

JOHN BARTH NO BRASIL

Sérgio Luiz Prado Bellei
Universidade Federal de Santa Catarina

1. Obra Flutuante e Leitura Intertextual

Com a publicação em português de *Quimera* e de *A Ópera Flutuante*, e com a tradução em futuro próximo de *Giles GoatBoy*, já programada pela Marco Zero, começa a ser possível para o leitor brasileiro pensar a obra de John Barth em uma dimensão intertextual mais abrangente. É no caso uma dimensão necessária não apenas porque o romancista norte-americano insiste em referir-se à sua obra passada em cada novo livro que publica, mas também porque Barth parece conscientemente perceber a sequência de seus livros em termos de um único texto em expansão ou, melhor dizendo, de uma ordenação de signos que é em dado momento completa e consistente mas que deve negar sua completude no tempo e abrir-se a modificações e expansões. No primeiro livro de Barth, publicado em 1956 e revisado em 1967, a ópera flutuante é uma metáfora para essa ordem de signos em expansão: o espetáculo apresentado no barco apresenta modificações, acréscimos, supressões em seu curso rio-acima e rio-abaixo no tempo, o que causa problemas para o espectador que assiste ao espetáculo da margem do rio mas nunca o vê em sua totalidade, sendo portanto obrigado a preencher “os espaços em branco” usando a imaginação. Não há, nessa primeira imagem da ópera no início do romance, nenhuma possibilidade de perspectiva estável e de ponto-de-vista: muda o texto e mudam os leitores que, por sua vez, alteram o texto. Tudo é fluxo e processo, não há estabili-

-- 58 --

dade e essências. Estamos diante de um sistema de “consistência incompleta”.

De acordo com o narrador, “consistência incompleta” é a expressão que melhor caracteriza as suas ações, o seu estilo de vida e a sua atividade profissional como advogado. O nome do narrador, anunciado logo nas primeiras páginas, parece ser um exemplo. O próprio Todd Andrews avisa o seu leitor logo de saída que o seu nome pode ser escrito com um único “d” ou com dois; que em sua correspondência ele usa ora uma forma, ora outra; que no romance Tod com apenas um “d” talvez não seja uma forma tão adequada porque significa “morte” em alemão e poderia ser lida em uma dimensão simbólica indesejável; que por outro lado “Todd” pode ter a mesma dimensão simbólica indesejável, embora o símbolo seja dessa vez adequado porque “Todd é quase Tod – ou seja, quase morte – e este livro, se é que ele vai ser terminado, tem muito a ver com quase-morte”. O nome do narrador é portanto ambíguo e pode ser expandido em vários significados dependendo da duplicação ou não do “d”. Com o sistema jurídico ocorre a mesma coisa: qualquer decisão jurídica implica uma manipulação arbitrária de dados e formas legais preexistentes que produz um resultado entre muitos outros possíveis e adequados. Mas é o tema central do livro, ou seja, o problema da opção do narrador pelo suicídio, que melhor exemplifica o conceito de consistência incompleta. No dia em que considera a possibilidade do suicídio, Todd faz algumas anotações que pretende acrescentar à investigação que

realiza sobre as causas da morte de seu pai. As anotações do dia deveriam ser as últimas, seguidas que seriam da morte do seu autor. Todd escreve inicialmente três proposições em sequência lógica:

I. Nada tem valor intrínseco.

II. As razões pelas quais os homens atribuem valor às coisas são em última análise irracionais.

III. Não há, portanto, nenhuma “razão” última para dar significado a qualquer coisa que seja.

Segue-se uma pausa em que Todd explica ao leitor que, já antecipando o resultado lógico a que chegaria, acrescentara o número IV à lista. Resolve porém interrompê-la para ofere-

-- 59 --

cer ao leitor uma digressão em que fala das máscaras que tinha usado até o momento para poder reconciliar-se com o fato de continuar vivendo, do desespero que sentira na noite anterior, e da presente insuficiência das máscaras como recurso para a aceitação da vida. Termina então a lista de proposições após acrescentar ao item III as palavras “inclusive a vida”:

IV. Viver é agir. Não há razão última para nenhuma ação.

V. Não há razão última para viver.

A lista é evidentemente um sistema lógico e fechado, ou seja, o mesmo tipo de sistema que, sendo de consistência completa, não é do estilo do narrador. É preciso portanto alterá-lo tornando-o incompleto. A alteração acontece nas páginas finais do romance, que termina não com a explosão da *Ópera Flutuante* e com a morte de Todd, mas com dois capítulos dos quais o primeiro tem por título “um parêntese”, vale dizer, um sentido a ser intercalado em um sentido anterior só aparentemente completo e fechado. O capítulo começa com um aviso ao leitor e uma orientação de leitura: “Se você não entendeu de uma vez por todas que a história da minha *Ópera Flutuante* não pode ser dramática, então mais uma vez o meu destino é ser mal compreendido”. A falta de comunicação poderia entretanto ser evitada pelo leitor atento. Este saberia desde o início que um sistema de consistência incompleta não admite finais retumbantes porque há sempre algo mais a ser acrescentado. No caso, há algo a ser acrescentado à lista de proposições que culminava com a afirmação do absurdo da vida: a expressão “ou para o suicídio”. Com o acréscimo, anula-se o sentido fatal das proposições originais, uma vez que o item V expandiu-se em nova formulação:

