

## NARRAR, NARRAÇÃO E NARRADOR E OS DESDOBRAMENTOS DE EXPANSÃO E DE RETRAÇÃO DA VOZ AUTORAL

Luiz Antonio AMARAL\*

1. Primeiramente, gostaria de afirmar que a relação entre narrativa e prosa é recente historicamente. Em nossa cultura, as narrativas orais só se instauraram há mais ou menos 4.000 anos em verso e há 2.500 anos em prosa, a partir da afirmação do “logos” como “diálogo” que se deu entre os séculos VI e V a.C. Ainda hoje, a prosa é estranha a algumas tradições culturais que valorizam a escrita, como é o caso do Oriente. Portanto, a relação entre narrativa e o gênero romance é bem recente, a despeito de algumas antecipações fortes na Antiguidade, no Medievo e nos primórdios da Modernidade.

2. Sem dúvida, o gênero romance nasce já apresentando todos os problemas entre o narrar, a narração e o narrador com *D. Quixote*, de Cervantes, obra que foi, de certo modo, interrompida pela emergência dos gêneros moralistas do século XVII espanhol e, portanto, as origens do romance podem ser rastreadas a partir dos romances de intriga palaciana como *La Princesse de Clèves*, de Mme. de Laffayette e, principalmente, nos contos filosóficos do século XVIII.

3. A partir desse ponto de vista adotado, não abordarei o narrar, a narração e o narrador de uma perspectiva estritamente estabelecida pela *Análise do Discurso*. Poderia afirmar que minha posição é ironicamente ou aporisticamente pré-pós estruturalista. Se, de um lado, privilegio a análise historicista de escolas e gêneros, lanço mão de alguns conceitos de Saussure - Bally - Benveniste bem como da crítica que se faz deles em Bakhtin, por exemplo. Por outro lado, o resgate pós-estruturalista dos historicismos, da

---

\* Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – 14800-901 – Araraquara – SP e Pesquisador bolsista do CNPq.

teoria da paródia, da valorização de conceitos como reflexividade e auto-reflexividade mais o exame crítico de conceitos como autoria, sujeito, narrador e escritor somado a uma refutação a toda e qualquer posição substancialista ou essencialista, enfim, a toda posição programática que anula a relação de causa - efeito, afasta-me da Análise do Discurso quando pensada em termos de uma análise obtida a partir dos postulados greimasianos como instrumento estrito de denúncia do ideológico a nível de toda e qualquer formação discursiva - o que anula a perspectiva da ação do leitor já que esta é determinada pela voz autoral.

4. Desse modo, este estudo está adensado em dois eixos condutores: o primeiro é a teoria da narração em W. Benjamin, como ele a expressa no texto "*A Crise do Romance*" in *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie (Escritos Escolhidos)*, (Benjamin, 1986, p.126-9).

5. Só para rememorar, a teoria da narração de Benjamin pressupõe uma situação de narração na qual o narrador é o viajante ou o sedentário que guarda os arcanos da tradição de sua comunidade. Esta oposição nomadismo x sedentarismo está na origem da separação dos gêneros: "A existência, o sentido épico é o mar. Não há nada mais épico que o mar"(Benjamin, 1986, p.126).

Já o romancista, ele também se pode navegar o mar:

Pode-se fazer uma viagem marítima e, lá entre céu e mar, sem terra à vista percorrê-lo. É o que faz o romancista. Ele é o verdadeiro solitário, o autêntico mudo. O homem épico repousa apenas. Na epopéia, o povo descansa depois da jornada de trabalho, escuta, sonha, coleta. O romancista separou-se do povo e daquilo que este cultivava. A célula mater do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que já não pode mais falar de modo exemplar sobre seus desejos, porque ele próprio está perplexo, incapacitado de aconselhar. Escrever um romance significa, na apresentação da existência humana, levar o incomensurável até às últimas conseqüências...  
(Benjamin, 1986, p.126)

6. A origem do romance coincide com a emergência do indivíduo e de seu isolamento. Há de se pensar sobre esse isolamento filosoficamente e medicamente de que o escritor deve apartar-se da multidão e dos ídolos do mercado. É subir à torre ainda que hoje os castelos estejam destruídos e os desertos atravessados por estradas e oleodutos.

7. Mas há um outro isolamento. Aquele tipo de solidão essencial em que o escritor só toma consciência de si quando, para si mesmo e para com o Outro, enceta um duplo diálogo: de Eu para Mim e de Eu para o Outro. É também o lugar onde narrador e escritor se unem: “alguém/algo (me)dita”.

8. Mas esse modo de interiorização/exteriorização impede que o relato sirva de modelo, já que o romancista não consegue mais falar de modo exemplar, ou seja, o romance “narra” a trajetória do herói em direção à perda de sua exemplaridade. Desde *As Ilusões Perdidas*, de Balzac, em que o herói antecipadamente toma ciência da ilusão romanesca, da necessidade de se ganhar a vida como “*écrivain*”, passando pelo sentimento de derrota de Frédéric de *A Educação Sentimental*, de Flaubert, quando, ao final, ele se encontra de posse de uma sensação de vácuo existencial, já que, incapaz de resolver o “double bind” (o duplo imperativo/dilema) de suas expectativas em relação à carreira da política ou à carreira das finanças, não percebendo que eram faces de uma e mesma moeda e que a segunda é que levaria ao sucesso da primeira. Portanto, ele é incapaz de compreender o vivido.

