço acadêmico como uma projeção do esgoto.

Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, afirma que a fenomenologia da imaginação pode acontecer através do espaço e indaga: “o exterior não será uma intimidade antiga perdida na sombra da memória?” (1993, 232). Em virtude de a composição do romance dar-se nas proporções de um livro de memórias, vale observar que a sintonia do protagonista com o espaço onde é posto, assim como a interpretação que o narrador (distanciado espaço-temporalmente do ambiente) faz das situações experienciadas, podem ser compostas principalmente por causa dos resquícios de uma associação do instante presente (vivido) e dos valores, sentimentos, discursos de um passado imemorial que, no entanto, permanece latente em seu espírito. Dito de outra maneira, talvez a impressão que o narrador tem dos espaços exteriores e a lembrança de seus atos enquanto sujeito-da-ação estejam congregadas ao seu universo interior.

Portanto, fica claro que o *underground* não está exatamente no esgoto ou na universidade: o *underground* é o jacaré. Narrador e personagem, cada um trazendo à cena uma variação, uma leitura particular deste.

Afirma também Bachelard que “a grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda” (1993, 200). Em se tratando de *Mastigando humanos*, isso equivale a dizer que, modificando em interior a natureza ilimitada do exterior, pode-se compreender, sem generalizações descabidas, o real inefável. De tal sorte que a diversidade incontável se restringe ao estado de espírito do sujeito-da-ação. Eis, portanto, mais um aspecto da natureza humana operando no jacaré: a qualidade de absorver racionalmente as influências provocadas pelo espaço externo, no qual está inserido, e convertê-las, mediante o exercício do devaneio, em um universo particular.

No terceiro cenário das memórias fictícias do jacaré ocorre precisamente isso. Apesar de também frequentarem o esgoto à guisa de “válvula de escape”, segundo o narrador, os acadêmicos vivem e trabalham imersos em sentimentos hipócritas; e o fato de o jacaré ter posto em destaque a dimensão *underground* do espaço acadêmico por meio da produção do livro de memórias (no qual não só expõe suas atitudes antiéticas ao “devorar”² os alunos, mas também o lado camuflado dos professores aparentemente idôneos), como se fosse uma tese, obriga os professores a eliminar da universidade semelhante situação constrangedora e insuportavelmente comprometedora: o jacaré é desligado da universidade sob o pretexto de ter “ideias subversivas” e de promovê-las entre os alunos. Aproveitando-se da indicação de um deles, o jacaré se abriga em um motel decadente repleto de cupins e traças, onde, enfim, poderá trabalhar livremente em seu livro. Livro que desde o começo se pretendeu ficcional e autobiográfico.

O motel, então, apesar de ser o último cenário do romance, se realiza qual um entrelugar em que o jacaré, agora já adulto, se vê vagando na pura fantasia, longe da imaturidade e da falta de escopo filosófico do esgoto, alquebrado pelos excessos praticados na universidade.

Influenciado por um espaço nada adequado à produção de uma grande obra – e talvez por isso mesmo ele faça aqui e ali referências aos decadentes franceses do século XIX e a Edgar Allan Poe –, o jacaré delira a propósito da sua nova condição de escritor experiente e promissor. Acredita que o livro que produz tenha algum valor estético e

²No sentido figurado, popular, do termo, aludindo ao ato sexual.

comercial – quando, na verdade, não tem nenhum. É fraco, é bobo; sua intenção é ingênua e sua linguagem, prosaica: “Eu, como jacaré civilizado, só consigo pensar na porção de filés de peixe grelhados que posso comprar com um adiantamento polpudo que uma boa editora dará a um animal prodigioso como eu” (Nazarian: 2006, 207).

O jacaré tem consciência de que o livro que escreve é ruim e insignificante. Portanto, resta-lhe culpar os outros e os espaços pelo fracasso criativo.

Eu deveria me sentir inspirado – livre e desimpedido – para escrever meu livro como bem quero. Não há mais orientadores, debatedores, o peso de uma instituição sobre mim me dizendo o que fazer – e o que escrever. Mas isso, de certa forma, me atucana. Pois não sinto a correnteza contra a qual devo nadar. Não vejo a mão me indicando o caminho, para eu mordê-la e seguir para outro. Não posso transgredir se não pertença a lugar algum, se ninguém se importa com o que eu faço – ou escrevo –, se todas as possibilidades são possíveis e todas as alternativas se alternam (Nazarian: 2006, 209).

Transgredir, portanto, é sua força motriz. Criar aberrações, impactar, causar confusões e transtornos. Quando se dá conta de que tudo ao redor já acontece conforme aquilo que acredita ser o lado obscuro da existência, perde completamente a razão de ser. E vagueia no limbo da não-identidade.

Em estudo publicado na revista *Ecos*, Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade faz uma coerente aproximação do jacaré de Nazarian com os heróis errantes prototípicos da cultura pop, como os estereótipos adolescentes hollywoodianos dos anos 1960, e aponta que a tessitura discursiva do narrador problematiza “como a cultura líquida do desperdício adentra a pele do protagonista de uma forma irreversível” (2013, 81). Mais adiante, afirma que

a distância crítica com que o personagem vê os instrumentos de alienação, as estruturas alegóricas da sociedade e a indústria cultural, todos apresentados como falidos nos canos do resto da vida urbana que transformam os sujeitos em espécies de aberrações, marca a apropriação e reflexão da principal característica do discurso pop (2013, 82).

Ainda segundo Gabriela Andrade, a proposta principal do jacaré enquanto personagem fictício é a busca incessante por mudança, que gera, conseqüentemente, a alteração dos seus desejos. Para Zygmunt Bauman, “numa sociedade líquido-moderna, as realizações individuais não podem solidificar-se em posses permanentes porque, em um piscar de olhos, os ativos se transformam em passivos, e as capacidades em incapacidades” (2007, 7).

Semelhantes predicados se ajustam indubitavelmente ao teor dos demais personagens criados por Nazarian: cambiantes, fragmentados e instantâneos. Eis por que o romance *Mastigando humanos*, apesar de conter essas marcas da proposta estética do escritor, aparece como uma ruptura com o que ele havia produzido até então. Ao perder a motivação realista dos livros precedentes, também inaugura o universo ficcional que será sua marca. Aqui, pela primeira vez, sucedem os conflitos que ele associa ao “existencialismo bizarro”, como já explicado no capítulo anterior, amálgama da filosofia existencialista e dos signos *trash*.

É importante frisar que não por acaso Gabriela Andrade discorre sobre as duas dimensões de tratamento dadas ao jacaré. De fato, a constante alteração de personalidade do protagonista e do jeito como a ação é exposta e sentida chama a atenção para a bipartição do eu-narrante.

Egos rasurados forçados a abortar

Há um trecho das memórias fictícias em que o narrador conclui que a parte mais profunda da questão humana no mundo encontra-se no medo, na fome e no desejo. A fome seria o que em geral traz a iluminação; o medo age como componente aglutinador de pessoas que não sustentam a realidade e precisam escapar dela; o desejo, por seu turno, funciona como engrenagem de união dos dois polos, das forças positiva e negativa de ambos.

Todas as criaturas do romance sofreram uma mutação, motivada pela fuga do *status quo* perturbador em que se encontravam. Nenhuma delas é efetivamente um ser oriundo do cenário onde está. Por isso, como se reconhecessem no outro alguma falha ou algum complemento de si, intercambiam as três motivações.

O cachorro Brás, por exemplo, se aproxima do jacaré interessado nas migalhas que poderiam ser dispensadas por ele; o sapo Vergueiro, por pura identificação, porque

se tratava de um animal de sangue frio, igual ao jacaré, e podia compartilhar com ele o desejo de ascender. Tanto um quanto o outro se mostram parasitas do protagonista. Artur Alvim, belo e prodigioso menino, artista dos meios publicitários, desce ao esgoto e se animaliza através da convivência com os bichos falantes. O lagostim Voltaire só sobrevive porque consegue fugir das panelas e, embora demonstre vontade revolucionária, não concretiza qualquer contra-ataque aos que o intimidam. Santana, a lata de óleo, capta passivamente o que há de descartável, ignóbil, absurdo da experiência humana.

Afinal, o que era Vergueiro? Um sapo criado em terreiro de macumba, um fugitivo das crenças primitivas dos seres humanos. Colocado de noite numa encruzilhada. Escondido dentro de um saco com a boca amarrada. Era um sentimento místico primitivo que escorria até o subsolo. Uma superstição humana saltando para dentro dos bueiros. Um canto dos primórdios, um grito de incivilidade. Alimentando vícios, coaxando em segredo.

E o que era Brás, o cachorro perdido? [...] Um latido contra a castração, a recusa de um presente de infância.

Santana? Tratada como um invólucro indesejável. Explorada até a última gota, desgastada e desprezada, rolando pelos subterrâneos quando já não tinha serventia. [...] Uma prostituta ejetada, depois do orgasmo do cliente.

Assim também era Artur Alvim, coito interrompido, aborto espontâneo, filho indesejado? O subproduto da união de dois seres que não queriam deixar registros (Nazarian: 2006, 83-4).

São desgraçados os personagens que cruzam o caminho do jacaré no esgoto. Vítimas da própria condição social, “abortos” cuja intenção em comum é a sobrevivência. “Coisas” que formam à sua revelia o *underground*, já que não têm “a oportunidade de conhecer o piso térreo”. Já trazem em si o lado torpe das características humanas, abarcadas, aliás, durante o curto período em que habitavam as ruas.

Sob esse prisma, a mutação dos personagens secundários não parece ocorrer a partir do consumo – como pode sugerir, por exemplo, o caso da lata Santana. O consumo já é a consequência da transformação, o elemento necessário à manutenção daquela nova e estranha condição. Vilipendiados pelos moradores do centro urbano, que

os contagiam com suas doenças morais, os personagens secundários de *Mastigando humanos* são obrigados a descer ao esgoto, ao ambiente que condiz com a nova condição imposta.

Não é diferente no núcleo universitário: os animais mutantes apenas optam por experimentar uma alternativa nova de sobrevivência, após a rasura moral e social que sofrem. São animais que se estudam entre si, estudam quem está fora do ambiente acadêmico e ensinam aquilo que concluíram. Ao se dar conta de sua real posição naquela conjuntura, o narrador esclarece que se trata de

animais estudando animais. Animais exercendo funções que eu supunha serem humanas. Naquela hora comecei a me questionar se eu não havia feito um juízo errado de toda situação. Um juízo errado da minha própria situação. Afinal, eu me considerava um réptil tão especial, talentoso, mas agora era cercado por outros que desempenhavam funções muito mais elaboradas. De repente, eu era apenas outro jacaré caipira, e meus parentes, que ficavam lá nos pântanos, eram uma minoria desprezível (Nazarian: 2006, 126).

O gavial matemático Kleber, o jabuti Goncourt, chefe do Departamento de Racionalizações, a garça Blanche, psicóloga, a lêmea Pigalle, dentista, a sucuri Jasmin, instrumentadora, a cascavel Charone, responsável pela área empírica e o salmão Garibaldi, professor orientador, são as figuras que compõem o momento “científico” das memórias fictícias do jacaré. Cada um fazendo jus ao irracional que é. Ou seja, na universidade, ao contrário do que sugere a composição dos habitantes do esgoto, as personalidades dos personagens, apesar de também se relacionarem com as capacidades genuinamente humanas, estão em maior sintonia (clichê) com o seu aspecto físico. Portanto, o jabuti se mostra mais lento, reflexivo; a cascavel, “venenosa”; o salmão, agitado e assim por diante.

Posto de outra maneira, textualmente, pelo narrador, no esgoto a vida é enfim experimentada, ao passo que na universidade é observada num microscópio. Aqui, o importante é registrar o pensamento; lá, é não pensar: simplesmente agir conforme as exigências do momento.

A comparação se mostra inevitável. Sempre olhando para trás, o narrador conclui que na universidade “os animais copiavam os piores defeitos dos humanos”. Além de se perderem em produtos químicos, copiavam suas drogas e imitavam seus vícios.

Está evidente que a impressão que o narrador tem dos profissionais da universidade sofre bastante influência da imagem física de cada um deles sobre o temperamento. Um segundo fator interessante na construção dos personagens acadêmicos – e isso sem dúvida possui importância fundamental para o desenvolvimento da trama – diz respeito à quebra do alto valor que comumente se dá ao intelectual, em detrimento dos profissionais técnicos e braçais. Ou, melhor dizendo, o fato de se ter em alta conta as figuras que trabalham com o intelecto contribui para que se crie uma imagem estereotipada a respeito do seu caráter, em geral associado ao ofício que desempenham. Fazendo parte desse meio, o jacaré se decepciona; percebe a falta de sentido que é conectar os aspectos profissional e pessoal dos intelectuais. A grande questão, porém, que não chega a extrapolar os limites do texto, é que a visão estereotipada que o narrador nutre acerca dos intelectuais é quebrada por um discurso igualmente estereotipado.

Ingenuidade minha – e de vocês – acreditar que isso [ser um cientista e professor] me daria algum tipo de privilégio, pelo contrário. É claro que eu podia rastejar por cima da cabeça dos outros professores. Até a dra. Charone, aquela cascavel, passou a me tratar com mais respeito. Mas isso não queria dizer muita coisa. Eu só era elevado ao nível dos professores, que no final não ficava muito acima do nível dos alunos. Quero dizer, os professores olhavam seus alunos olhando para baixo. E os alunos respondiam olhando para baixo também (Nazarian: 2006, 156-7).

A rasura sofrida pelos personagens da universidade não acontece graças a fatores externos, mas pela interpretação deturpada do narrador. Interpretação que evidencia, a propósito das criaturas do esgoto, o maniqueísmo moralizante com que ele trata dos vícios, do uso de drogas e das corrupções na academia.

Semelhante escolha do narrador para tratar do tema conduz o leitor a algumas reflexões. Ideias e conceitos como os de “mensagem-significante e mensagem-

significado”, “arte como artifício” e “sensações estéticas” vêm à tona. O porquê de um enredo, as escolhas por esse ou aquele elemento narrativo e sua aplicabilidade nas dimensões do discurso acionam, de certa forma, o interesse pela figura do receptor.