V. Não há razão última para viver (ou para o suicídio).

O capítulo final do romance faz com o texto o que o parêntese faz com a lista: elimina a possibilidade do final e instaura a continuidade. Refletindo sobre sua experiência passada e sobre as possibilidades de ação no futuro, diz o narrador:

-- 60 --

Imaginei também se, na ausência real de sentidos absolutos, valores inferiores aos absolutos não poderiam ser vistos como, de fato, equivalentes e até mesmo capazes de justificar a existência. Mas isto é outra história.

A “outra história” infelizmente ainda não é acessível ao leitor brasileiro. Trata-se do segundo livro de Barth, publicado em 1958 e revisado em 1967. *The End of the Road* (O Fim do Caminho) nada mais é do que uma expansão de um núcleo de significado de uma ópera anterior que, sendo flutuante, não poderia ser fixa e fechada.

2. A Expansão de(re)formadora

Como qualquer expansão, a expansão da *Ópera* e da obra de John Barth altera, reforma e deforma as formas originais expandidas. No caso da passagem do primeiro para o segundo romance, a deformação é mínima: a linearidade da narrativa permanece, permanecem as convenções do romance realista na construção das personagens, e o tema central é uma retomada de problemas propostos no primeiro romance. Nas palavras do próprio Barth, o Todd Andrews que no final do romance revelava “um corajoso subjetivismo ético” era apenas a contrapartida do protagonista do segundo romance, Jacob Horner, cujo papel principal era “conduzir a um beco sem saída (carry ... to the end of the road) todos os sistemas de valores desprovidos de misticismo” (1). Já no caso da passagem dos dois primeiros livros para *Quimera* (1972), o sexto romance do autor, as alterações são tão significativas a ponto de tornar pouco visíveis as semelhanças com os romances iniciais. A narrativa torna-se fragmentária e descontínua, as convenções realistas no tratamento de personagens são desrespeitadas e o uso da mitologia se torna constante. Apesar das diferenças, o livro de 1972 retoma problemas propostos pelos anteriores. Mais precisamente, *Quimera*, bem como os romances que se seguem a *The End of the Road*, resolvem formalmente problemas conceituais propostos nos romances iniciais.

Falando em 1964 sobre sua obra anterior, Barth sugere que a experiência de escrever os dois primeiros romances o

-- 61 --

levou a um certo amadurecimento como escritor. Se na obra inicial não podia perceber inteiramente o que estava fazendo (“Pensei escrever sobre valores e na verdade escrevia sobre inocência”), na obra posterior toma consciência do que realmente era preciso fazer. E o que era preciso fazer, como se vê em *Quimera*, era desenvolver uma alternativa formal para as convenções realistas a partir de um questionamento destas mesmas convenções. Ora, é esse questionamento que já ocorre com o conceito de consistência incompleta e que acaba por revelar uma incoerência no primeiro romance. E a incoerência de tematizar um assunto em uma

forma que nega a tematização. *A Ópera Flutuante* tematiza e afirma a consistência incompleta em uma forma literária que constitui uma consistência completa, vale dizer, a forma do romance realista com suas convenções de construção de enredo linear e de personagens de consistência psicológica. Afirma-se assim o valor institucional que se critica (os sistemas de valores consistentes e fechados) no momento mesmo em que tais valores são criticados. Para resolver a contradição, ou seja, para que se torne possível tematizar adequadamente o problema da consistência incompleta, torna-se necessária a produção de formas discursivas alternativas. Barth começa a produzir essas formas a partir de *The Sot-weed Factor* (1960). Permanece sempre no escritor norte-americano o interesse pelo problema de discursos que, contrariamente à forma do romance tradicional, são abertos e incompletos e desafiam a sequência temporal de começo, meio e fim. Mas o problema encontra agora a sua forma de tratamento em uma narrativa que se torna cada vez mais digressiva, descontínua e fragmentária. *Giles Goat-Boy* (1966), questiona a noção do autor que controla o texto e coloca em seu lugar um editor que apenas escreve, por assim dizer, notas de rodapé e tece uma explicação textual potencialmente infinita porque o sentido original do texto sagrado sobre o qual se fala perdeu-se para sempre. Mas é em *Lost in the Funhouse* (1968) e em *Quimera* (1972) que a fragmentação descontínua negadora de fim e começo e insistente em um meio em expansão se manifesta com mais intensidade.

