



# A voz do Ciborgue- narrador no conto *O* *gravador*, de Rubem Fonseca

Nelma Aronia Santos

## RESUMO

Este artigo trata da análise dos procedimentos artísticos de construção da voz do narrador no conto *O gravador*, de Rubem Fonseca, à luz de conceitos como *plurilingüismo* e/ou *polifonia* (BAKHTIN) e *voz* (ZUMTHOR). Com base na idéia de que o plurilingüismo estrutura a bivocalidade nesta obra, instaurando, como resultados, um processo de desdobramento que permite ao corpo da personagem-narradora a transcendência dos limites do corpo biológico e do espaço físico, apresentamos em nosso trabalho o conceito de Ciborgue-narrador, por entendermos que o conto problematiza a constituição da identidade do sujeito/corpo que fala e faz emergir o caráter dialógico de uma linguagem que revela, por meio do simulacro, um corpo que se articula enquanto discurso ou enunciado.



## ABSTRACT

This article deals with the analysis of the artistic procedures of construction of the voice of the narrator in the story the recorder, of Rubem Fonseca, to the light of concepts as plurilingüismo and/or polifonia (BAKHTIN) and voice (ZUMTHOR). On the basis of the idea of that the plurilingüismo structure the bivocalidade in this workmanship, restoring, as resulted, an unfolding process that allows to the body of the personage-narrator the transcendência of the limits of the biological body and the physical space, we present in our work the Ciborgue-narrator concept, for understanding that the story problematiza the constitution of the identity of sujeito/corpo that it speaks and it makes to emerge the dialógico character of a language that discloses, by means of simulacro, a body that if it articulates while speech or statement.



## PALAVRAS-CHAVE

Conto - plurilingüismo - voz - ciborgue - narrador.



## KEY WORDS

Story - plurilingüismo - voice - ciborgue - narrative.

“Dirigindo esta minha preocupação para os contos de Rubem Fonseca, distingo claramente vozes de barbárie e vozes de cultura” (Boris Schnaiderman).

Este conto foi publicado em 1965 no livro intitulado **A coleira do cão**. A narrativa está estruturada a partir da simultaneidade de planos discursivos que, ora se configuram em diálogos, ora em monólogos. Os diálogos entre as personagens são sempre intermediados pelo telefone e metodicamente gravados pelo narrador personagem cujo nome é Jorge Vale; um rapaz de 30 anos, que mora sozinho e passa o dia inteiro numa cadeira de rodas. Ainda assim, joga basquete, faz música concreta e telefona para várias pessoas diariamente. A narrativa nos mostra duas interlocutoras: Uma é sua mãe; sobre a qual nada sabemos, apenas inferimos uma imagem a partir dos comentários de Jorge Vale. A outra é uma mulher casada, sem filhos, vaidosa e muito preocupada com a aparência dos homens com os quais se relaciona.

Vale ressaltar que, até o segundo diálogo ou encontro virtual, ambos omitem suas identidades. Jorge Vale finge ser um pesquisador do Instituto Brasileiro de Opinião que está fazendo uma pesquisa para saber “o que pensa o povo brasileiro da eutanásia”. Sua interlocutora, Alda, usa o pseudônimo Alice, e finge ser muito feliz no casamento, o que é desmentido no terceiro diálogo, quando ambos se descobrem, virtualmente, enamorados.

Conforme vimos, no conto em análise, ao comunicar-se, pelo telefone, com os seus interlocutores, Jorge Vale grava, sistematicamente, todas as conversas para depois ouvi-las e analisá-las meticulosamente. “Eu tenho péssima memória.” (Minha memória está em fitas magnéticas de 1200 pés.)”. Mais adiante, o narrador comenta: “(Quantas vezes havia tocado aquela fita!)”. Esse hábito do narrador personagem, falar ao telefone e em seguida gravar as conversas que ouve, é uma tentativa de amplificar o corpo sonoro para transcender os limites do corpo biológico e do espaço físico. Vejamos: “(Não faço outra coisa se-

não ficar sentado o dia inteiro)". A personagem rompe a paralisia configurando-se, num ser espectral; um ser que se desdobra em muitos outros; em muitas vozes, portanto.