Diante disso, faz-se necessário um aprofundamento da figura do narrador e a relação conflituosa que mantém consigo e com a criação do livro, o que determina as circunstâncias dos encaixes narrativos encontrados em *Mastigando humanos*.

2.3. O ato, o motivo e a ficcionalidade do ato

O que faz um personagem, por que o faz e como o ato é narrado: tripé sobre o qual se assenta qualquer narrativa ficcional. Não existe personagem sem ação; menos ainda ação sem personagem. As indagações quanto à primazia de uma ou de outra provocam alguns debates entre teóricos da literatura e determinam dois polos contrários de investigação da manifestação narrativa, que apontam para a psicologia do personagem (em que tudo se submete ao seu caráter, aos seus estímulos) ou para a ação (cujos índices precedem e submetem os indivíduos fictícios presentes no texto).

A narrativa psicológica considera cada ação como uma via que abre acesso à personalidade daquele que age, como uma expressão se não como sintoma. A ação não é considerada por si mesma, ela é transitiva com relação a seu sujeito. A narrativa a-psicológica, pelo contrário, caracteriza-se por suas ações intransitivas: a ação importa por ela mesma e não como indício de tal traço de caráter (Todorov: 2011, 120-1).

A ação principal do romance de Nazarian é o trabalho intelectual do narrador, a escritura de um livro, resultado da sua passagem pela universidade – ambiente que faz do ato criador, ao mesmo tempo, causa e consequência de um conflito. Causa porque, uma vez mantido entre pesquisadores, o jacaré se vê obrigado a produzir algo que tenha importância intelectual (e isso o aflige); consequência porque, tomada a decisão de escrever, seu mundo interior, dominado somente pelos instintos, entra em colapso. Da escritura de uma tese acadêmica à sua fixação nos moldes absolutamente ficcionais, o texto enfim se estrutura em conformidade com a redação autobiográfica.

A autobiografia pressupõe a existência de um sujeito enunciator real, cercado de alguma verdade, que conta, crítica e retrospectivamente, os fatos da sua vida através da

ação de um personagem. Ao contrário da ficção em primeira pessoa (cujo valor é essencialmente romanesco), o enunciado é manipulado pelo eu-narrante. Artisticamente falando, o discurso ficcional seria superior ao autobiográfico: a figura da enunciação não está atrelada à manifestação da sua existência e pode executar uma atividade criativa mais elaborada. Para Nicolás Rosa (1990), o fato de a verdade não poder ser revelada por inteiro, mas somente de algum modo transformada, dá a impressão de que a ficção tem mais importância que o texto autobiográfico, uma vez que diz o que e como deve ser dito sem ter de mascarar o real.

Evidentemente, existe a verdade da ficção, verdade secundária que não se opõe à do mundo real, referencial, e que se constitui como algo objetivo dentro de seu próprio universo. É, contudo, imprescindível perceber, no caso de distinguir-se a ficção e a autobiografia, a mentira e a confissão, que horizonte de expectativa ambas geram no leitor. A linha divisória é tênue. Os recursos expressivos se confundem. A universalidade é absorvida pelo eu que narra; os elementos do imaginário e da realidade compartilham, enfim, o mesmo espaço.

Na perspectiva do leitor, a fabricação de um presente real indeterminado pelo texto autobiográfico causa certo desconforto. Ele sabe que, querendo ou não, sua leitura é manipulada; sente-se compelido a participar passivamente do êxodo efetivado pelo texto, que, na visão de Josefina Ludmer (2007), atravessa os parâmetros que definem o que é literatura, caindo igualmente dentro e fora de suas fronteiras. Ao leitor desse tipo de texto, portanto, não cabe a leitura adequada à literatura ficcional porque o autor empreende um esvaziamento radical das categorias literárias; faz rachar o teor ficcional da obra através da reformulação da categoria da realidade – que por sinal não se quer representada porque já é pura representação. Resta, para o leitor,

ler o livro reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou “leitura de dupla entrada”, cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa (Candido: 1989, 54).

Enquanto narração de acontecimentos comprováveis, que faz uso de ferramentas tipicamente ficcionais, o texto autobiográfico obriga o leitor a um duplo e paradoxal trabalho: separar a referencialidade externa da enunciação textual, a fim de atingir a

assimilação, livre de questionamentos, da essência do que está sendo apresentado e anuir às regras do jogo estabelecidas pelo autor, cuja proposta é convencer o leitor de que o eu que conta a história e a experiência ativamente é o mesmo que assina na capa. Assim, autor, narrador e protagonista são a mesma pessoa.

A validade referencial, ou o “pacto referencial”, segundo propõe Philippe Lejeune em *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias* (1980), recolhido do texto autobiográfico pelo leitor, não está de acordo com o que há de verificável no ato narrado, mas com a própria relação íntima instaurada entre a possível verdade e o fato artístico apreendidos. Assim, os índices de identificação dizem mais respeito às conclusões do leitor (a partir de seu repertório íntimo) durante o ato de leitura do que àquilo que se acha implícito quanto à verdade existencial do autor. É nesse sentido que Paul de Man (1991) se refere à autobiografia como uma figura de leitura e entendimento contrária a qualquer enquadramento de gênero.

Torna-se desse modo claro que o leitor da história engendrada pelo jacaré de esgoto deve ter, necessariamente, autonomia não somente para discernir o que faz parte do universo fictício e o que está na ordem do real, mas para se deixar levar ou não pelos efeitos pretendidos pelo narrador. É importante esclarecer que o real referido não é mais o empírico, mas o factível dentro da própria narrativa. Eis o artifício estético forjado por Nazarian: tratando da narrativa na narrativa, ele encerra o acesso do real à sua ficção e cria um mundo à parte, que copia e transforma todos os signos manifestos no âmbito externo. Isso explica, pois, a problemática do próprio romance, que de certa forma dificulta a participação ativa do leitor e faz dele um dos objetos da enunciação. Ou seja, o sentido da obra, capturado pelo leitor externo, não é transmitido pelo narrador através da ação, mas pelas conclusões do leitor implícito, igualmente fictício e, portanto, influenciado pelas vontades do autor/narrador.

Em *The rhetoric of fiction*, Wayne C. Booth defende a tese de que uma obra literária nunca acontece na ausência de seu autor. Este, ainda que anulado, delega a um substituto a sua função; constrói um segundo eu, assim como projeta a presença de um leitor implícito.

O autor cria uma imagem de si mesmo e outra imagem do seu leitor; constrói o seu leitor, tanto quanto o seu segundo eu, e a leitura mais bem

sucedida é aquela na qual os “eus” criados, de autor e de leitor, podem enfim entrar em acordo absoluto (1961, 138).

Iser (1996) esclarece que o leitor implícito está na ordem de uma construção ficcional e não possui ligação com nenhum leitor real. O ato da leitura, nesse caso, se fundamenta na indução do leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas naturais, na percepção ampliada do universo fictício – dos seus “não-ditos”, de suas coerências e incoerências, do que há de incompleto e indeterminado nos seus elementos.

Quando o narrador crocodiliano de *Mastigando humanos* afirma que “não adiantava pretender ser artista”, pois suas metáforas “eram compreendidas como dissertação” (Nazarian: 2006, 146), quer deixar claro que as indeterminações de suas ideias são muito mais vastas do que se pode captar; que o leitor na certa não as alcançará, por conseguinte será incapaz de romper com a previsibilidade e tornar extraordinário o seu texto. É difícil controlar as reações extraliterárias. E o leitor faz o que bem entende com a narrativa que tem em mãos.

Este livro nasceu de lá, dos escritos que eu comecei a fazer na universidade, sem saber muito bem o resultado a que ia chegar. É esse o meu trabalho.

[...]

Arte. Era esse o trabalho que eu queria. Sei que pode ser um pouco ingênuo, deslumbrado, é o que todos os adolescentes que não jogam futebol querem (e os que jogam ainda têm a pachorra de chamar de “futebol-arte”). Eu queria demonstrar talento para transcender a aridez do mundo. Queria provar – a mim mesmo – que havia algo mais (Nazarian: 2006, 145).

O entrelugar em que se encontra o narrador provoca o que o leitor tem de inferencial, pois “todo texto quer que alguém o ajude a funcionar” (Eco: 2002, 37). O narrador do romance, sem saber administrar bem sua função ficcional, admite que sozinho não conseguirá levar adiante seu intento, embora seja a causa e o agente da própria criação. Pressente que o sentido só se concretizará caso ocorra, no polo da recepção, a interseção entre o efeito condicionado pela ficção, através do horizonte implícito de expectativas, e a recepção da obra a partir da vivência pessoal e da

decodificação da consciência coletiva que cada leitor traz. Ao plano do efeito cabe a participação do narratário; ao da recepção, a do leitor externo hipotético. Tanto narrador quanto leitor efetuam a criação e a leitura desse texto, de maneira diferente.

Por serem, afinal, cúmplices na constituição da realidade fictício-literária, ambos procuram apreender o fenômeno literário e criticar o fenômeno humano:

veja bem, *homo sapiens (sapiens)* acordam tarde, perdem a hora, têm crises afetivas e feriados para comemorar. Eles têm religião, vão a enterros de parentes, sofrem de cefaleia e dor de cabeça, não se entrosam com seus superiores. Bebem café para acordar, tomam valium para dormir, fumam para esquecer e se esforçam para lembrar. Têm tantas particularidades, tantas dúvidas e dívidas, que é mais fácil trabalharmos com animais (Nazarian: 2006, 127).

Da polarização real x ficcional surge a “plurivalência de sentidos” aventada por Antonio Candido (1989). E isso de certa forma exprime o contexto do livro criado pelo jacaré: a duplicidade que causa o desdobramento do narrador e do leitor. À medida que sucede a identificação do leitor (mais especificamente, de seu histórico cultural, emocional, intelectual) com as figuras que compõem a narrativa, a função do narrador se confunde com a do personagem principal e também motiva o desdobramento do narratário em uma imitação do leitor externo.

Consoante essa observação, a sucessão dos eventos narrados tem papel preponderante. Promove o afastamento da figura do narrador e do personagem principal, solicitando a participação do narratário (partido em dois), cujo papel é tornar crível aquilo que se conta.

O narrador trabalha sob dois tempos, respectivamente: o subjetivo, da pura sensibilidade, anterior à experiência; e o objetivo, cronológico, que abarca o estar-aí nos fenômenos existenciais. O primeiro registro da ação está, portanto, na ordem intelectual; o segundo, subjacente a este, se dá como um pretexto para que o narrador disserte sobre o ato de ficcionalizar a própria vida. Ao iniciar sua história, já está distante dela espacial, emocional e temporalmente. De modo que o tom usado nas digressões é essencialmente irônico e crítico.

O tempo ficcional de *Mastigando humanos* se realiza, pois, na inversão do grau de importância da ação e da quebra sucessiva da montagem narrativa. Isso, além da linguagem pop/juvenil usada pelo narrador, já conduziria um leitor comum a, por exemplo, compreender o romance como um livro dirigido a adolescentes. Além disso, jogar para segundo plano as digressões pode parecer uma estratégia do autor para abarcar o maior número possível de leitores. Leitores que, em face dessa proposta, se conectam mais facilmente com o que o narratário absorve.

O narrador até passa a ter domínio sobre a técnica narrativa utilizada, porém não consegue enquadrá-la em um gênero. Fingindo um sentimento que não tem, simulando descaso com o que pode ser compreendido de seu texto, lança mão de um narratário supostamente adolescente, na expectativa de que este capte os efeitos de seu universo subjetivo, confronte o impacto emotivo e a sugestão de um sentido determinado e influencie o possível leitor externo (que também pode ser adolescente ou não).

Não espero que todos vocês entendam. Afinal, só posso descrever experiências sinestésicas com palavras. Sem o devido estímulo das papilas, uma refeição não passa de poesia – ou assassinato. E eu mesmo defendi que o que importa mesmo é a fome. Queria que minhas palavras pudessem abrir o espaço vazio nos seus estômagos; lendo tarde da noite vocês pudessem lambe os beijos (Nazarian: 2006, 104).

Na *Poética*, Aristóteles declara que a qualidade de uma obra é fixada pela experiência catártica do espectador. Jauss, na *Pequena apologia de la experiencia estética*, define a catarse como o ato concreto de um processo de identificação emocional do leitor, que implica a transformação de sua prática social. Sob tal proposta, a experiência estética é uma libertação frente às instituições. A arte promove, então, a purificação das normas sociais já existentes, assim como transmite outras novas.

A *catharsis*, como propriedade essencial da experiência estética, explica a razão da mediação das normas sociais através de imagens artísticas, possibilita uma tomada de distância frente ao imperativo das prescrições jurídicas e a coação das instituições, e, deste modo, possibilita um espaço de jogo para a liberdade: a experiência comunicativa procede, por meio da arte,

a uma libertação do espectador frente ao mundo dos objetos através da imaginação (Jauss: 2002, 77).

Do narratário de *Mastigando humanos* se espera, portanto, a destruição da leitura simplória que o narrador crocodiliano faz da própria trajetória – o que faria dela uma literatura destinada à diversão despreziosa. Desfazendo o engano cometido pelo narrador, o narratário se eleva à categoria de coautor do texto e passa a ter ascendência sobre as emoções e a interpretação do leitor externo hipotético.

Essas duas leituras do romance, provenientes do narrador e do narratário, bifurcam naturalmente a apreensão que se pode ter do enredo. Do ponto de vista do narrador, o romance se realiza qual uma autobiografia; do ponto de vista do narratário, uma autoficção. Tanto uma quanto a outra contêm algum grau de ficcionalidade, e o que as distingue conceitualmente depende dos elementos encontrados no texto, que permitem ao leitor conferir um grau de validação no que lê. A autobiografia se situa na categoria do possível, do natural verossímil – ainda que suscite indagações quanto à sua verificabilidade –, e a identificação do autor com o protagonista passa pela ambiguidade. Já a autoficção, devido à ficcionalização de si que o narrador empreende, mistura verossimilhança com inverossimilhança e enche o leitor de dúvidas.

