

## O CONTAR MÓVEL NAS NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS DE BREJEIRINHA, *CORRA LOLA*, *CORRA* E *PANAMÉRICA*

Marisa Aurea de Sá Falcão (UFBA)

**RESUMO:** Os protagonistas do conto "Partida do audaz navegante", extraído do livro *Primeiras histórias* de João Guimarães Rosa, do filme *Corra Lola, corra*, de Tom Tykwer, e do romance *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, são responsáveis por engendrar narrativas contemporâneas, já que, simultâneas ao ato de contar, constituem-se como narrativas em processo, marcadas pela deriva de um contar sempre inacabado, um contar móvel e de inesperadas conexões. Rompendo com a linearidade do tempo do Cronos, desenham suas errantes narrativas no inapreensível tempo do devir, marca de um tempo contemporâneo, que se constitui como limiar incessante de um "já" e um "ainda não", impossibilitando a fixação de temporalidades pontuais. O contar móvel e improvisado desses protagonistas é, portanto, a chave de leitura que nos permite colocar em diálogo essas obras tão distintas e suas configurações de tempo, espaço e identidade: um tempo do devir, um espaço modelável e de conexões inusitadas e uma identidade mutante.

Palavras-chave: Contar. Contemporâneo. Devir.

É próprio do ato de narrar apresentar um caráter fraturado e lacunar, mesmo quando segue os moldes aristotélicos de uma narrativa bem encadeada. A elipse temporal foi uma das principais estratégias para que o narrador cumprisse a inteireza de um relato, recriando na colagem de tempos diversos um tempo diegético supostamente linear. Foi assim primeiro na literatura e depois no cinema.

Na perspectiva de uma narrativa tradicional e segundo as regras do drama aristotélico, uma história bem contada deveria seguir a sucessão de início, meio e fim, expressando a clareza e a integridade da fábula (ARISTÓTELES, 2005). Nesses termos, as lacunas no tempo, empreendidas pelo narrador da história, não conspiram necessariamente contra a linearidade nem contra a unidade do relato; ao contrário, podem funcionar como viabilizadoras de tais propósitos se estiverem sujeitas à lógica sucessiva do encadeamento causal e promoverem a compreensão da unidade narrativa.

Na esteira da experiência narrativa da literatura, o cinema clássico utilizou-se das elipses temporais como estratégia para alcançar os ideais de unidade e encadeamento sucessivo de um cinema que aspirava pela narrativa linear. Ismail Xavier

(2008), em sua obra *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, esclarece que a chamada “montagem invisível” – meta perseguida pela decupagem do cinema clássico – pressupõe uma recriação temporal capaz de transmitir uma impressão de continuidade que possa ocultar o caráter naturalmente lacunar da imagem cinematográfica e garantir a fluência narrativa.

Entretanto, sobretudo a partir da experiência da modernidade, várias produções artísticas do século XX passam a romper com esses ideais de linearidade, e a elipse e as fraturas temporais, tanto na literatura, quanto no cinema, deixam de ser apenas uma estratégia para ajudar a compor a lógica unitária, passando a assumir a condição de objetos narrativos, que, na ostentação da lacuna, executam a tessitura de um mosaico de possibilidades que emanam de um ato de contar montado em inesperadas e imprevisíveis conexões.

Instauradores dessa ruptura com a sucessão do tempo cronológico, os protagonistas do conto “Partida do audaz navegante”, integrante do livro *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa (2005), do romance *PanAmérica* de José Agrippino de Paula (2001) e do filme *Corra Lola, corra* de Tom Tykwer (1998) compõem suas narrativas contemporâneas, orientadas pela bússola fraturada de viagens temporais, cuja deriva narrativa tem o poder de rasurar o espaço, a identidade e o tempo cronológico.

Segundo Gilles Deleuze (2003), existem duas leituras de temporalidade: o tempo do Cronos, responsável por marcar a sucessão temporal em momentos específicos de passado, presente e futuro, e o tempo do Aion, expressão de um trânsito incessante que está sempre a se dividir entre um já e um ainda não e a se furtrar de um presente pontual. Assim, se o Cronos delimita os espaços, determina as identidades e estabelece o encadeamento pontual entre passado, presente e futuro, o tempo do Aion possibilita os trânsitos dos espaços modeláveis, das identidades moventes e do tempo indiscernível do devir.