Ao analisar o Romance, Mikhail Bakhtin nos chama atenção para o seu caráter polifônico ou plurilingüe. Segundo o autor:

O plurilingüismo é o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra bivocal. Especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas vozes" (BAKHTIN, 2000, p. 127).

É desse modo que concebemos os desdobramentos de identidades do narrador. Cada identidade presentifica uma voz. De modo que, quando o narrador simula, para a dona de casa, ser um pesquisador de opinião pública, é a voz desses segmentos sociais que o autor, por meio do discurso direto, procura estilizar no seu percurso narrativo, haja vista que: "O plurilingüismo social é introduzido principalmente nos discursos diretos dos personagens, nos diálogos" (Op. cit, p. 120).

No trecho que segue, podemos verificar essa estilização do plurilingüismo social de que nos fala o teórico:

"Boa tarde. Aqui é do Instituto Brasileiro de Opinião".

"O quê?"

"A senhora quer fazer o favor de chamar a dona da casa?"

"Eu sou a dona da casa."

"Aqui é do instituto Brasileiro de Opinião Pública."

"Sim senhor."

"Nós estamos fazendo uma pesquisa de opinião para saber o que pensa o povo brasileiro da eutanásia." '

Nesse diálogo, podemos perceber a estilização da linguagem jornalística uma vez que há, pelo menos, dois dos elementos que, segundo Lodi, deve conter uma apresentação para entrevista: identificação do patrocinador e a finalidade. (Cf. Entrevista como método de investigação.

2000, p. 13/14). Mais adiante, o narrador chama atenção da sua interlocutora para a seriedade da pesquisa:

“Mas minha senhora, perdoe minha insistência, mas o inquérito não está terminado, há muitas coisas que gostaria ainda de lhe perguntar. A nossa pesquisa é muito séria e participando dela a senhora está contribuindo para a elaboração de um importante documento social”.

Há nesses dois trechos, uma marcação da função do narrador que é similar à função do entrevistador. A função de ambos consiste em conduzir a narrativa/discurso de modo a conter o grau de digressão do leitor, ou do entrevistado, no caso da entrevista, mantendo-o enredado no fio discursivo tecido pelo narrador ou entrevistador.

Além de apropriar-se das técnicas do discurso do outro (o entrevistador ou pesquisador de opinião pública), o autor recorre ao uso das aspas, dos parênteses e do itálico para criar uma verossimilhança interna estilizando, portanto, a voz de diversos segmentos sociais. Vejamos:

“Senhor Jorge, eu agora estou muito ocupada, eu – eu não poderei continuar conversando com o senhor.”

*(havia mesmo suspeita.)*

“Senhor Jorge, eu agora estou muito ocupada, eu – eu não poderei continuar conversando com o senhor.”

*(Havia mais do que suspeita.)*. (OG. P.102).

Nos trechos entre aspas, o narrador nos mostra a gravação da voz de sua entrevistada (dona de casa) e, nos trechos em itálico e entre parênteses, o narrador se volta para um suposto ouvinte ou leitor implícito e comenta as suas desconfianças.

Além dessas estratégias utilizadas para inclusão do discurso do outro, ou seja, o discurso da alteridade, o narrador, ao assumir a sua condição de músico, descreve o seu processo de criação e cita nomes de outros músicos como Schaeffer e Arthuys.

"O concerto começa com um som macio, sibilante, como um sopro de cobra abafado. Em seguida, ruído de multidão ao longe, combinado com concha do mar. Consigo isso amassando lentamente as cortinas de plástico do banheiro."

[...]

"Não quero mais saber disso!"