No romance em questão, os operadores de identificação, ou as marcas que dão conta da identificação do autor com o narrador, estão diluídos, pois, conforme aponta o jacaré, “tudo o que eu me lembrar pode ser usado a meu favor” (Nazarian: 2006, 11). Isso equivale a dizer que na autoficção o criador joga com as multiplicidades do conceito de identidade, podendo negligenciar ou não a verdade, ser e não ser um eu – e o sentido, assim, delega o vivido aos desígnios do imaginário.

É preciso estar atento para não reduzir a autoficção a ficção pura e simples: a autoficção, confundindo a noção de verdade e ilusão, inquieta o leitor, o estimula a procurar pistas, no texto, quanto à verdade do sujeito que narra. Logo, o que importa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, mas o entendimento do texto como forma de debate sobre a função de uma narrativa. Conforme Doubrovski (*apud* Laouyen: s.d.), todo contar de si, toda reminiscência, é ficcionalizante: uma ilusão ótica que promove o apagamento do real na contação de movimentos críveis.

Isso posto, na qualidade de arte do transformismo, do retrato do artista por ele mesmo, ou da troca da identidade pela ficcionalização de si, a autoficção privilegia,

pelos motivos óbvios, a figura do autor – o autor enquanto potência do *fingere* em face de seu duplo. A partir de Foucault e Barthes, o autor é visto como uma personalidade autoritária, que a tudo controla, mas que ao mesmo tempo se apaga e se esconde atrás das sentenças do texto: um nome que aponta a marca de um campo discursivo. Para Foucault, o autor existe não como consciência subjetiva, mas como uma “função”.

O autor não é uma fonte infinita de significados que preenchem a obra, o autor não precede as obras. É um determinado princípio funcional através do qual, em nossa cultura, se limita, se exclui, se seleciona: em uma palavra, é o princípio através do qual se criam obstáculos para a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição e recomposição da ficção (Foucault *apud* Agamben: 2007, 56-7).

Contra a imagem do autor controlador de discursos, a favor, antes, dos dispositivos que contextualizam a sua função na obra (sobretudo os impulsionados pela sua “morte”, como o espaço vazio deixado no campo textual), Foucault questiona o apelo ideológico do autor, que decerto caracteriza a maneira como o leitor construirá o sentido do texto.

Giorgio Agamben, aludindo à proposta de Foucault, acrescenta que, na obra, a expressão do autor está fadada a manter-se no espaço do não realizado, do não dito. Logo, o autor é

o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos da comédia de arte, a trapaça de Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama. No entanto, precisamente como, segundo os mesmos teóricos, a trapaça deve seu nome ao fato de que, como um laço, ele volta cada vez a reatar o fio que soltou e desapertou, assim também o gesto do autor garante a vida da obra unicamente através da presença irreduzível de uma borda inexpressiva (Agamben: 2007, 61).

Uma consequência do desaparecimento do autor (nos termos foucaultianos) é que ele deixa de ter um status legal sobre sua criação; perde seus “direitos intelectuais” sobre ela, no sentido de que suas convicções, seus juízos, não são mais levados em conta no processo da interpretação.

Nas últimas décadas, a figura do autor se agigantou, extrapolando, inclusive, as fronteiras do meramente literário. Pensando nisso, Vincent Colonna, no prefácio de *Autoficcion & autres mythomanies littéraires* (2004), mesmo entendendo o sentido do vocábulo “autoficção” como catalisador de expressões ficcionais frequentemente mal compreendidas, verifica que a ficção acontece, hoje, qual uma confissão de escritura exibicionista, “um fenômeno mais social do que artístico, uma tendência recente de se fazer íntimo a todos a partir da exposição pública de si, da superexposição da sua vida privada” (p. 13). Tal dado corresponde a uma apelação proposital do autor, uma certa mitomania literária que ultrapassa os fenômenos sociológicos implicados.

No final de *Mastigando humanos*, quando o narrador já se encontra desiludido com a arte literária, recebe a seguinte advertência de Sebastian Salto, um escritor-aranha que está hospedado no mesmo motel que ele:

Sua vida pode ser interessante para ser vivida. Se você contar essas histórias para seus amigos num bar, num blog, tenho certeza de que eles acharão impressionante, mas para registrar em papel são apenas histórias banais de um jacaré (Nazarian: 2006, 216).

De fato, as projeções autorais do jacaré são emblemáticas do exibicionismo mitomaniaco aventado por Colonna. E só demonstram que a retomada do poder do autor sobre a obra exprime claramente a escolha por uma posição bem marcada no jogo do texto; posição que, frente ao imaginário, não dá abertura para que o leitor goze de toda a liberdade interpretativa de que tem direito, a não ser sob a mediação do narratário. Porque ambos, autor e leitor, estão, conseqüentemente, em lados opostos.

Nas intermitências da memória

Quintiliano, o famoso orador romano, professor de retórica durante o império de Vespasiano, declarou que “a memória não só é um dom como também uma técnica que se aprende” (*apud* Reboul: 1998, 68). No caso do narrador crocodiliano, essa técnica é a

única ferramenta capaz de transformar sua banal história em algo interessante para qualquer tipo de leitor. É o que basta para que os efeitos elaborados pelas imagens postas aqui e ali no decorrer do enredo sejam concretizados adequadamente pelo leitor. Está-se, agora, no âmbito do imaginário, onde narrador e narratário se enfrentam. Ambos pretendem produzir e retirar sentido; induzir o leitor exterior hipotético a ter a mesma impressão da imagem lançada no campo textual.

Jacques Rancière afirma que “a imagem nunca é uma realidade simples”, pois, no fundo, contém operações que produzem uma distância, uma dessemelhança.

Imagem designa duas coisas diferentes. Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança (Rancière: 2012, 15).

Ainda segundo o teórico, o trabalho artístico se constitui do jogo com a “ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças” (p. 34). Quanto mais difícil for, para o espectador, discernir a linha que separa o real do fictício, e quanto mais difícil for para ele notar os ardis empregados pelo criador durante a produção da obra, mais chances esta tem de se firmar como artística.

As imagens suscitadas pelo texto memorialista do jacaré correspondem ao que há de obscuro na mente humana, aquilo que permanece escondido por trás dos pequenos gestos, das sutis opiniões e das enormes ilusões incitadas pela fraqueza de espírito dos homens. As palavras simplórias, o ritmo moroso e sem surpresas da narrativa de *Mastigando humanos* parecem querer lançar areia nos olhos do leitor, fazê-lo cercar-se de certezas e conformar-se com a superficialidade do texto. Mas não é isso o que acontece: as alterações sofridas pelo protagonista e os personagens secundários, as comparações recorrentes entre o mundo real, representado pelo esgoto, e o ficcional, representado pela universidade, podem não despertar o questionamento do leitor, mas funcionam como contraponto crítico quando postos diante da criação de uma ficção cuja origem são as lembranças de um ser. A razão pela qual o livro elaborado pelo jacaré desperta alguma curiosidade está precisamente no uso da memória como elemento materializador dos fatos narrados.

Dotar um irracional de memória, que retoma acontecimentos condizentes à existência humana – vencidas as barreiras da alegoria –, convida o leitor a questionar se a percepção que está tendo não é comodamente rasa: o que se lê no romance é muito menor que a imagem pretendida pelo autor, pois seu mundo não cabe nos significantes que sua inteligência contém. E, entre o mundo e o leitor, existe o livro.

Eis o portal através do qual o narratário é introduzido pelo narrador, a fim de que a verdade de sua ficção seja retirada das profundezas do inconsciente e surja luminosa diante da percepção do leitor externo hipotético. Quando o narrador diz ter descoberto que a vida na rua não passava de um intervalo que retalhava seu cotidiano na universidade, nada mais quer expressar senão a sensação de que o mundo ficcional se sobrepôs terrivelmente ao real – de tal forma que sua essência “humana”, aquilo que é de verdade, se perdeu na noite do tempo. Conclui ele num outro momento:

Me parecia um pouco hipócrita levar a vida em estudos e pesquisas, sendo que minha maior ocupação mesmo continuava sendo queimar oxigênio e absorver proteínas animais. Digo, dormir, acordar, comer, me esquecer e me lembrar continuavam sendo minhas grandes motivações e ocupações (Nazarian: 2006, 132).

Manipular a própria memória é estimular o leitor a problematizar o que lê. É trazê-lo à desconfiança quanto à idoneidade do autor. À medida que escreve sua autobiografia, o jacaré mistura os tempos narrativos; a cronologia que respeita é unicamente para manter uma coerência textual, pois dá saltos no tempo e não demarca muito bem as fases de sua vida. Em verdade, seu intuito é sedimentar uma personalidade – a qual também busca.

Nesse aspecto, além de outras tantas indagações que o leitor precisa fazer ao texto, uma, em especial, ao mesmo tempo que o perturba, colabora para o embate travado entre narrador e narratário quando posta em contato com outra similar: quem é ele e quem sou eu. A primeira é feita pelo leitor, a segunda pelo autor. Embora sugiram a busca por uma resposta análoga (o desenho de uma identidade), têm motivações e seguem ao encontro de descobertas díspares. O autor lança mão da ficção para se autoanalisar, conhecer exatamente suas falhas; o leitor faz uso do narratário para desvendar a alma de um indivíduo dicotômico e fragmentado, capaz de lhe perguntar:

“Que maneira melhor de deixar de aprender do que se tornar professor?”. Para o narrador, reconhecer-se detentor pleno de conhecimentos significa perder a juvenildade e, portanto, a curiosidade, o desejo de saber mais, a fome que tanto o motivou.

Alguns de vocês podem achar que eu me tornei mais civilizado. Outros dirão que fiquei mais selvagem. Afinal, aprendi a atacar, negociar, comerciar. Disso para aprender a escrever foi um passo. Mas eu não gostaria de me julgar (e me condenar). Acho que me tornei mais humano, seja isso bom ou não. Afinal, a gente é o que a gente come (Nazarian: 2006, 76).

O que o sujeito conhece de si mesmo é consequência da visão apresentada pelo outro: “a identidade só se esboça na travessia da alteridade” (Brandão: 2005, 134). O outro é a surpresa provocada, é quem revela o lado desconhecido do eu. O outro, no caso do narrador, é ele mesmo desdobrado em personagem. Transversalmente à reconstituição de um período importante – de transição física, intelectual e moral – da sua existência, o jacaré reúne as peças do quebra-cabeça da sua identidade e o monta.

Distanciado espaço-temporalmente do indivíduo que foi, o jacaré que narra é fruto de uma metamorfose extrema, metamorfose que o afasta e aproxima do jacaré que é narrado. E isso lhe permite intercalar, no ato narrativo, a mediação que oferece ao narratário. É o que acontece, guardadas as devidas proporções, com o narrador casmurro machadiano, que apresenta os eventos do ponto de vista de um homem distanciado de si mesmo (eu narrador) e do protagonista emocionalmente envolvido no contexto das ações (eu narrado). Tal dualismo do ponto de vista, em que “se alternam ou interpenetram-se duas visões narrativas, uma do defunto autor, e outra do protagonista” (Melo e Souza: 2006, 141), é consequência da instabilidade psíquica de Bento Santiago, que o obriga a desdobrar-se diante de si, esculpindo o drama de uma identidade atormentada pela contradição.

Dentro dessa proposta, o fenômeno do duplo em *Mastigando humanos* evidencia o que é realmente expressivo para o narratário, o que o compele a transmitir determinado efeito para o leitor externo: a procura pela verdade que se realiza na atividade artística. Nesse sentido – e apenas nesse sentido –, tanto autor quanto leitor quebram a redoma do lugar-comum e, já profundamente envolvidos na e pela narrativa,

se desdobram em nome da procura do efeito profundo encoberto pelas brumas do imaginário.

Capítulo 3

Desdobramento do narrador e do narratário pelo controle do imaginário

Sob os domínios da *ilusio*, condição e produto do jogo do texto, o narrador de *Mastigando humanos* concebe sua obra imatura e insubstancial, cujo ar inacabado e difuso assinala o dualismo antagônico sofrido por ele e pelos demais personagens – todos em associação caótica entre si – e influencia o entendimento que um provável leitor poderá ter dos fatos narrados. Percebe-se que, na qualidade de ficcionista, o jacaré do esgoto não ousa, não alcança (e finge não querer alcançar) a poética do verbo.

Contudo, mesmo sem sair do campo da mera ilustração, consegue sedimentar a arqueologia humana que pretende para si, agora na posição de personagem, ou herói da ação contada, cujo apetite assassino não apenas imola as criaturas com as quais partilha o espaço, mas resvala para a linguagem, causando o empobrecimento do texto à medida que também mascara a sensibilidade artística de si mesmo como narrador. Pois, enquanto personagem, só pode existir pautado pela dissolução dos artifícios narrativos. Sem a deformação do discurso literário, a mutação sofrida por ele (de narrador a personagem) não se legitimaria, tampouco o efeito pretendido sobre o leitor.

O jacaré quer dar plasticidade à sua obra, fazer dela uma criação orgânica. Apesar disso, o herói não se submete aos desígnios do narrador; vai de encontro ao que ele engendra e, portanto, não condiz com a sua verdade. Daí o embate das forças contrárias que, investigado mais detidamente, esclarece os meandros do romance e põe às claras o que de fato acontece na relação conflituosa entre narrador e personagem. E o primeiro tópico da investigação deve ser o lugar do leitor na configuração estrutural da narrativa, ou, melhor dizendo, é preciso observar e decifrar o código de conduta estabelecido entre autor e leitor.

Diz-se que a percepção do homem a respeito de si ocorre mais profundamente quando a sua imagem é substituída por outra, de aparência distante e lúdica. É o que acontece quando se está diante de uma fábula, por exemplo, arrebatado e quase neutralizado pelas articulações desse gênero, que envolve o receptor de tal maneira que não lhe possibilita o direito à intervenção. Nessa medida é que se trabalha com os conceitos de verdade e mentira – mentira como um ponto de vista da verdade –, além da dramatização da existência.