Da mesma forma que o segundo romance de Barth nasce de um fragmento textual do primeiro, as narrativas de *Quimera* têm sua origem em textos anteriores. A diferença é que o texto

-- 62 --

anterior não é neste caso um romance do próprio autor, mas dois mitos gregos e a história das *Mil e Uma Noites*. Em “*Dunyazadiada*” um gênio muito parecido com o próprio John Barth em pessoa (o gênio é um escritor de cerca de 40 anos, escreve em inglês, é calvo e usa óculos e, principalmente, encontra-se na fase de sua carreira de escritor na qual “não quer nem repetir nem rejeitar suas produções do passado”) volta ao tempo de Scheerazade para explicar-lhe como, tendo lido *As Mil e Uma Noites*, encontrara a fórmula mágica para continuar a escrever histórias. Na “*Perseida*” e na “*Beleroфонiada*” Perseu e Belerofonte procuram reconstituir as narrativas míticas que tratam de suas vidas e de seus feitos heróicos para encontrar, nessa reconstituição, as suas verdadeiras identidades e a possibilidade de rejuvenescer. Como o gênio, tentam reencontrar-se em uma obra passada. Mas a procura levada a cabo pelos dois heróis míticos gregos conduz a resultados diversos: enquanto Perseu, o verdadeiro herói, reconstitui a sua história de forma a transformá-la em uma narrativa sem fim, encontrando nesse processo a sua própria eternidade, Belerofonte consegue apenas repetir sem acréscimos significativos o seu próprio mito e fracassa em sua busca.

Uma das imagens centrais da “*Perseida*” pode ser tomada como uma metáfora para a obra em expansão do próprio John Barth. É a imagem do templo de Calixa. Trata-se de um templo em espiral em cujas paredes espiraladas a história de Perseu foi gravada repetidas vezes. Como as gravações são expandidas na proporção em que as próprias espirais se expandem, a mesma cena representada em um mural

superior torna-se às vezes quase irreconhecível em virtude da alteração de formas. Percorrendo o templo sob a orientação de Calixa, Perseu descobre da sacerdotisa e de sua própria observação dos murais a possibilidade de rejuvenescimento na vida e na arte. Como Perseu, Barth parece rever constantemente a obra passada para concretizar a do presente e vislumbrar a do futuro.

3. John Barth e Machado de Assis

Saber que Barth foi influenciado por Machado de Assis surpreende: de acordo com a norma estabelecida por uma

-- 63 --

certa lei da gravidade cultural, as fontes de influência estão localizadas antes no hemisfério norte do que no hemisfério sul. Seja como for, o próprio Barth reconheceu pelo menos desde 1968 sua dívida para com o escritor brasileiro:

Quando escrevi *A Ópera Flutuante* ... , sofri a influência de um romancista brasileiro, Machado de Assis, que ... por sua vez tinha sido influenciado pelo *Tristram Shandy*; a mesma técnica de jogar livremente com as idéias e uma visão de mundo semelhante. No final de contas, Sterne acabou chegando a mim vindo do Brasil (2).

Com base na revelação de Barth, David Morrell comparou *Dom Casmurro* com *A Ópera Flutuante* e anotou semelhanças e contrastes:

Os narradores dos dois romances são advogados e participam ambos em um triângulo amoroso do qual surge uma criança de pai incerto. Ambos consideram a possibilidade do suicídio, descrevem o dia fatal e a noite em que foram ao teatro e decidem finalmente não se suicidar quando olham para a criança que poderia tê-las como pais. Chegam mesmo a imaginar a vida como sendo uma ópera, mas nesse caso a diferença entre os dois romances é significativa: enquanto *D. Casmurro* metaforiza de forma elaborada uma ópera musical em estilo clássico, a ópera de Todd Andrews é encenada em um barco e apresentada descontraidamente (3).

O breve paralelo traçado entre os dois romances pelo crítico norte-americano é sem dúvida exato. Mas um olhar mais atento poderia talvez perceber outras semelhanças importantes. Como vimos, uma das preocupações fundamentais do primeiro livro de Barth é com os sistemas de consistência incompleta e, por implicação, com sistemas fechados. Tais sistemas estão também presentes em Machado (e, o que é mais importante, ausentes em Sterne), particularmente se pensarmos na interação de certos personagens. Não revela o comportamento de Capitu, por exemplo, uma flutuação e uma

-- 64 --

constante busca de alternativas para soluções prontas? Este é sem dúvida o caso quando Capitu descobre que há um destino pré-fabricado que determina o futuro de Bento e, naturalmente, traz conseqüências indesejáveis para o casal: Bento estava destinado ao seminário. E não é Capitu finalmente vítima de um sistema ficcional fechado, significativamente construído por um advogado, que a enreda no adultério? É bem possível que o romancista norte-americano deva bem mais a Machado do que a Sterne.

Notas

1 George B., "John Wain and John Barth: The Angry and the Accurate". *Massachusetts Review*, Maio de 1960, p. 586.

2 Alan P., "An Interview with John Barth". *Prism*, Primavera de 1968, p. 47.

3 David M., *John Barth: An Introduction*. University Park and London, The Penn State Univ. Press, 1976, p. 127.