"Mas a senhora precisa. A senhora sabe o que disse o Eurico Brum quando esteve aqui, ouvindo uma das músicas? Que sou melhor do que o Schaeffer ou o Arthuys."

Quando o narrador assume a identidade de músico, descreve seu processo de criação e cita nomes de outros músicos é mais uma forma utilizada para evocar a voz e o *modus operandi* da música concreta; ou seja, a voz de *outrem* haja vista que "citar é selecionar fragmentos desse mundo, inseri-los em outro contexto, reordená-los, para que sejam vistos de uma nova maneira" (FIGUEIREDO, 2003, p.13).

O narrador rompe as fronteiras que demarcam as linguagens; experimenta a linguagem do outro e toma-a como sua. No diálogo que se segue, há duas vozes que correspondem a duas maneiras de ver a música:

"A senhora uma vez disse que meu *Estudo patético* era cruel. Me lembro quando a senhora disse isso. Aliás, está gravado. A senhora acha que música tem que ser uma chorumela adocicada."

"Eu não acho -"

"Acha, acha. *O Concerto das rodas* tem que ser mau, pois a roda é má, é horrível ainda que útil, útil, útil. É escravizante. A senhora não acha que a roda é escravizante?"

Boris Schnaiderman, ao se referir à obra de Rubem Fonseca, comenta:

“Lendo-se agora os seis livros de contos publicados até hoje, aparece neles, com muita nitidez, a alternância de vozes de que nos fala o teórico russo Mikhail Bakhtin. Dirigindo esta minha preocupação para os contos de Rubem Fonseca, distingo claramente vozes de barbárie e vozes de cultura. Mas o próprio Bakhtin ensina que as vozes, numa ficção que ele denomina ‘dialógica’, só existem mescladas, uma repercutindo na outra, e, com muita frequência, uma voz se fragmenta ou se junta a outras”. (2000, p. 773).

Quando o narrador rememora a fala de sua mãe, percebemos essa mesclagem de vozes de que nos fala Bakhtin. Outrossim, quando expressa sua opinião, em tensão com a fala da mãe, percebemos o caráter dialógico da linguagem. A repetição da palavra “útil, útil, útil” forma um eco; o que podemos ler como uma reverberação das vozes da mãe, do filho, do músico, da dona de casa e do pesquisador de opinião pública que convergem para voz de um narrador-paralítico, que privado de uma existência física, se constitui a partir da potencialização ou gravação da voz de *outrem*. Essa gravação vem substituir: “o que ficou completamente perdido com o advento dos meios de comunicação de massa: a presença física, o peso, o volume real do corpo do qual a voz não passa de uma extensão” (Cf. *Presença da Voz in Escritura e Nomadismo*. Paul ZUMTHOR, 2005 p. 70).

Não obstante, vale observar que, a voz gravada que tenta substituir o corpo físico, é, por sua vez, um simulacro da voz primeira, corpo sonoro constituído de matéria concreta. Na condição de simulacro, “A locução como tal permanece mais ou menos intacta, mais ou menos coerente, conquanto haja perdido a sua função maior, a de servir de meio de interlocução, de diálogo entre as personagens que falam, mas no cerne não se comunicam de fato”.

Trata-se, portanto, de uma voz ciborguesca <sup>1</sup>, que embora desempenhe várias funções, não tem uma totalidade. “A voz arquetípica, imagem primordial e criadora” de que nos fala Zumthor<sup>2</sup>, foi desintegrada, esvaziada de significações. Como no teatro de Samuel Beckett:

“É um mundo das aparências, da caverna, mas sem essências que possam fundamentá-lo com ‘razão’ de ser. Nele a luta é sem amanhã e a solidão irremediável. O indivíduo, desamparado pela história e pelo Mundo, está só diante de si e do vazio”. (GUINSBURG, 2001, p. 78).