Do leitor se espera que acate o que lhe é contado. Ao menos em obras que aparentemente não aspiram desvendar o enigma da criação, nem servir à ilusão mais que à realidade (uma vez que não se pretende obra de arte). A apreensão condicionada dos sentidos costuma equivaler às obras fechadas, de cunho estritamente comercial, ao contrário das obras abertas, de escritura por acabar, que privilegiam a multiplicidade de intervenções a partir da ambiguidade dos símbolos e da mensagem artística transmitida. Em obras cuja interpretação é indefinida, efetiva-se o convite por parte do autor para um leitor que, nas considerações de Umberto Eco (2010), é inserido livremente no mundo não real, circula nele e dele depreende sinais formadores conforme um roteiro preestabelecido pelo autor.

As sugestões são voluntárias, estimuladas, explicitamente evocadas, mas dentro dos limites preestabelecidos pelo autor, ou, melhor, pela máquina estética que ele pôs em movimento. A máquina estética não ignora as capacidades pessoais de reação dos espectadores, pelo contrário, chama-as à ação e converte-as em condição necessária para sua subsistência e para seu sucesso; mas orienta-as e domina-as (p. 82).

Em livro que sucede *Obra aberta*, de onde a citação foi retirada, o semiólogo italiano questiona até que ponto o autor “deve controlar a cooperação do leitor e onde esta é provocada, para onde é dirigida, onde deve transformar-se em livre aventura interpretativa” (Eco: 2002, 42). Pensa nas estratégias utilizadas pelo autor e nas infinitas possibilidades de interpretação do leitor. Segundo Eco, deve-se fazer uma distinção entre

o uso livre de um texto aceito como estímulo imaginativo e a interpretação de um texto aberto. É nessa fronteira que se baseia sem ambiguidade teórica a possibilidade daquilo que Barthes chama de texto de fruição ou gozo. A pessoa tem que decidir se usa um texto como texto de fruição ou se um determinado texto considera como constitutiva da própria estratégia (e, portanto, da própria interpretação) a estimulação ao uso mais livre possível (p. 43).

O que espera o autor de *Mastigando humanos* em relação ao comportamento do leitor? O que a ele impõe e dele aceita a fim de que sua criação se realize plenamente? O simulacro autoral presente na figura do narrador crocodiliano funciona como iniciativa externa que provê o leitor, com quem dialoga ao longo da história, de algumas chaves de manipulação do texto que tanto o colocam na posição de cooperador (coautor) quanto de mecanismo de controle do autor, cujo propósito principal é atingir um leitor externo e hipotético.

Assim, os contornos do narratário ficam mais visíveis. Análoga à dualidade autoral, explorada pelo conflito entre ser sujeito e ser objeto (que se concretiza até no nome do jacaré: Frank Sinatra quando autor e personagem; Victório quando “pessoa” cuja vivência inspirou a escritura do romance), a experiência do narratário se biparte no intuito de satisfazer, numa espécie de emulação, a necessidade da narrativa de ter um leitor externo que a justifique e sirva de mediador para um leitor verdadeiramente externo, embora hipotético. Nessa segunda instância de seu desdobramento, o narratário pode se tornar um criador, deixando de ocupar o espaço do imaginário do narrador.

Embora os papéis actanciais de narrador e narratário sejam bem definidos, suas fronteiras não estão tão bem guardadas, de modo que um e outro, tornados, quando conveniente, protagonista da história e imitação de leitor externo, intercambiam suas funções na narrativa.

Quando, afinal, encerrado no antagonismo de ser animal ou humano, irracional ou civilizado, o jacaré do esgoto diz sentir “o peso secular da academia”, imediatamente assume a incapacidade de administrar sozinho a empresa do pensamento filosófico e da criação literária. Apropria-se, então, de um narratário, alguém que poderá provar que a narrativa não está na base de uma literatura descartável, que nela há algo de muito importante sendo dito.

Ainda que o vulto do narratário não esteja explicitamente presente, a não ser pelo uso recorrente que o narrador faz do vocativo, só através da consideração de sua perspectiva acerca da ação contada o leitor (ou leitores, já que o narrador deixa claro essa segunda categoria pelo emprego do vocativo plural) poderá alcançar o sentido da obra. Compete, enfim, ao narratário fazer o leitor externo hipotético acreditar no mundo elaborado pelo narrador e concretizado nas entrelinhas do texto.

Afirma Bakhtin que “todo discurso literário sente com maior ou menor agudeza o seu ouvinte, leitor, crítico, cujas objeções antecipadas, apreciações e pontos de vista

ele reflete” (1981, 170). No entanto, a relação entre narrador e narratário é tensa, permeada pela ironia cáustica. E quem demonstra isso não poderia ser outro senão o primeiro, um artista sem arte obrigado a mudar abruptamente sua performance narrativa à medida que cada um de seus polos (eu narrador e eu narrado) suscita a contribuição de um dos polos da esfera do narratário.

O narrador funciona na destemperança. Ao criar um personagem de si mesmo que procura dar testemunho filosófico da sua existência tosca, preenche as fissuras do texto com o desejo de vir a ser um fenômeno comercial. Quase ao final do romance, deixa claro os seus reais propósitos – o que sem dúvida frustra o leitor.

Meu livro está terminado e meu dinheiro também. Na minha ingenuidade de estrepante, acho que posso conseguir um adiantamento de alguma editora. Preciso de uma boa indicação, para furar a fila dos originais. Afinal, o que importa mesmo é a grana. Grana para comer, sabe? Comer, não disse sempre que é isso o que importa? Por que você acha que as bandas de rock ensaiam tanto? Pelas groupies! E os escritores? Pelo uísque! Todos os prazeres são orais... Eu, como jacaré civilizado, só consigo pensar na porção de filés de peixe grelhados que posso comprar com um adiantamento polpudo que uma boa editora dará a um animal prodigioso como eu. Oh, mas esse corvo a sussurrar pelas minhas costas?! “Nevermore” (Nazarian: 2006, 207).

Tem-se, em *Mastigando humanos*, obra que trata das dualidades, acompanhando o desdobramento sofrido por narrador e narratário, uma narrativa de ação, cujo único intuito é atrair a atenção dos leitores, e uma narrativa de ideias, em que o narrador, em verdade um autor impregnado de ingenuidades, tenta achar um lugar todo seu na atividade literária mediante devaneios banais que, configurados em tom coloquial de conversa, de certa forma já dão os contornos do tipo de leitor de que necessita: “não pense que somos incomodados pelos hormônios, que nos deixamos levar. Acho que eu só sentiria mesmo minha masculinidade aflorando ao avistar uma fêmea abanando a cauda para mim” (Nazarian: 2006, 19).

Decerto é mediante um apelo retórico que o autor pode se comunicar com o leitor e lhe dar a conhecer seu universo ficcional. A transcrição da superfície da ação

supostamente leva a crer que o interesse do narrador é oferecer ao leitor uma visão real da mente e do coração dos personagens. Mas no momento em que intervém diretamente no curso da narrativa, qual um intruso, ele engana o leitor, que até então se acreditava participe da elaboração do sentido da obra: a perspectiva do narrador é a que deve prevalecer.

Um autor, quando impessoal, não tenta impor a sua autoridade. Sartre, no ensaio “A situação do escritor em 1947”, do livro *Que é a literatura?* (2004), considera que a presença do autor, enquanto existência, serve de manobra para justificar a tolice que é escrever. Antes, acerca da leitura e da percepção como um ato dialético experimentado por autor e leitor, o filósofo considera que

a leitura, de fato, parece ser a síntese da percepção e da criação; ela coloca ao mesmo tempo a essencialidade do sujeito e a do objeto. O objeto é essencial porque rigorosamente transcendente, porque impõe as suas estruturas próprias e porque se deve esperá-lo e observá-lo; mas o sujeito também é essencial porque é necessário, não só para desvendar o objeto (isto é, para fazer com que *haja* um objeto), mas também para que este objeto *seja* em termos absolutos (isto é, para produzi-lo). Em suma, o leitor tem consciência de desvendar e ao mesmo tempo de criar; de desvendar criando, de criar pelo desvendamento. Não se deve achar, com efeito, que a leitura seja uma operação mecânica, que o leitor seja impressionado pelos signos como a placa fotográfica pela luz. Se está distraído, cansado, confuso, desatento, a maior parte das relações lhe escaparão, ele não conseguirá fazer “pegar” o objeto (no sentido em que se diz que o fogo “pegou” ou “não pegou”); tirará da sombra frases que parecerão surgir ao acaso. Se estiver em sua melhor forma, projetará para além das palavras uma forma sintética da qual cada frase será apenas uma função parcial: o “tema”, o “assunto” ou o “sentido”. Assim, desde o início, o sentido não está mais contido nas palavras, pois é ele, ao contrário, que permite compreender a significação de cada uma delas; e o objeto literário, ainda que se realize *através* da linguagem, nunca é dado *na* linguagem; ao contrário, ele é, por natureza, silêncio e contestação da fala (2004, 37).

Assim deveria se comportar o leitor de *Mastigando humanos* em relação aos vestígios do significado real da obra, deixados aqui e ali pelo autor: como quem percebe que o verdadeiro é o invisível e desconfia da elementaridade com que o romance é construído. Ao leitor, a despeito de se encontrar envolvido psicologicamente e sentimentalmente pelo protagonista ou não, está reservada a função de rasgar os disfarces do autor e separar as duas dimensões da narrativa. Como alerta o narrador, “não adianta observar os hábitos alimentares da minha espécie pela televisão, vocês nunca entenderiam o que me motiva sem ler o que tenho a contar” (Nazarian: 2006, 25). Ou seja, é preciso que o leitor se envolva com o que lhe está sendo contado, saiba ouvir a voz do autor, sob pena de não poder mensurar o seu próprio lugar.

Wayne C. Booth (1961) destaca a atitude que se costuma exigir de autor e leitor. Segundo ele, enquanto uma categoria crítica crê que o autor e o leitor devem ser objetivos, afastados do texto, neutros e irônicos, outra afirma que sem a tomada de uma posição mais passional, envolvida e engajada, o leitor jamais perceberá a inconclusividade da obra, tampouco absorverá as indagações e as respostas fundamentais para o seu entendimento. Ao autor pode ser facultada a distância do texto e do leitor, mas com isso corre o risco de perder a legitimidade de sua retórica.

À proporção que a chamada literatura de massa trabalha com um efeito alienante sobre o leitor – que solicita da obra que o faça sentir-se emocionalmente seduzido pelo que lê, numa empatia direta e não questionadora –, a literatura mais experimental e comprometida com o labor literário altera as expectativas convencionais do leitor e dá ênfase à reestruturação do discurso narrativo que ele realiza.

3.1. Percepção e experiência

A arte é o campo no qual a realidade de um eu se abre ao juízo de um outro eu atento aos impactos de certas vivências sobre quem se aventura nas veredas do imaginário alheio. A exegese está aberta. E subitamente o observador se torna o observado: está convicto de que produz pensamento, quando, de fato, é produto do pensamento, resultado da memória e da experiência.

Nesse sentido, a arte reclama o vivido e o pensado refletido na impermanência das coisas. “É sobre fenômenos que quero contar” (Nazarian: 2006, 14), declara o narrador crocodiliano de *Mastigando humanos*. Tudo, então, passa a se configurar como

imagens no transcurso do tempo. Imagens que, segundo Barthes, servem como provocadoras da significação de alguma mensagem.

Na ordem da percepção, a imagem e a escrita não solicitam o mesmo tipo de consciência; e a própria imagem propõe diversos modos de leitura: um esquema é muito mais aberto à significação do que um desenho, uma imitação mais do que um original, uma caricatura mais que um retrato. Mas, precisamente, já não se trata aqui de um modo teórico de representação; trata-se dessa imagem realizada em vista dessa significação: a fala mítica é formada por uma matéria já trabalhada em vista de uma comunicação apropriada: todas as matérias-primas do mito – quer sejam representativas, quer gráficas – pressupõem uma consciência significante, e é por isso que se pode raciocinar sobre elas, independentemente da sua matéria. Esta, porém, não é indiferente: a imagem é certamente mais imperativa do que a escrita, impondo a significação de uma só vez, sem analisa-la e dispersá-la. Mas isso já não é uma diferença constitutiva. A imagem se transforma numa escrita, a partir do momento em que é significativa: como a escrita, ela exige uma *lexis* (2012, 200-1).

Barthes se refere à transcendência das imagens encontradas na estética pictural, que considera como dotada de “linguagem, discurso, fala” (p. 201). As contrapõe entre si quando no âmbito da percepção e também as aproxima como manifestações de um mito. Certamente tal manifestação mítica pode servir como uma tentativa de explicar as imagens que são encontradas no texto, ou seja, a materialização, no instante da leitura, dos seres, dos objetos, das cenas transcritas. A referida “consciência significante”, assim, retoma uma outra teoria de Barthes, cujo fundamento é a relação entre o escritor e o mundo. Para ele, há sempre o livro entre ambos quando o escritor se põe diante do mundo. A partir daí, é possível entender a literatura como entrelugar entre emissor e receptor.

No movimento de ida e vinda empreendido por emissor e receptor, a emoção tem papel determinante: serve como um ímã que atrai o estado de ânimo de um e de outro. Nas palavras de John Dewey, “a emoção do autor e a que é despertada em nós

são ocasionadas por cenas desse mundo, e se mesclam com a temática” (2012, 158). E, mais adiante, acrescenta que

pelo simples fato de a emoção ser essencial no ato expressivo que produz uma obra de arte, é fácil uma análise imprecisa conceber equivocadamente sua forma de operação e concluir que a obra tem na emoção seu conteúdo significativo (p. 159).