Esse tempo incontido do “já” e do “ainda não” é o que determina a noção de “contemporâneo”, defendida por Giorgio Agamben em seu ensaio sobre o tema. Dialogando com Barthes e Nietzsche, o filósofo italiano relaciona esse conceito com a abordagem nietzschiana de intempestividade, defendendo que uma fratura no tempo

cronológico, responsável por fazer coincidir o que passou com o que vai passar, é que determina a contemporaneidade como expressão de uma atualidade inapreensível. É no limiar dessa fratura que o filósofo italiano compreende o contemporâneo:

Por isso o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo. Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem um lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. E, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós. (AGAMBEN, 2009, p. 65-66).

A análise do filósofo convoca, portanto, o tempo cronológico apenas para fraturá-lo em uma descontinuidade que faz do “já” um “ainda não”, inviabilizando, assim, qualquer possibilidade de fixação do tempo presente. Nesse sutil limiar entre o instante que passou e o que vai passar, instala-se esse desconhecido, inconcluso e móvel contemporâneo. Como afirma Giorgio Agamben (2009, p. 64): “Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo.”

É no interior desta tensão entre o tempo sucessivo do Cronos e o tempo indefinido do devir que os protagonistas de *PanAmérica*, *Corra Lola, corra* e “Partida do Audaz navegante” proferem seu contar móvel, engendrando suas narrativas em processo. A ação desses narradores se dá, pois, sob a marca de um caráter de contemporaneidade, já que eles abrem mão da consciência do narrador épico para trilhar os passos de um contar incerto, que coloca as ações, os personagens, o tempo e o espaço em deslocamentos constantes. Lançando seu narrar no movimento de viagens em deriva, tais protagonistas se investem na tarefa de um contar que é sempre outro. Denominamos contemporâneas tais narrativas, nos moldes da dinâmica proposta por Agamben, pois se trata de relatos em suspensão, inscritos pelo movimento de um tempo

que foge das amarras pontuais de um presente determinado e que fazem do ato de narrar uma ação móvel e engendrada simultaneamente com a própria narrativa.

O conto de João Guimarães Rosa, “Partida do audaz navegante”, relata a história de quatro crianças que, em torno de um riachinho, se divertem com a chuva e com as investidas narrativas da pequena Brejeirinha, personagem responsável por inventar a história de um audaz navegante em suas viagens rumo a lugares desconhecidos. Trata-se, então, de uma narrativa dentro de outra, na qual a protagonista Brejeirinha usurpa para si a condição de narradora. Uma narrativa invasora, já que não há um lugar oficialmente reservado a ela neste sentido. A história inventada pela Brejeirinha vai se insinuando aos poucos, lançada em jactos de um contar fragmentado ao longo da narrativa principal, devendo, portanto, na sua recepção, ser emendada pelos personagens ouvintes e pelo leitor do livro.

O caráter lacunar da narrativa de Brejeirinha não se dá apenas em virtude das inúmeras interrupções ocorridas pelos acontecimentos do conto, mas pela maneira móvel com que a protagonista improvisa seu relato em suas inúmeras variações. Assim, seu personagem, o audaz navegante, ora empreende uma viagem sozinho, ora encontra-se acompanhado, ora tem o navio despedaçado, ora sai ileso graças ao homem do farol, podendo, inclusive, se metamorfosear em seres alados de luz própria. As frases que sugerem perigos, e mesmo a declaração de que a narrativa estaria encerrada, são abandonadas pelo meio, para encontrar outros mares e outras condições de viagem em novas e reinventadas aventuras. As repetições, que marcam o gaguejar narrativo próprio da oralidade, funcionam como uma potência da escrita, afirmada e enfatizada pela própria narradora: “Arres! O Aldaz Navegante, pronto. Agora, acabou-se, mesmo: eu escrevi: **Fim!**” (ROSA, 2005, p. 159, grifo nosso) – um limiar entre escrita e oralidade, no qual o gaguejar da fala é simultaneamente um gaguejar das letras, encruzilhadas de uma narrativa que prefere os labirínticos caminhos do indefinido, do relato inacabado e do tempo contemporâneo da improvisação e da imprevisibilidade. Quando enfim conclui sua história, a aventura rumo ao desconhecido, longe de acabar, assume novos movimentos, já que o final proposto por Brejeirinha amplifica a imagem da viagem como possibilidade em aberto: “e viraram vagalumes...” (ROSA, 2005, p. 160) – é o