De forma similar, as personagens Jorge Vale e Alda se encontram ao final da narrativa: Alda, em monólogo, comenta seu desencontro com Jorge: “A praça ficou totalmente vazia, depois de algum tempo. A chuva aumentou de intensidade, estragou o penteado que eu custara tanto a fazer, molhou meu rosto e minhas roupas, mas eu nem senti, fiquei ali debaixo da chuva esperando”.

A preocupação da personagem com o penteado, o rosto e as roupas resgatam o mundo de aparências, mas sem essências de que nos fala Guinsburg. Esse desencontro se dá, justamente, porque a personagem Alda está presa a um simulacro que ela mesma criou para satisfazer uma fantasia de uma realidade mais atraente que a sua. Não obstante, Alda continuou à espera.

Ao comentar a obra de Samuel Beckett, o crítico Guinsburg afirma que o teatrólogo “encara a vida como vácuo e tédio, sem alvo nem rumo, em que o homem está condenado à eterna espera sem esperança de uma significação

---

1. Giulia COLAIZZI. El cuerpo ciborguesco, o del grotesco tecnológico. In José Romera Castillo et alii (Orgs) Bajtin y la literatura, p. 104. “La palabra ‘cyborg’ quiere decir ‘cybernetic organism’ [organismo cibernético] e indica un cuerpo, un organismo hecho de partes heterogéneas, espúreas: es una mezcla de partes humanas y animales, humanas y mecánicas, o animales y mecánicas. [...] (Haraway, 1991: 149) – es un ser híbrido basado sobre la no-identidad de su cuerpo, la parcialidad de partes y funciones; es un cuerpo que nunca se cierra en una totalidad y que, para Haraway, representa el sujeto ausplicable de la post-modernidad.

2. \*. Paul ZUMTHOR. Introdução à poesia Oral. 1997, p. 12. “Não se duvida que a voz constitua no inconsciente humano uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências os sentimentos e pensamentos”.



que lhe dê sentido”.

O tédio está presente na fala de Jorge quando comenta seu desencontro:

“(Perto da janela vi o dia escurecendo muito lentamente.)”.

“(Peguei o telefone. Disquei.)”

“Mamãe”?

“Meu filho, o que foi que aconteceu? Liguei para você o dia inteiro e você não atendeu”.

[...]

“Vem aqui, mamãe, vem aqui, hoje”

“Sim, meu filho, vou imediatamente. Você quer que a mamãezinha ponha você para dormir, quer?”

“Sim mamãe, quero, vem me pôr para dormir.”

Jorge está desolado, desamparado e vazio. Não obstante, é o esvaziamento que permite a entrada dessa multiplicidade de vozes. “A voz de um outro assinala a divisão consciente/inconsciente, constitui o sujeito, dividindo-o. Mas o olhar – importantíssimo – é sinal de unidade para o sujeito, porque o outro o vê e designa como ser singular, único, real” (SODRÉ, 1990, p.53).

Alda vai ao encontro de Jorge, mas não o vê. “Jorge não estava lá”. Destarte, Jorge continua sendo, para Alda, uma voz anônima; um simulacro do *devenir*. Jorge como ser ciborguesco que é, não se constitui como unidade, uma vez que o olhar e a voz de quem o vê também é ciborguesca; também é simulacro.

Sem a necessidade de uma realidade externa para validar a si mesmo enquanto imagem, o simulacro é ao mesmo tempo imaginário e real, ou melhor, é o apagamento da diferença entre real e imaginário (entre o ‘verdadeiro’ e o ‘falso’). De fato, um certo imaginário, tecnologicamente produzido, impõe o seu próprio real (o da sociedade industrial), que implica um projeto de escamoteação de outras formas de experiência do real”. (SODRÉ, 1990, p. 29).

Nessa perspectiva, pensamos que, no conto em análise, não há uma linguagem-representação constitutiva de seres ou de uma realidade imediata que se espelha de fora para dentro. Ao contrário disso, o conjunto de vozes fragmentárias torna visível o corpo de uma voz que se quer refratária; um corpo que se faz enunciado.