Os paradoxos de que é feita a obra ficcional esbarram no horizonte do leitor. Assinalam a sua capacidade de abranger todo o repertório criativo de um escritor. Em Ingarden (1979), a realização de sentido pelo leitor é determinada também pelos preceitos extraliterários e conhecimentos prévios que ele carrega – preceitos e conhecimentos lacunares e imprecisos que sistematizam a realização da leitura, bem como, numa espécie de troca, têm seus buracos suprimidos por ela. Mas também o texto orienta o leitor, cuja inclinação supostamente ativa não afeta completamente os elementos básicos da obra. Conforme Ingarden, a literatura se realiza na leitura, na interação das subjetividades do texto e do leitor, cabendo ao último a opção de aceitar ou não as determinações (por vezes radicais) do leitor implícito da obra – para, enfim, doar a sua memória literária, de que geralmente a obra necessita. É o que Jauss chama de “horizonte de expectativa” e que Iser chama de “repertório”.

O texto emite recursos interpretativos ao leitor, indicando-lhe mais ou menos o caminho que deverá seguir a fim de desvendar-lhe os mistérios. Os espaços vazios que o texto traz chamam a atenção para o que Iser (2002) classifica como os “níveis de diferença” que acontecem no texto – que podem ser identificados extratextualmente (entre o autor e o mundo e/ou entre o texto e o mundo), intratextualmente (entre os itens selecionados de meios extratextuais e/ou entre grupos semânticos produzidas no texto) e entre texto e leitor (entre as atitudes naturais do leitor e aquela que a obra exige que ele adote e/ou entre o que o mundo ficcional denota e o que essa denotação pretende transgredir). Os níveis de diferença põem o jogo (que objetiva resultados) em movimento e, quando transpostos adequadamente, garantem a sua continuidade.

O resultado do jogo textual, no entanto, pode ser altamente reduutivo, pois os lances do jogo fragmentam as posições em uma multiplicidade de aspectos.

Se considerarmos ser o significado o resultado do jogo textual, então este só pode provir da suspensão do movimento do jogo que, com alta frequência, envolve a tomada de decisões. Mas qualquer decisão eclipsará inúmeros aspectos provocados pela mudança e interação constantes e, daí, pela reiteração variada de posições do jogo, de modo que este, por si mesmo, se contrapõe a chegar ao fim (Iser: 2002, 108).

A observação acima reitera a dualidade do jogo do texto, que se segmenta em meio à espera de que suas diferenças sejam removidas. Com isso, o jogo confere àqueles que aceitam fazer parte dele as condições de suplementar individualmente o texto, dar-lhes significado, enfim. Contudo, ainda seguindo a proposição de Iser, as diferenças que propiciam o jogo jamais podem ser totalmente removidas; ao contrário, aumentam conforme as tentativas de eliminá-las.

Isso amplia as possibilidades de se suplementar o texto, o que elimina qualquer crença de que existe um significado imutável, que sobrevive ao correr dos anos, prévio ao jogo (a que forçosamente induziria a leitura, fechando as possibilidades interpretativas), ou de que o desempenho do leitor só se revela ao término do jogo. Nesses termos é que o texto, espaço entre autor e leitor, só pode ser investigado abalizado pelas suas possibilidades (caráter interpretativo), através das estratégias empregadas (caráter funcional) sobre as suas realizações (caráter estrutural). “Uma descrição estrutural visará mapear o espaço; a funcional procurará explicar sua meta e a interpretativa perguntar-se-á por que jogamos e por que precisamos jogar” (2002, 109), explica Iser.

Pensando mais detidamente no espaço do texto e dos possíveis canais que estende ao leitor, fica mais claro o entendimento acerca da participação da realidade vivencial do leitor e de sua importância na plena realização da manifestação literária. Sendo mais preciso, o campo de projeção do texto abriga as duas realidades (empírica e ficcional) que, na diferença, criam uma identidade e funcionam como um engenhoso exercício para o leitor (exaltado pela ilusão do fictício e simultaneamente ciente de que está na ilusão). Sua interpretação emerge da tradução dos registros de sua sensibilidade, dos estímulos oriundos dos juízos que faz do mundo (extensão abstrata na qual as ações se efetivam), do tempo (assimilação dos movimentos cotidianos acabados e por acabar) e das associações que produz entre esses elementos e a literatura.

O sensível na percepção

Apoiando-se nos estudos de Frank Kermode, Luiz Costa Lima examina a necessidade humana de ter na ficção um portal de significação do tempo físico. Perante as próprias indagações sobre o sentido de estar no mundo, o homem procura na ficção explicações que pacifiquem suas angústias e urgências.

A ficção é o que permite a passagem de *chronos* para *kairos*, da sensação de um fluxo irremediável para a de estações ou paradas, que assinalam marcas no tempo (da vida individual, de sua sociedade e da história humana) “preenchidas de significação, carregadas de um significado que deriva de sua relação com o fim” (Kermode: 1966, 47); construção que nos dá direito de entrada ao *kairos*, a ficção, portanto, não se afirma sem um projeto escatológico, de que o apocalipse é apenas uma das variantes. Chama-se esta construção de ficcional porque não tem, no mundo do tempo físico, uma correspondência objetivável. Enquanto processo biológico, a vida não acena para sentido algum. Mais do que construções, as ficções são construções seminais, respostas básicas à necessidade humana de descobrir um sentido para a sua história. Poderiam assim ser comparadas a uma tela que interpomos entre nós e o mundo, tela pela qual o “momento imaginário” da ficção concorda e coincide com o mundo (1989, 72-3).

A “tela” interposta não apenas concede ao homem uma perspectiva alternativa sobre o real, mas se mostra oportuna a um movimento adiante, ou melhor, para dentro. Carregando o peso da emoção, o espectador transpõe a tela, tecido feito por fios delicados, e se vê imigrante de um novo mundo, o mundo fictício, de onde efetivamente percebe a sua própria realidade. Tragado por essa visão, o homem pode revisitar os tempos imemoriais, os símbolos que constituem os meandros da criação artística.

Semelhante mudança da função do homem perante o real lhe suscita inúmeras interrogações, em vista de que nada é claramente expresso quando se está no intervalo entre a palavra e o invisível. Articulando esses dois polos, torna coerente o caos do aparelho fictício. E a interpretação que faz dele passa a ser tão ficcional quanto.

Finalmente convertido em sujeito ficcional, o leitor se abre à demanda da fantasia alheia e, portanto, aos efeitos catárticos que esta invariavelmente lhe causará.

Porém, existe uma zona perigosa no novo mundo descoberto pelo leitor, zona que o desencaminha, o convence a normatizar o comportamento e a automatizar sua percepção da obra a partir do senso comum. Novato na realidade fictícia, encantado com a dinâmica extraordinária com a qual trava conhecimento, o leitor se deixa levar pela narrativa a ponto de perder o julgamento crítico, é ludibriado pelo criador do enredo e pelos personagens.

A esse propósito, Costa Lima (1989) recorda o filme *A rosa púrpura do Cairo*, de Woody Allen, no qual, em tempos de quebra da bolsa de valores de Nova York, uma dona de casa ingênua, fissurada por filmes, escapa da realidade social e familiar opressora transportando-se à tela do cinema, transformando-se em personagem do drama representado. Logo conquista o posto de protagonista e, junto do herói – que faz o movimento inverso e invade o mundo real –, desvela metafictionalmente a *ilusão* realizada por ambos.

O narratário de *Mastigando humanos* se assemelha à criatura da fantasia de Allen. Vence as barreiras impostas pelo travejamento fictício e atua criticamente no desenrolar da trama, impondo, em dado momento, suas considerações a respeito da finalidade do romance. Mesmo que a figura do narratário preexista à produção desse texto – já que todas as ocorrências fazem parte do passado longínquo em que o narrador inicia a narrativa, dirigindo-a, desde o princípio, a um “tu” –, ela só começa a ter algum vulto a partir da segunda parte do romance, quando o jacaré é levado para a universidade. Lá o seu discurso fica mais consciencioso, preocupado com a avaliação do leitor. Nesse sentido é que se pode afirmar que esse leitor intrínseco, embutido no que o narrador chama de “racionalidade”, participa com ele da experiência de conceber uma obra literária, reclamando, pois, o direito de orientar o desenrolar da trama rumo a essa ou àquela direção.

Acho que meu problema é ser racional demais, nadar contra a correnteza, duelar com a natureza, não aceitar o que o destino me reservou. Meus impulsos vitais não podiam ser satisfeitos, meus desejos eram maiores do que eu podia explicar. Pois se o que importava mesmo era a fome e o desejo, eu teria ficado tranquilo no meu habitat natural. Então o que me fez

nadar até essa alucinação? O que havia de irracional no meu destino que eu não poderia chamar de natural? Até que ponto minha racionalidade entrava em choque com um destino natural, um destino irracional? (Nazarian: 2006, 46).

O narratário causa certas dificuldades ao narrador, cuja competência como dono de histórias (autobiográficas ou não) é posta em dúvida pelo outro, que o obriga a questionar a própria capacidade de produzir sozinho um texto literário que está longe de ser denso. Não é permitido ao narrador, portanto, ser um autor intuitivo, completamente experimental: instaurando a imagem de um leitor que dê consistência e um ar de veridicidade à história, o crocodiliano abre mão da máscara de autor comprometido com o ato e o fato literários e aceita a condição de escritor popular (sem chance de vir a se canonizar) de uma obra que não se justifica: “A verborragia que me excita é fruto da minha longa bocarra que adestrou minhas palavras escritas. Escrevo como penso. Penso como falo. Falo como se mastigasse palavras entre meus inúmeros dentes afiados” (Nazarian: 2006, 42).

Polarizada a percepção, o universo ficcional é dado ao jacaré e o jacaré é dado a si mesmo. A facticidade do enredo causa a distorção da função do protagonista dentro da narrativa. São episódios de sua vida o que ele conta, baseado nos encontros com outras criaturas prototípicas do *underground*. Por ocupar a porção principal da narrativa, a trama de ações impede o desenvolvimento de uma possível luminescência artística por parte do narrador e empobrece de uma vez por todas o texto. Sobre o tonel de óleo Santana, por exemplo, no trecho referente ao tempo do esgoto, ele usa expressões e imagens de um erotismo chulo, da mesma forma que, mais tarde, o faz a propósito dos membros da universidade:

Vocês devem estar rindo, se perguntando, “que diabos ele espera de um tonel de óleo?”. Ora, mas o que todos os homens esperam das mulheres? O que os homens esperam das mulheres. Apenas que se abram, ranjam, deem abrigo e espaço, espaço para eles entrarem. Um túnel de carne quente para se descansar. Para mim, um túnel de paredes frias para o mesmo. Foi isso o que senti por ela, vontade de penetrar, conhecer melhor suas formas arredondadas, o brilho de seu casco, seu ranger sob meu peso, nós dois a

rolar. Talvez fosse sua ferrugem, como escamas, talvez seu ferro dentado. Só sei que ela tinha o suficiente para que um macho da minha espécie se sentisse atraído, embora um pouco culpado, confesso eu (Nazarian: 2006, 20).

Abrindo a narrativa para o sentimento do narratário, o autor fictício de *Mastigando humanos* procura eleger um discurso satisfatório à emoção do leitor, de modo que este possa salvar o romance do limbo do esquecimento, para o qual o livro se encaminha. Embora desejasse estrear na literatura com uma grande obra, ele se conforma em ficar marcado como escritor de um livro que ao menos divertiu o leitor. O discurso, nesse aspecto, mais do que as imagens sugeridas pelos fatos narrados, representa a causa e a consequência dos sentimentos contraditórios do narratário – que são, obviamente, transferidos ao leitor externo.

Mikel Dufrenne, no artigo “Intencionalidade e estética”, presente no livro *Estética e filosofia*, declara que

o sensível é o ato comum daquele que sente e do que é sentido. Isso significa, em primeiro lugar, que o objeto estético só se realiza na percepção, uma percepção que esteja atenta a lhe fazer justiça: diante do beócio que só lhe concede um olhar indiferente, a obra de arte ainda não existe como objeto estético. O espectador não é somente a testemunha que consagra a obra, ele é, à sua maneira, o executante que a realiza; o objeto estético tem necessidade do espectador para aparecer (1972, 82).

Dentre as várias formas de autoridade que o narratário pode vir a ter sobre as escolhas estéticas operadas pelo narrador, a principal é a de que ele dá conta dos enunciados e suas mensagens. Cabe a ele avaliar as possibilidades discursivas postas no papel pelo narrador e, separando o joio do trigo, determinar o sentido exato que se espera que o leitor externo tenha no processo da interpretação. No caso de *Mastigando humanos*, a intenção do autor precisa se realizar completamente destituída de complexidades. A impressão de que algo ficou insuficiente no texto é, pois, fundamental. E, apesar de analistas como Antoine Compagnon defenderem que a

intenção é, antes, o sentido intentado que o objetivo de uma obra, aqui as performances do narrador e do narratário levam a produção do enredo a obstar tal assertiva.

Na ordem do discurso, as consciências do narrador e do narratário tornam crível e purificam conjuntamente a experiência do texto; tentam, com isso, dominá-lo. No entanto, em nome da adesão emocional do leitor externo hipotético, o confronto entre narrador e narratário se instaura. Embora a proposta do narrador seja deixar o texto o mais plástico possível, o narratário lhe impõe a montagem de um romance subjetivo.

Em face dessa prerrogativa do narratário, *Mastigando humanos* possui um subtexto soterrado entre as linhas preenchidas por verbos tolos e sem consistência. Irrompe, de ambas as partes, o repertório que intenta controlar o imaginário.

Trazendo à baila as considerações foucaultianas a propósito da ordem do discurso enquanto um mecanismo de controle social, cuja disposição é institucionalizar e disciplinar a reflexão e a expressão do falante, pode se estabelecer uma correspondência com o que se efetiva no romance em análise: aquilo que Foucault classifica como o binômio “saber-poder”, que reprime a singularidade expressiva do agente humano conforme o encerra em suas teias reguladoras e o impede de dominar, explorar e selecionar o próprio discurso. Isso equivale a dizer que, segundo o filósofo francês, a repressão que o saber-poder exerce sobre o homem reflete a articulação do falar e do ver, que atinge o âmbito dos enunciados e das instituições, restringindo-os.