desfecho poético da pequena narradora, que consegue, assim, manter ativos os planos de deriva rumo ao desconhecido, agora pelos ares, de seu audaz viajante.

Em *Corra Lola, corra*, a tensão entre o tempo do Cronos e o tempo simultâneo do devir, limiar de um já e um ainda não, um adiantado e um atrasado, é a temática central do enredo. Lola tem exatamente vinte minutos para partir em busca de uma grande soma de dinheiro e, assim, conseguir salvar seu namorado Mani da vingança dos chefes do contrabando de pedras preciosas. Para tanto, a protagonista segue correndo, ora pelas ruas de Berlim, submetida à ameaça de relógios que atravessam seu caminho em planos detalhes da decupagem fílmica, ora no interior dos labirintos de um jogo eletrônico, marcando pontos ao golpear as imagens monstruosas de relógios que tentam em vão devorá-la. Diversas instâncias narrativas ajudam Lola a subverter a fatalidade dos relógios, e o exíguo prazo se vê elástico pelo limiar entre velocidade e lentidão criado pela câmera, pela trilha sonora, e pela ação da protagonista, subvertendo, assim, a ordem sucessiva do Cronos.

Nestas transgressões, a narrativa da trilha sonora, ora acelera o movimento de Lola através da música eletrônica, que a segue como um videoclipe durante quase a totalidade do filme, fazendo correr ainda mais os ponteiros do relógio, ora sofre bruscas conexões, incluindo subitamente, por exemplo, o clássico do jazz “*What a difference a day made*”, momento em que a câmera para de narrar em rápidos *travellings* para acompanhar Lola de mãos dadas com Mani, agora numa corrida filmada em câmera lenta, ao som de Billy Holliday.

O limiar entre o atrasado e adiantado dos tempos também é executado pela montagem dos planos da corrida de Lola. Em muitos momentos, a objetiva flagra Lola em diversas e desconexas direções, fazendo uma colagem que prestigia a descontinuidade, ampliando o espaço e as virtualidades de um tempo possível de ser manipulado.

Entretanto, o ápice da ruptura com o tempo cronológico se dá no momento em que Lola tem a sua primeira tentativa frustrada. Após chegar atrasada ao socorro de Mani e ser atingida por um tiro de pistola, Lola rejeita o final da história e assume outras vidas em novas e virtuais tentativas, apropriando-se dos ponteiros do Cronos e

assumindo o controle do jogo. Como se tivesse o poder para, a seu bel prazer, acionar as teclas de “pausar”, “avançar” ou “retroceder”, a protagonista assume a direção das regras narrativas, burla o *game over* e reinicia o jogo em novas e virtuais vidas. Desta forma, atuando no limiar entre o fim e o início do jogo, Lola, além de apropriar-se das rédeas narrativas do filme, as coloca sob as regras de um jogo contemporâneo, por meio do qual o engendrar narrativo é simultâneo à própria narrativa. Sua corrida reiniciada em novos avatares marca o indefinido tornar-se das vidas virtuais, reiteradamente alteradas pela potência da continuação, do jogo que se embaralha e volta a se embaralhar como signo dos processos em trânsito – nas palavras de Gilles Deleuze (1992, p.183): “Os processos são devires, e estes não se julgam pelo resultado que os findaria, mas pela qualidade de seus cursos e pela potência de sua continuação.”