Este cuerpo en tanto enunciado no es ni sólo grotesco, ni sólo un *cyborg*, sino una forma de escritura inscrita por la tecnología que se abre, mientras la está inscribiendo, 'la palabra del otro' (Voloshinov, 1973) y es atravesada por ella, interseccionada por las prácticas sociales de las que es sujeto y a las que, al mismo tiempo, está sujeta. Es éste un cuerpo que constantemente excede sus propios límites; no es un todo hecho de lo espúreo, fragmentado en partes que una vez pertenecieron a otra totalidad, sino un cuerpo dialógico, idéntico a sí mismo y otro *a la vez*, consecuente e inestable a un tiempo; un cuerpo estructurado, en y a través del lenguaje, como una articulación de discursos y diferencias" (COLAIZZI, 1994, p. 105).

Diante de tal assertiva nos questionamos: Quem estrutura esse corpo? Quem o articula enquanto discurso ou enunciado? Antes de arriscar uma resposta chamamos atenção para o fato de que, no decorrer dessa análise, ora nos referimos à voz do autor, ora nos referimos à voz do narrador. Essa bivocalidade advém do fato que:

há dois planos da narração: o plano do narrador e o plano do autor. Nós (precisamos) adivinhamos o acento do autor que se encontra no objeto da narração, na própria narração e na representação do narrador [...] Todas as formas que introduzem um narrador ou um suposto autor assinalam de alguma maneira que o autor está livre de uma linguagem una e única, liberdade essa ligada à relativização dos sistemas lingüísticos e literários, ou seja, assinalam a possibilidade de, no plano lingüístico ele

não se autodefinir de transferir as suas intenções de um sistema lingüístico para outro, de misturar a 'linguagem comum' de falar por si na linguagem de outrem, e por outrem na sua própria linguagem (BAKHTIN, 2000 p. 119).

Destarte, essa confluência de vozes é arquitetada por uma arqui-consciência autoral do fazer artístico cuja voz se imiscui nos meandros do corpo elocucional. Não obstante, é possível rastrear alguns indícios dessa voz. No conto *O gravador*, a voz dessa arqui-consciência ressoa na voz do narrador no momento em que este recorre aos usos das aspas, dos parênteses e do itálico. Outrossim, por mais que o narrador simule um ato conversacional, sabemos que esses recursos são marcas de uma voz autoral que se manifesta nos interstícios do discurso.

Neste sentido, a arquitetura que emerge desses dois planos discursivos é uma arquitetura que se hibridiza em tensão. O autor busca o exercício da experimentação socializada pela comunicação tecnológica, com o objetivo de falar por si na linguagem, e por outrem na sua própria.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. [tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão]. - 3, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CASTILLO, José Romera et alii. **Bajtín e la literatura**. Visor Madrid: Madrid, 1995.

FIGUEIREDO. Vera Lúcia Follain. **Os crimes do texto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FONSECA, Rubem. **Contos reunidos**, org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena: ensaios de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LODI, João Bosco. **A Entrevista Entrevista como método de investigação**. 3ª ed. São Paulo: Pioneira, 2000.

PRETI, Dino. (org.). **Diálogos na fala e na escrita**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

\_\_\_\_\_(org.). **Análises de textos Oraís**. 6ª. ed. São Paulo: Humanitas Publicações e FFLCH, 2003.

SODRÉ. Muniz. **A Máquina de Narciso**. São Paulo: Cortez, 1990.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. [Trad. Jerusa Pires Ferreira, Mª Lúcia Diniz Pochat e Mª Inês de Almeida]. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_ **Escritura e nomadismo**. [Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz]. São Paulo: Ateliê, 2005.

---

A autora Nelma Aronia Santos é mestre em Literatura e Crítica Literária e professora de Literatura da Universidade do Estado da Bahia.