Aludir aqui à denúncia feita por Foucault parece um exagero, contudo serve para iluminar o excesso de subjetividade que a relação entre narrador e narratário opera nas entrelinhas da ficção. Ajuda a pensar a “territorialização” de que o discurso de *Mastigando humanos* se aproxima – territorialização porque realiza o seu sentido dentro de um dado tempo-espço agrilhado por um potencial disciplinador. Existe no romance uma força que pretende gerar a obra de acordo com as regras impostas ao gênero, contraposta por uma segunda voz que resiste à concepção ortodoxa repetida pela outra e mobiliza sua energia a favor de uma produção e uma interpretação mais libertárias do texto literário.

Dentro do “como se”, a aceitação e a identificação do leitor externo quanto ao universo que se lhe apresenta funciona como espécie de “prêmio” a ser conquistado por narrador ou narratário, ao final do jogo do texto. Para que isso aconteça, é preciso levar em conta o histórico do leitor e da história contada. Sem que haja qualquer coincidência entre um e outro, a identificação cai por terra. Daí, portanto, a necessidade de narrador e

narratário se desdobram e preencherem o máximo dos espaços vazios do texto com elementos que satisfaçam o gosto e as expectativas dos prováveis leitores.

Mas antes de esclarecer melhor a questão do desdobramento e da disputa pelo controle do imaginário por narrador e narratário, faz-se necessário abordar algumas questões concernentes à relação de identificação que os leitores de *Mastigando humanos* podem ter com ambas as instâncias no nível do imaginário.

3.2. Um imaginário tragicômico

Para Iser, o imaginário, sendo uma instância que necessita da iniciativa de algo externo, se expressa “na interação com outros fatores” (2013, 254), que na percepção é a antecipação visual, e na ideia, os fatores cognitivos plenos de memória.

O próprio do imaginário é seu caráter fluido, difuso e caprichoso. Nele, as coisas perdem seu vínculo com a estabilidade e, à semelhança de nuvens que configuram ora gamos, ora ramos, tudo é passível de se resolver em seu oposto. O ato de fingir próprio ao ficcional o transgride porque a conexão com o imaginário se faz em favor de uma “configuração determinada”, e exposta pelo próprio texto. Sem dúvida, esse texto não nos apresenta situações ou personagens completos em si mesmos; eles necessitam da colaboração do leitor para que se concretizem. Situações e personagens, diria Iser, são *esquemas* que só o leitor concretizará (Costa Lima: 1989, 97).

Mastigando humanos traz como “esquemas” criaturas que correspondem caracteristicamente a alguns paradigmas culturais, éticos e ideológicos do homem contemporâneo. São contraditórios, caóticos, frágeis em suas convicções. Observam a realidade em que vivem de forma politizada e moralista, ao mesmo tempo que optam por existir inteiramente no submundo urbano, cujas regras têm como ponto principal a falta de regras.

Os personagens não surgem como figuras vazias, mas sim carregadas de valores. Aqueles apresentados pelo narrador dão conta de uma duplicidade que beira a perversidade. Além do mais, a concepção instrumental dos ambientes nos quais os personagens circulam determina a identificação entre um e outro, pela qualidade dos efeitos causados.

Tipificando um padrão comportamental juvenil contemporâneo, o jacaré associa as categorias do drama e da ironia. Por suas ações e considerações, promove a adesão do leitor. Mas não apenas ele estabelece relações com o leitor: os personagens secundários também têm parte no processo. De acordo com Vitor Manuel de Aguiar e Silva,

o protagonista representa, na estrutura dos actantes ou agentes que participam na ação narrativa, o núcleo ou o ponto cardeal por onde passam os vetores que configuram funcionalmente as outras personagens, pois é em relação a ele, aos valores que ele consubstancia, aos eventos que ele provoca ou que ele suporta que se definem o *deuteragonista*, a personagem secundária mais relevante, o antagonista, a personagem que se contrapõe à personagem principal – e que, em muitos textos, coincide com o deuteragonista –, e os *comparsas*, as personagens acessórias ou episódicas (2011, 699-700).

O antagonista do jacaré é ele mesmo, ainda que as circunstâncias sejam perturbadoras e conflitantes. As escolhas que faz, ou melhor, as que não faz – já que em dado instante do enredo se deixa guiar pelo fluxo – são sempre erradas. Porém, seu antagonismo não está disposto na esfera física e sensorial, mas na criativa. A arte induz à reflexão crítica. Alavanca o poder de análise e transformação da própria realidade do jacaré, que, dividido entre a razão e a emoção, perde definitivamente o rumo. A arte, então, lhe apresenta novas possibilidades de conquistas e outros olhares sobre o mundo.

Por muito tempo acreditei que, por viver no submundo, não havia mais grandes mistérios a desvendar. Já estávamos sob a camada que os seres humanos criaram para esconder suas próprias fraquezas, seus dejetos, excrementos e segredos. Mergulhávamos mais fundo na verdade, flutuávamos nas profundezas da civilização humana (Nazarian: 2006, 82-3).

Em virtude da dicotomia encarnada pelo jacaré, o que poderia se caracterizar uma produção artificial toma contornos mais humanos, ao gerar no leitor a ligeira impressão de que está diante de uma representação – algo que aproxima a obra literária

do gênero dramático. A atitude teatral do jacaré de certa forma reduz a qualidade literária da obra que diz escrever, contudo possibilita (numa manobra narrativa arriscada) a compatibilidade e cooperação do leitor com o texto.

Mais ou menos por essa propriedade bidimensional que o romance carrega é que se pode chamar o enredo de tragicômico. Por força da disparidade comportamental do jacaré e, por outro lado, do desdobramento sofrido por narrador e narratário, o jogo encenado no texto é transportado efetivamente para um palco imaginário, onde o discurso de um personagem literário se estende ao discurso de uma entidade actancial dramática. Sob tal ponto de vista, a figura do jacaré carrega tanto as marcas sintáticas e semânticas comuns ao texto literário, como as instâncias matriciais do teatro.

Na recriação da própria vida, o ritmo trágico e o ritmo cômico se perfilam e dão forma à composição do romance. A importância de o autor fictício do romance recorrer ao modelo dramático de contação de uma história se deve ao potencial de semelhante gênero para tornar visível a ilusão engendrada e favorecer a suplementação do texto pelo leitor.

O drama abstrai da realidade as formas fundamentais da consciência: o primeiro reflexo da atividade natural na sensação, consciência e expectativa, que é próprio a todas as criaturas mais elevadas e pode ser chamado, portanto, de puro senso de vida; e, além disso, o reflexo de uma atividade que é ao mesmo tempo mais elaborada e mais integrada, tendo um começo, eflorescência e fim – o senso pessoal de vida, ou autorrealização (Langer: 2011, 340).

Tragédia e comédia, de mesmo fundamento, se mostram veículos propícios para a ironia. A primeira enfoca crítica e violentamente o comportamento humano; a segunda achincalha as dimensões política e social. Fraquezas, vícios e luta moral são temas recorrentes dessas duas formas dramáticas.

Em verdade, o autor fictício de *Mastigando humanos* não realiza a comédia e a tragédia em si, antes desenvolve um índice cômico, cujo sentido é o abalo e a recuperação do herói sob uma aura ridícula e irônica, e um índice trágico, comandada pelo destino, que põe o herói em choque com a sua limitação ante o futuro inelutável.

A moldura tragicômica com que o jacaré envolve e adorna sua obra elucida os impulsos rumo à satisfação dos prazeres e os traços de autoconsumo de todos os personagens.

Se a fome é o impulso básico da existência, o freio da existência seria o medo? Ou seria a saciedade? Afinal, quem tem fome demais se arrisca. E quem já não tem não precisa. Morrer de medo... Há até quem se arrisque por esporte, como os piolhos, mas não se breca por fome. E os leões no topo da cadeia alimentar, os tubarões (malditos) no fundo do mar, eles têm algo a temer? Os piolhos têm o medo que os impede de saltar? Ah, fico pensando que grande predador sou eu, que grandes predadores somos nós, palitando nossos dentes com os bicos dos passarinhos. Nesse meio-termo da cadeia, não morremos pela fome do outro, mas nos sacrificamos por esporte (Nazarian: 2006, 24-5).

O risco a que o narrador se refere concerne aos tipos de entrega que os personagens trágicos e cômicos cumprem em cena: um opta por agir de acordo com as ordens do destino; o outro prefere agir (amoralmente) por conta própria, mesmo que no fim não obtenha o sucesso. Não por acaso, o jacaré demonstra ter se arriscado a seguir o contrafluxo dos rios e parado no esgoto a fim de efetivar suas necessidades físicas, filosóficas, ideológicas, tanto quanto ter se deixado levar pelos acontecimentos e pelas orientações dos agentes da universidade.

Onde se desenvolvem, as ações cômicas e trágicas acionam a crise contra a qual o herói luta: o temor da irracionalidade. Estar irracional é submeter sua psique ao desespero. Essa possibilidade atormenta o jacaré e o faz lembrar constantemente de sua impotência perante o cumprimento do *Fado*. Daí o consumo desmedido de humanos: a ideia de que desse modo sua natureza humana jamais se extinguirá. No entanto, o jacaré percebe a falácia e, num desabafo sarcástico, revela sua decepção:

As pessoas sempre tendem a acreditar que entre os animais não há sentimentos reais de fraternidade. Talvez porque as próprias pessoas não sintam um afeto natural por seus familiares, então acham que isso é apenas uma obrigação criada e imposta pelo homem. Bem, eu posso dizer que já vi

muitos animais devorando seus próprios pais, sim, e já vi muitos cruzando com seus irmãos, mas isso não é regra. São exceções que acontecem em todas as espécies (Nazarian: 2006, 95).

A relação de aproximação e distanciamento entre animais e seres humanos, que dá o tom de alegoria ao romance, gera, afinal, a expressão tragicômica do texto, uma vez que a voz do narrador – humana, racional – simula comicamente a existência de um ser irracional cuja essência é intrínseca e simbolicamente trágica. Isso equivale a dizer que para o narrador a história que conta tem propriedades cômicas, ao passo que para o personagem, que gostaria de saber como é viver igual a um humano, sua trajetória se define na tragédia. Porque

os seres humanos inventaram coisas demais para se preocupar. As notícias do dia, os clássicos da literatura, as fofocas da novela, os perfumes, as roupas, as receitas para se conquistar o sucesso. Talvez se esqueçam de que precisam mesmo manter o estômago cheio. Fazem lipo. E nessas tantas preocupações tão desnecessárias – para a evolução, perpetuação, existência – evoluem esquecendo-se do prato principal.

Talvez tenha sido a descoberta do fogo, da roda, o polegar opositor. Algo que os distraiu e os potencializou – seguiram para uma outra direção. Eu realmente não acredito que sejamos menos capazes, nós, os jacarés, veja só meu exemplo. Gostamos de tomar sol como vocês nas férias; nadar como vocês nas férias; comer piranhas como vocês (Nazarian: 2006, 23).

Cada executante do imaginário de *Mastigando humanos* (narrador, personagem e narratário) justifica a perspectiva que este ou aquele tipo de leitor lança à obra. A verificação, portanto, da mudança contínua da linguagem e do comportamento do narrador e do personagem, respectivamente, diz respeito às sugestões que o narratário faz ao longo do jogo do texto. Cabe a ele indicar as necessidades emocionais do leitor externo, garantir o bom andamento do enredo e de sua modulação, que pode fazê-lo ganhar ou perder o leitor.

Em última análise, a implicação do gosto do leitor externo no transcurso da narrativa, nos procedimentos de escolha desta ou daquela ação, deste ou daquele ajuste

aos índices de uma literatura de massa ou de uma literatura mais experimental dá mote à elaboração do romance. Torna-se, desse modo, clara a influência do narratário sobre o imaginário – estimulando o fenômeno do desdobramento pelo controle do imaginário.

3.3. Desdobramento e controle

Mastigando humanos se enquadra na categoria de literatura de massa, entretanto, subjacente à estrutura voltada para o mero entretenimento, o narrador tenta dinamizar uma segunda linguagem, cujos elementos desfazem o engano e dão significação à relação texto-leitor. Abandonando o posto de autor, o narrador, temeroso das críticas, se resguarda na condição de personagem ficcional e abre espaço para a apreciação do narratário, que finalmente justifica e faz entender o caos emocional do jacaré.

Vitor Manuel de Aguiar e Silva considera que o narrador “representa, enquanto instância autonomizada que produz intratextualmente o discurso narrativo, uma construção, uma criatura fictícia do autor textual, constituindo este último, por sua vez, uma construção do autor empírico” (2011, 695). Já o narratário se apresenta

como uma personagem, com caracterização psicológica, social etc., variável em minudência e em profundidade, que pode desempenhar apenas a função específica de narratário ou acumular esta função com a de interveniente mais ou menos importante na intriga do romance. [...] Como acontece com o narrador, a existência e a função do narratário articulam-se com os diversos *níveis* da narração que podem ocorrer num texto (p. 699).

O desdobramento operado em *Mastigando humanos* dá novo significado às funções de narrador e narratário, com o fim de responder a conveniências externas ao universo ficcional. Parece contribuir para a consecução dos objetivos comerciais do autor crocodiliano e facilita o relacionamento do leitor externo hipotético com a obra. Em virtude disso, gera uma configuração negativa e positiva do caráter duplo de ambos: enquanto o narrador entra em desacordo com o personagem em que se transforma, o narratário se identifica com o leitor externo que emula e aceita a atividade de mediador rumo ao real sentido da narrativa.

Percebe-se o desdobramento do narrador pelas duas vozes da consciência que marcam o texto: a de criador e a de criatura. Nota-se o desdobramento do narratário por

meio das duas modalidades de leitor: a passiva e a ativa. O narrador subordina o drama da consciência à narração dos eventos e o narratário procura preencher o texto com alguma qualidade literária.

Partidos em dois, narrador e narratário estabelecem um compromisso com a interioridade e a exterioridade do universo criado. No entanto, não configuram o que comumente se entende por desdobramento dos sujeitos da narrativa, em que se identifica a duplicidade com a sombra inquietante do eu. O duplo, que já aparece como artifício narrativo em textos dos mais variados autores – como Aristófanés, Plauto, Shakespeare e no Oscar Wilde de *O retrato de Dorian Gray*, para ficar em poucos exemplos –, não é o tema principal do romance analisado.