Se, em “Partida do audaz navegante” e em *Corra Lola, corra*, a condição de narrador teve que ser usurpada no desenrolar do enredo, a narrativa de *PanAmérica* é assumida desde o início do romance pelo protagonista, que constrói seu relato na primeira pessoa e se autodenomina “Eu”. Denominar-se “Eu” em uma história composta por uma série variada de nomes consagrados do mundo das celebridades das mais diferentes esferas, tais como Sophia Loren, Burt Lancaster, DiMaggio, Charles de Gaulle, os Beatles, entre outros, longe de criar uma subjetividade estabelecida, confere ao narrador-protagonista um espaço neutro que o permite transitar pelas mais diferentes relações de identidade, de espaço e de tempos.

No enredo de *PanAmérica*, o narrador-personagem “Eu” é um cineasta, responsável pela direção de uma superprodução fílmica, que vive um tórrido e conturbado romance com Marilyn Monroe no contexto político da ditadura militar dos anos sessenta. Em uma *mise-en-scène* de espaços, tempos e identidades modeláveis, corpos se encolhem, se agigantam e se destroem para ressurgir ilesos no momento seguinte, personagens viajam percorrendo continentes que se cruzam em cartografias reinventadas pela velocidade de possantes veículos e do narrar sem pausas do protagonista, repetições de imagens e conexões inesperadas de uma narrativa em deriva vão rompendo a lógica causal da significação para construir a saga de identidades mutantes e muitas vezes contraditórias.



Esse “Eu” que se subjetiva sob o signo de uma multiplicidade indócil expressa tensões que metaforizam o embate de forças numa ordem política autoritária. O protagonista então, ora é um soldado da repressão, ora é um ativista político a denunciar os abusos da autoridade, ora é um cineasta preocupado com os lucros e indiferente à morte e à dor, ora a voz abafada do sangue daqueles que foram perseguidos pela repressão da ditadura. Como enfoca Evelina Hoisel (1980), em seu livro *Supercaos: os estilhaços da uma cultura em PanAmérica e Nações Unidas*, a aparente falta de sentido do romance chama a atenção para o caos político no contexto do golpe militar dos anos sessenta no Brasil. Um “Eu” que está sempre a se transmutar em um jogo oscilante de morte e vida, que transita por identidades diferenciadas e tantas vezes conflitantes, que traça encruzilhadas de espaços de dor, violência e destruição com imagens de leveza, romance e criação, funciona como um potente coringa, uma força embaralhadora do jogo dos acontecimentos a expressar a tensão do embate, a face do caos e as possibilidades de luta e resistência.

Embora tematicamente bastante distintas, essas três obras apresentam protagonistas detentores de um contar móvel, capaz de acionar a multiplicidade de uma narrativa, cuja força contemporânea de sua ação em deriva traz ressonâncias para as questões de tempo, espaço e identidade de um tipo de saber em aberto, já que as perspectivas de uma identidade unitária, de um espaço geograficamente estabelecido por uma cartografia definida, de um tempo sucessivo e linear não bastam para uma contemporaneidade de fronteiras rompidas, de encruzilhadas culturais, de identidade híbridas, de diferenças que não querem se calar, mas que não se restringem a relações de guetos, antes, marcam seu espaço em uma luta de direitos antropofágicos, onde o eu e o outro se articulam em profícuos e agonísticos agenciamentos. Assim, o espaço móvel, o tempo não sucessivo e a identidade fraturada em planos descontínuos, em desacordos semânticos e sintáticos, em personagens múltiplos, de humores e atitudes deslizantes, em ações renováveis nas virtualidades do vivível, em paradoxos que tratam simultaneamente do antigo e do moderno, do fim e do começo são elementos inquietadores dessas narrativas em devir e de um saber contemporâneo.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

CORRA, Lola, corra. Direção e roteiro: Tom Tykwer. Produção: Gebhard Henke e Stefan Arndt. Intérpretes: Franka Potente, Herbert Knaup, Ludger Pistor, Marc Bisjoff, Moritz Bleibtreu e outros. Fotografia: Frank Grieb. Trilha Sonora: Johnny Klimek, Reinhold Heil e Tom Tykwer. Sony Pictures, 1998, 80 min.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução Peter Pal Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Tradução Luiz Roberto S. Fontes. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

PAULA, José Agrippino de. *PanAmérica*. 3. ed. São Paulo: Papagaio, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.