Em *Mastigando humanos*, a sua manifestação, embora relacionada ao mimetismo antagônico entre narrador e narratário, visa à articulação entre leitor e linguagem. Rompendo o compromisso com a verossimilhança e sendo disposta incontrolavelmente no texto, a linguagem facilita a atuação do leitor, que por meio da literatura projeta novos sentidos e tenta dominar a própria realidade. A linguagem, tornando-se o seu próprio fim, determina as bases formais do imaginário: sem privilegiar autor ou leitor, deixa a cargo do último o resgate da eficácia artística do primeiro.

Mas nenhum de vocês pode me recriminar, tenho certeza. Duvido que saibam o que é ser um jacaré e, mesmo assim, ainda não conseguem abandonar seus estímulos orais. Por isso o cigarro entre os lábios, o copo na mão, o chiclete na boca. Por isso o beijo de boa noite, o café da manhã, o chimarrão na cuia. Os que conseguem transcender não conseguem deixar de contar vantagem: falar, falar, falar, para manter a língua trabalhando. É inevitável. Ou ainda com os dedos, sim, aqueles que falam com as mãos, os dedos, sinais de surdo-mudo, escrevendo livros (Nazarian: 2006, 106).

A leitura se torna o contraponto da fala; os aspectos oralizantes do enredo se opõem à verdadeira faina que representa a escrita. Com base no multiperspectivismo narrativo presente no romance, não configura erro afirmar que, na verdade, existem dois romances num só: o do narrador e o dos personagens. Por conseguinte, a figura do narratário deve acompanhar essas duas perspectivas.

Na luta pela produção de um texto capaz de seduzir toda sorte de leitores, narrador e narratário protagonizam o jogo livre da imaginação, sobretudo porque o narrador, um “intelectual da boca-do-lixo” (Nazarian: 2006, 200), sabe que o “requite” de sua vida literária não convence a ninguém. Narrador e narratário acabam por desempenhar papéis bastante próximos na composição do romance – daí o mimetismo, que faz confundir as vozes.

À narratividade do narrador corresponde o estatuto da literatura de massa, cujo princípio se subordina ao sucesso comercial. Já o narratário, de vocação poética, se ocupa das potencialidades do simbólico. Ambos desejam legitimar, à sua maneira, a literatura produzida a quatro mãos. A expressão característica de cada um, no entanto, se amalgama e some no intermundo de seus axiomas.

Assim, a tomada de posição de narrador e narratário demonstra que uma obra não pode ser lida em si mesma, que é preciso perfazer os espaços estruturais, circunscritos a superações, rupturas, encaixes, desencaixes, simulações e dissimulações. Alçados, graças ao desdobramento, à categoria de produtores culturais, narrador e narratário procuram estabelecer uma relação direta com o leitor externo, arriscando, todavia, perder o domínio sobre a própria criação: “quero que meus relatos toquem os sinos da arte, mais do que sirenes de ambulância. Conto com a arte para sobreviver, já que ela mesma me impede de transcender” (Nazarian: 2006, 216).

A análise do desdobramento propicia um importante sentido que jaz na tessitura dos fios narrativos: a questão do controle do imaginário. Onde há divisão, há conflito. E onde há conflito, há controle. Controle no sentido de tomada de poder. Explica Pierre Bourdieu:

O campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocuparem posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural nomeadamente). É o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes que, como as lutas simbólicas entre os artistas e os “burgueses” do século XIX, têm por parada a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que por seu turno determina, a cada momento, as forças suscetíveis de serem envolvidas nessas lutas (1996, 247).

Transportando as considerações de Bourdieu para o contexto fictício de *Mastigando humanos*, a noção do controle fica mais clara ante a mudança de perspectiva narrativa apresentada no texto. Para comprovar tal assertiva, basta citar dois trechos em que se pode verificar o desdobramento do narrador e do narratário em, respectivamente, personagem principal e imitação de leitor externo. No primeiro trecho, o narrador recorda com saudades, pela perspectiva do personagem em que se transformou, os tempos de esgoto. Espacialmente falando, no curso da narrativa, o jacaré ainda se encontra lá, mas, uma vez temporalmente afastado, pode enfim mostrar ao leitor as impressões que tinha acerca do esgoto e que então não conseguia mensurar.

O bom do esgoto é que o fluxo sempre acaba seguindo seus pensamentos. Ou talvez seu pensamento siga o fluxo. Quero dizer, as coincidências, necessidades, com tanta coisa passando lá por baixo, você sempre consegue estabelecer uma ligação entre o que passa pela água e o que passa pela sua cabeça, com o que você precisa, no que está pensando. Eu pensava em conversar, num amigo (Nazarian: 2006,79-80).

Aqui não há digressão e, na verdade, é uma das raras ocasiões em que a voz do narrador surge com clareza. Quanto ao desdobramento do narratário em imitação de leitor externo, fica evidente pela mudança no número do vocativo a que o narrador lança suas filosofias a propósito do ato de contar uma história que tenha algum elemento que satisfaça o gosto do possível receptor:

Não espero que todos vocês entendam. Afinal, só posso descrever experiências sinestésicas com palavras. Sem o devido estímulo das papilas, uma refeição não passa de poesia – ou assassinato. E eu mesmo defendi que o que importa é a fome. Queria que minhas palavras pudessem abrir o espaço vazio nos seus estômagos; lendo tarde da noite vocês pudessem lambe os beiços. Mas nem sei se acabaram de jantar, se são vegetarianos, macrobióticos, se o que apreciam mesmo é um bom filé de rabo de jacaré. Quem de vocês poderia entender a magia que se produz com a língua numa

coxa tenra e bronzeada? Quem de vocês preferiria uma galinha morta?
(Nazarian: 2006, 104).

Como já foi dito anteriormente, o narratário desdobrado numa imitação de leitor externo obedece aos anseios do autor fictício do romance de ter um emissor a quem contar sua história; um emissor que não o deixe acreditar que seu esforço é vão e desistir de tudo. Tanto uma característica do narrador (ser um iludido pelo narratário) quanto outra (reconhecer-se de antemão um fracassado), perante a procura por um leitor capaz de garimpar de suas metáforas medíocres um sentido mais elevado e crítico (como, por exemplo, entender que “coxa tenra e bronzeada” e “galinha morta” correspondem comparativamente à literatura feita por jovens e a canônica), o colocam numa condição negativa e de extrema dependência ante qualquer tipo de leitor.

O insucesso da obra que escreve, pressentido desde as primeiras linhas (em que diz não ter nascido em berço de ouro para depois ser jogado na privada, mas sempre teve uma existência ordinária), ilustra perfeitamente o momento de crise que tem assolado a literatura e perturbado quem se aventura a escrever um livro em tempos como estes. No caso do jacaré, que do começo ao fim busca se legitimar como um escritor comprometido com a arte – embora seja incapaz de vencer as barreiras dos ditames comerciais –, a falha lhe cai bem: de certa forma sente algum prazer mórbido ao ser vilipendiado. Isso equivale a dizer que

o não-sucesso é em si mesmo ambíguo uma vez que pode ser percebido ou como escolhido, ou como sofrido, e uma vez que os índices do reconhecimento dos pares, que separa os “artistas malditos” dos “artistas falhados”, são sempre incertos e ambíguos, tanto para os observadores como para os próprios artistas: os autores mais *infelizes* podem descobrir nesta indeterminação objetiva meio de alimentarem uma incerteza acerca do seu próprio destino, ajudados nisso por todos os apoios institucionais que a má-fé coletiva lhes assegura. Além do mais, a institucionalização da revolução permanente como modo de transformação legítimo dos campos de produção cultural faz com que a vanguarda literária e artística beneficie, desde finais do século XIX, de um preconceito favorável assente na lembrança dos “erros” de percepção e de apreciação dos críticos e dos públicos do passado:

o fracasso pode sempre encontrar portanto justificação nas instituições resultantes de todo um trabalho histórico, como a noção de “artista maldito” que confere uma existência reconhecida ao desfasamento real ou suposto entre o sucesso temporal e o valor artístico; e, mais amplamente, o fato de os agentes ou as instâncias que são designados ou se designam para julgar e consagrar estarem por seu turno em luta pela consagração, sendo portanto sempre relativizáveis e contestados, garante um apoio objetivo ao trabalho da má-fé por meio do qual os pintores sem clientela, os atores sem papéis, os escritores sem publicação ou sem público podem dissimular o seu próprio fracasso jogando com essa ambiguidade dos critérios do sucesso que permite confundir o fracasso relativo e provisório do “artista maldito” com o fracasso puro e simples do “falhado” (Bourdieu: 1996, 251).

Daí o controle do imaginário: o narratário está para a obra como um salvador – ou uma possibilidade de salvação – que, além de impedir os “erros de percepção”, marca o autor do romance como “maldito” (maldito no sentido de incomodar os leitores, de mudar, através de uma ação de vanguarda, o *status quo* literário). Mas, para que semelhante fato aconteça, é mister que ele tenha absoluta autonomia na contação/interpretação dos eventos para o leitor externo hipotético; que instaure o juízo exato a propósito da obra.

Pois bem: é precisamente essa autonomia que o narrador se nega a dar ao narratário, que tem sua figura diluída na narrativa, onde parece sem força, destituído de qualquer poder de decisão. Porém, está tão envolvido no e pelo ato de narrar que entra em simbiose com o narrador e, pouco a pouco, modifica os rumos da trama, procurando fazer com que haja ao menos uma possibilidade de o livro não virar um objeto descartável. Justamente por isso, *Mastigando humanos* é um fracasso. Em todos os sentidos.

O trecho final do livro, quando o jacaré submete seu romance à avaliação de um escritor aracnídeo famoso (leia-se autor de best-seller) e recebe dele uma crítica mordaz, demonstra a inutilidade de se escrever em prol da emoção alheia, escamoteando a própria:

É uma espécie de decepção. Pois percebo que ele é apenas uma aranha que escreve, não um grande escritor. É praticamente um subproduto de Stephen King. Tem oito patas trabalhando por ele, o que garante sua rapidez nos romances. Consegue fazer quatro parágrafos simultaneamente, grande vantagem, deixe só uma centopeia aparecer e colocá-lo para escanteio. E isso tudo me faz pensar o quanto me orgulho do que escrevo apenas pelo fato de ser um jacaré. Eu vivo mais do que sou capaz de descrever. E nem consegui ainda terminar minha própria história. Por isso ele me subestima, com minhas lerdas patas de réptil (Nazarian: 2006, 217).

A interação entre narrador e narratário resulta em corte vertical no antagonismo de um com o outro, de um e outro consigo mesmos. O rigor da composição ficcional idealizado pelo narratário fracassa tanto quanto os devaneios comerciais do narrador. O controle do imaginário disputado por narrador e narratário, passando a ter ascendência sobre o próprio ato de criar uma história, se revela, enfim, um equívoco, a chave para o fracasso da obra.

Em *Mastigando humanos*, a questão do controle remete à diferença entre os artistas que calculam conscientemente a obra que produzem e os que se expressam sem ponderar a respeito das sensações que irão causar nos leitores. Como se viu, o autor crocodiliano se perde. Qual Pinóquio, boneco de madeira que sonha ser menino de verdade, escolhe o caminho mais fácil e conhece o lado mais obscuro e confuso da criação.

O sucesso de um livro de ficção evidentemente não está relacionado à previsão ou não previsão que um escritor faz de seu leitor, à medida que produz o texto. O fator principal para o êxito talvez consista mais na habilidade em convidar o leitor a entrar no jogo, ter seu convite aceito e saber conduzi-lo – sem lhe impor nada – no singular campo da ilusão.

Considerações finais

Um dos grandes equívocos analíticos, quando se está diante de um texto ficcional que trata do processo criativo de um escritor, e que fatalmente põe em cena personagens que agem como emissores e receptores, é privilegiar as referências à realidade. É o analista, envolvido pelo dialogismo real-ficcional, procurar descobrir o que o texto diz do mundo, abrindo mão, por força de tal escolha, de orientar sua investigação através das propriedades formais da obra.

Não raro as figuras de narrador e narratário suscitam descaminhos interpretativos. Se conectados à aplicação de autor e leitor personificados dentro da narrativa, possibilitam uma abordagem menos condizente com as funções de autor e leitor do que com a determinação racional da experiência de leitura. Existe uma diferença entre aplicação e função de autor e leitor: no primeiro caso, o objeto estético está subordinado à autoridade de um e de outro; no segundo, é o texto – ou a sua estrutura imaginária – que constitui e rege um e outro na qualidade de elementos narrativos que desempenham certos papéis (que podem ser definitivos ou intercambiáveis) na instância do texto. O excesso de contextualização decerto é um dos fatores que prejudicam o reajuste entre aplicação e função de autor e leitor no processo da percepção.

Sabemos que os métodos de abordagem literária são inúmeros e, entre eles, encontram-se desde aplicações autoritárias de conceitos da teoria da literatura até interpretações impressionistas. Neste trabalho, busquei bússola no “controle do imaginário”, mas apenas depois de me colocar na dimensão da recepção como partícipe da estruturação da obra de Santiago Nazarian e perceber a pertinência de recorrer à categoria desenvolvida por Luiz Costa Lima em sua alentada trilogia (1984, 1986 e 1988). Assim, espero ter conseguido eliminar os dilemas inerentes à comparação entre real e ficcional.

É justamente porque, em essência, a compreensão do texto perpassa a identificação e as interferências das expressões do real no espaço fictício que o leitor tem sua atividade sensorial ameaçada. Coerente com as próprias normas e valores, o leitor atribui à obra a representação do que ele conhece do mundo que o cerca. Isso de certa forma está de acordo com a tese proustiana, segundo a qual o objetivo do leitor é

mais compreender a si mesmo através do livro do que capturar o livro. Mas Karlheinz Stierle esclarece que

o fato de a ficção mostrar-se como horizonte do mundo significa, antes de tudo, que ela estabelece uma divisória, a partir da qual dois campos são visualizados. A ficção não é um reflexo do mundo, nem a representação de um outro bem diverso. Ao contrário, ela descreve, numa configuração sempre nova, a tensa mediação entre os dois campos, à medida que os reúne em uma figura de relevância. É nesta fronteira que se articulam as figuras de experiência possível, a saber, na distância insuprimível de uma horizontidade estética, que, ao mesmo tempo, se define pela intimidade de uma concepção prévia do mundo e pela estranheza do outro, oposto àquele. A superação da horizontidade da ficção, por isso, só é possível para o lado da práxis, ao preço da ilusão, e, para o lado do imaginário, ao preço da comunicabilidade (2002, 161).

Se a partir da estética da recepção, que procura descobrir a maneira como uma obra afeta o leitor, o universo ficcional conquistou mais visibilidade, merecendo lugar de destaque nas análises, a visão de que a referencialidade é uma ilusão perdeu força. A partir de então ela se concentrou no leitor, que, no vaivém de sua memória literária, ao interpelar o texto ficcional, recupera as leituras passadas e as reformula. A tal ponto que o caráter virtual do texto toma contornos mais físicos, carnis e sentimentais, aliados a uma identificação intelectual que propicia ao leitor a consumação sinestésica da experiência. Nesse sentido, portanto, a ficção possibilita a aproximação (quase nunca amistosa) da sensibilidade artística com o território do real.

Pode-se dizer que a ficção encontra sua justificativa pela propriedade de avivar a faculdade humana de codificar e decodificar os termos da realidade. Conforme Jauss (2002), o prazer estético se apropria dos códigos conhecidos do leitor e os reelabora para se efetivar. A partir das três categorias básicas da experiência estética (*poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*), Jauss verifica que a realização de uma obra por parte do leitor não respeita padrões e condicionamentos; o prazer pode se dar pelo reflexo que o leitor tem de si no texto, pela contemplação desinteressada ou pela transformação e libertação de suas convicções.

Iser, por seu turno, verifica que o leitor tende a lançar sobre a ficção (“mundo artificial”) o olhar do “mundo sociopolítico” e vice-versa. Semelhante reciprocidade confirma o esmaecimento dos signos representativos de cada mundo.

Ler é ora decifrar um palimpsesto, ora projetar uma significação, ora revelar algo oculto, ora contestar algo dado, ora imaginar algo possível, denominando-se assim apenas algumas variantes do jogo da iteração. Ler visa introduzir em tudo o que se torna presente o que foi excluído. Como ambos os mundos se excluem mutuamente, sua iteração, mobilizada pela legibilidade recíproca, produz a simultaneidade do presente e do ausente. Por conta disso, a iteração tende a criar uma ilusão de completude, que se desenvolve pela leitura recíproca dos significantes (2013, 299).

Nos termos do romance *Mastigando humanos*, a repetição dos mundos real e ficcional se caracteriza pela predeterminação da recepção por parte do narrador e do narratário. Deliberada por um envolvimento intelectual e emocional de ambas as entidades fictícias, a repetição torna possível a aproximação da projeção do leitor à projeção da obra. Ainda com base em Iser, a utilização dos signos do real como pano de fundo virtualizado para compreender o “como se” de um texto (“discurso encenado”) dá nova significação ao que o leitor percebe do real. Os limites da representação da realidade e a medida da ficcionalização, realizando interferências recíprocas, se perdem durante o processo de leitura.

No jogo de oposição entre real e ficcional, encenado no romance, autor e leitor também têm suas funções misturadas. Ao tratar da fissura de um sujeito (um “isto” que quando é, já não é mais), o texto elaborado remete o leitor à percepção da duplicidade com que todos os demais elementos narrativos serão constituídos. Assim como o protagonista e os personagens secundários, que ora se comportam de uma maneira, ora de outra, a escritura do romance enverada por dois caminhos: o da ação e o da reação. Ação e reação do narrador, dos personagens e do leitor. Nesse aspecto, a abordagem do texto e a percepção do traço dúbio de sua composição passam a ser uma questão de escolha: dentro da narrativa, tanto os possíveis leitores encontram diversos caminhos interpretativos como, pelo desdobramento de narrador e narratário, dão forma à manobra do autor (ficcional, não real) para manter algum poder sobre a obra que cria.

O discurso duplo engendrado pelo narrador satisfaz, portanto, os padrões estéticos que o público reclama e também sua busca particular pelo gozo da escritura experimental. Pois o autor crocodiliano se debate no desejo de dominar a condução do pensamento ficcional. Mesmo que o texto seja a memória de um corpo que existe para satisfazer apenas as necessidades íntimas, o pórtico aberto ao leitor reitera sua opacidade e seu caráter improdutivo. O tempo da narrativa começa quando a juventude termina, quando o autor não mais se reconhece naquilo que foi. E, conforme recria sua linha do tempo, no ato ingênuo de querer ser escritor, entra em acordo com os desejos e pareceres alheios.

Farrapo de escritor, criador intimidado, subordinado aos desmandos que recebe da imagem que faz de leitor, o narrador de *Mastigando humanos* luta contra a vacância da imagem suscitada pelo texto; quer preenchê-la com o maior número de dados que tem do real para que sua arte tenha, afinal, algum valor. Para que algo seja alcançado, é preciso que ele se assemelhe a alguma outra coisa. Em oposição a outros escritores, o jacaré do esgoto aceita de bom grado tal condicionamento. Diante disso, antever algumas das reações dos leitores, manipulando suas sensações a partir dos elementos recolhidos do real, comprova a necessidade do desdobramento de narrador e narratário. Sem isso as portas do imaginário estariam fechadas.

Não fossem a instituição do personagem principal e a emulação de leitor hipotético forjada pelo narratário enquanto figuras de mediação do sentido da obra, *Mastigando humanos*, por sua linguagem pueril, não passaria de um livro de entretenimento descartável. Mas o fato de ocorrer, no meio da linguagem pueril, o acontecimento de um jogo que envolve conflitos entre eu narrador e eu narrado, autor e leitor, e, mais subjetivamente, abertura e fechamento do texto em prol do controle do imaginário, viabiliza uma percepção mais crítica de sua concepção.

Daí a exigência que o texto faz de o analista se abrir à narrativa. Sem tal entrega, dificilmente se consegue uma visão clara da realização artística do livro. Realização essa sustentada pelo controle, visto aqui como lei que oprime e domina o discurso, contendo a arbitrariedade do sentido e a naturalidade da criação, em nome de exigências extraliterárias, que vão do gosto do leitor às franjas do mercado: o sistema leva vantagem sobre o ser.

Isso posto, em *Mastigando humanos* o imaginário é, primordialmente, uma fonte de enganos. Acionado pela faculdade criativa, nem por isso deixa de ser terreno em que

as analogias com o real se estabelecem, portanto deixa entrever a entrega requerida do receptor, no processo de leitura, aos descaminhos (enigmas, surpresas, incertezas) da ficção. O autor ficcional do livro, condenado a jamais se conhecer, precisa que o leitor lhe devolva aquilo que é (ou gostaria de ser).

Mastigando humanos dá continuidade à proposta literária iniciada por Santiago Nazarian em *Olívio* e – para ficar apenas nos romances – reelaborada em *A morte sem nome* e *Feriado de mim mesmo*. Seu tópico principal é a narrativa de uma narrativa em que a submissão conflituosa dos protagonistas a qualquer coisa que lhes seja externa se apresenta na superfície do texto. Assim, esconde a verdadeira motivação de um autor que prefere se manter no obscurantismo comercial e artístico, a ter de abrir mão de seu universo alternativo – que, se não é notável, ao menos instiga pesquisas e debates.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, pp. 55-64.
- ANDRADE, Gabriela Lopes Vasconcellos de. “O herói da cultura pop”. *Ecos*, v. 15, ano X, nº 2, 2013, pp. 75-90.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINIUS. *Crítica e teoria literária na Antiguidade*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética em Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- BARTHES, Roland. “O efeito do real”. In: _____. et al. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972, pp. 35-44.
- _____. “A morte do autor”. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. Chicago & Londres: The University of Chicago Press, 1961.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Presença, 1996.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- BRANDÃO, Luís Alberto. *Graças da identidade*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina/Fale (UFMG), 2005.
- BRAVO, Nicole Fernandez. “Duplo”. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, pp. 261-88.
- CAMPOS, Simone. “Santiago Nazarian: ‘Muita gente me considera um babaca’”. Caderno “Cultura”, *O Globo*, 3/6/2014.

- CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. “A personagem do romance”. In: _____. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CEIA, Carlos. “Alegoria”. *E-dicionário de termos literários*. Coordenação de Carlos Ceia. Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>. Acesso em 22/9/2014.
- COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário*. São Paulo: Global, 2003.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário. Razão e imaginação nos tempos modernos*. [1984]. Rio de Janeiro: Forense, 1989.
- _____. *Sociedade e discurso ficcional*. [1986]. Reeditado em: _____. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- _____. *O fingidor e o censor*. [1988]. Reeditado em: _____. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- _____. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DE MAN, Paul. “La autobiografía como desfiguración”. Tradução de Ángel L. Loureiro. *Anthropos*. Suplementos, nº 29. Barcelona: dezembro de 1991, pp. 113-18.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- DURKHEIM, Émile. “Divisão do trabalho e suicídio”. In: RODRIGUES, José Albertino (org.). *Durkheim. Coleção grandes cientistas sociais*, nº 1. São Paulo: Ática, 1978, pp. 73-143.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FISCHER, Luís Augusto. “Força de Nazarian não se confirma em romance”. Caderno “Ilustrada”, *Folha de S. Paulo*, 5 de setembro de 2009.

- FISH, Stanley. "Literature in the reader: affective stylistics". In: _____. *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980, pp. 21-67.
- FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.
- FREIRE, Marcelino. "Um novo contista". Post do dia 24/3/2011 do blog *Ossos do Ofídio*. Disponível em <http://marcelinofreire.wordpress.com/2011/03/24/um-novo-contista>. Consultado em 19/4/2014.
- FRYE, Northrop. "Primeiro ensaio. Crítica histórica: teoria dos modos". In: _____. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Realizações, 2014, pp. 145-85.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.
- GROYS, Boris. *Art power*. Londres/Massachusetts: MIT Press, 2013.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, 2006.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. "O jogo do texto". In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apologia de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.
- _____. "O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aistesis e katharsis". In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, pp. 85-103.
- JUNG, Carl Gustav. "Individuação". In: _____. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2008, pp. 49-115.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 2002.
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- LAOUYEN, Mounir. "L'autofiction: une réception problématique" (s.d). Disponível em <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>. Acesso em 29/10/2014.
- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.

- LUDMER, Josefina. “Literaturas postautónomas 2.0”. *Z Cultural*. Maio de 2007. Disponível em <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer>. Acesso em 15/4/2014.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MARCHI, Gabriel. “‘Não há espaço para literatura pop no Brasil’, diz Santiago Nazarian, que lança novo livro”. *Diversão UOL*, 2/4/2014. <http://virgula.uol.com.br/diversao/literatura/nao-ha-espaco-para-literatura-pop-no-brasil-diz-santiago-nazarian-que-lanca-novo-livro>. Consultado em 9/5/ 2014.
- MELO E SOUZA, Ronald de. “O defunto autor em *Dom Casmurro*”. In: _____. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006, pp. 139-55.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- MÜLLER, Lutz. *O herói: todos nascemos para ser heróis*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- NAZARIAN, Santiago. *Olívio*. São Paulo: Talento, 2003.
- _____. *A morte sem nome*. São Paulo: Planeta, 2004.
- _____. *Feriado de mim mesmo*. São Paulo: Planeta, 2005.
- _____. *Mastigando humanos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. *O prédio, o tédio e o menino cego*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- _____. *Pornofantasma*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- _____. *Garotos malditos*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- _____. “Garotos malditos”. Post do dia 10/11/2011 do blog *Jardim Bizarro*. Disponível em http://santiagonazarian.blogspot.com.br/2011_10_01_archive.html. Consultado em 6/7/2014.
- _____. *Biofobia*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- PAIVA, Marcelo Rubens. “Santiago Nazarian lança seu 2º livro, *A morte sem nome*”. *Folha de S. Paulo*, 29/5/2004.
- RAMOS, Wellington Furtado. “Entre o devaneio e a compulsão à repetição da (memória da) morte: o inominável e o estranho nA *morte sem nome*”, de Santiago Nazarian”. Curitiba, UFPR – XII Congresso Internacional da ABRALIC, julho de 2011.

- RANCIÈRE, Jacques. “O destino das imagens”. In: _____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 9-41.
- REBOUL, Olivier. “O sistema retórico”. In: _____. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- RENAN, Sheldon. *An introduction to the American underground film*. Nova York: E. P. Dutton, 1967.
- RESENDE, Beatriz. “Santiago Nazarian e suas muitas identidades”. In: _____. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008, pp. 113-7.
- ROSA, Nicolás. *El arte del olvido*. Buenos Aires: Punto Sur, 1990.
- ROSENBLATT, Louise Michelle. “On the aesthetic as the basic model of the reading process”. In: GARVIN, Harry (org.). *Theories of reading, looking and listening*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1981, pp. 17-32.
- SÁ, Sérgio. “Santiago Nazarian faz inventário de obsessões em livro de contos”. Prosa & Verso, *O Globo*, 15/5/2011.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2004.
- SCHOLLES, Robert. *Protocolos de leitura*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 2011.
- SONTAG, Susan. *Against interpretation and other essays*. Nova York: Farrar, Strauss & Giroux, 1986.
- STIERLE, Karlheinz. “Que significa a recepção dos textos ficcionais?”. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, pp. 119-71.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ŽIVKOVIĆ, Milica. “The double as the unseen of culture: toward a definition of doppelganger”. *Facta Universitatis: Linguistics and Literature*, v. 2, nº 7, 2000, pp. 121-8. Disponível em www.ceeol.com. Acesso em 16/9/2012.