9. A partir de Flaubert, o herói vai chegando ao limite de sua singularidade. Torna-se anônimo, comum, perde-se no meio da multidão, como já advertira E. A. Poe, chegando à beira da loucura enquanto o homem do umbral, ou ao ápice do ressentimento ou do fracasso enquanto o homem do subterrâneo, de Dostoiévski. Atingindo a total banalização enquanto personagem de Döblin, Franz Biberkopf, cuja história é a educação sentimental do marginal, o abismamento completo a que foi posto o antigo romance burguês de formação. Na mesma linha, coloca-se *O Homem sem Qualidades*, de Musil.

10. A narração romanesca, dessa maneira, faz o caminho inverso do herói épico, tal como fora cantado pelos Aedos: enquanto este herói realiza seu périplo a partir de diversos ardis e dissimulações para que, ao final, ao alcançar seu objetivo, este se reverte em benefício do coletivo e, ao mesmo tempo, irá ser recompensado quando, ao singularizar-se, tão logo o prêmio lhe é ofertado, ele é alçado à condição de herói, vale dizer, imortal, torna-se mito, (aquilo que “alimenta” a narrativa), passando a mover-se *ad aeternum* no espaço-tempo mítico, qual seja, onde se localiza a origem de todas as diferenças exclusivas ao homem, onde se localiza a nascente de todas as fontes, reservatório inesgotável, sempre pronta para fartar, através da viva expressividade, a *sede* que, nós, os usuários-inventores das línguas, recebemos como herança dos deuses, em forma de linguagem.

Em contraposição, o herói romanesco pode ser pensado como um anti-herói, ou seja, personagem de um romance que vai cada vez mais se distanciando da rítmica épica, romance que vai expondo a tragédia do herói, agora, “à rebours”, expressão extraída do célebre romance de J.-K. Huysmans, cujo herói, Des Esseintes, só consegue viver em um ambiente artista, falar para artistas, a ponto de enredar-se no abismo de si mesmo e só sair do labirinto em que ele próprio se colocou (foi colocado?) pela mão do médico, para, aí então, regressar de forma “rebaixada” no espaço público que já não é o mesmo e anterior a Fontenay-aux-Roses, pois a Modernidade já dera mais um giro. Aí está a raiz da “desidentificação” de Huysmans com Des Esseintes, fazendo com que o autor, na obra, mude de registro, voltando-se para a busca de um ideal de Eu que se confunde com o próprio *Cristo*. É o que se vê nas últimas obras de Huysmans.

O herói perde sua transcendência por não mais compreender a natureza exemplar de sua condição ou por não compreender aquilo que o deixa perplexo - a Modernidade - e passa a não suportar “o estar fora do mundo” já que “esse estar fora do mundo” é o espaço que nega a cidadania - a “res-pública”. Mesmo açoitado pelos poderes terrenos, ele tem de participar do jogo do mercado. Ele tem de produzir, e Platão já valorara tão somente o artífice.

11. O herói romântico caminha em direção ao amorfo, ao lugar dos comuns, ao anonimato. Evidentemente, a crise do romance pode levar ao fortalecimento da epicidade radical, às epifanias de um Joyce e de uma Clarice. Ou, em contraposição, à gênese do roman pur que é o romance da pura interioridade, pois “não conhece a dimensão exterior, e constitui, assim, o pólo antagônico de Doblin - é o romance escritural puro” (Benjamin, 1986, p.127). Em outras palavras, trata-se de um tipo particular de romance poético.

12. O segundo eixo, e mais atento à vertente francesa da Literatura que à anglo-germânica, é o exposto por Michel Raimond in *La Crise du Roman* (1985), e que me pareceu desenvolver e amplificar o texto sintético de W. Benjamin, que é de 1930, ainda que se fale em crise como doença, decadência ou fim próximo desde o encerrar do século XIX, como nos informa a pesquisa de Gilles Huret realizada em 1891.

13. As reflexões mais interessantes são aquelas destacadas na segunda parte - *La Querelle du Roman*, em seu capítulo quarto - *La Définition du Roman*, em que o autor aborda o ideal e quimera do roman pur, tal como foi estabelecido por A. Gide sem contudo perceber o

adiantamento de Gide em relação a uma poética pós-moderna, quando irá intuir o processo de *mise en abyme* que renovou a técnica romanesca do século XX.

14. É principalmente na terceira parte - *Les Metamorphoses du Roman*, que o autor irá tratar das atualizações sobre o romance ao fim e ao cabo do século XIX, sobretudo, em suas três vertentes tipicamente francesas: o *roman à thèse*, o *roman d'analyse* e o *roman idéologique*, polarizados em torno da **expressão** e da **representação**. Ou seja, a partir da constatação da crise da representação foi possível pôr em relevo o sistema de expressão como a mais alta ambição do romancista, a de fazê-lo surgir da visão do conhecimento. A fusão das duas séries - a expressiva e a representativa - poderia conduzir o leitor a não mais distinguir o **signo** e a **significação**. Em outros termos, os autores do início do século XX já anteciparam as descobertas ulteriores de Foucault e de Lacan a respeito do deslocamento entre as palavras e as coisas.

Seguindo M. Raimond, Gide, a respeito de Dostoiévski, repunha com novas formas o antigo debate: "a obra nele, como afirma, não nasce a partir da observação do real (...) nem também de uma idéia pré-concebida(...). Ela nasce de um encontro da idéia com o fato(...); ela é o produto da fecundação do fato pela idéia" (Raimond, 1985, p. 191-2).

A lembrança de Gide refere-se mais à gênese da obra. Ela deixa escapar o que constitui para o leitor o interesse desta fusão - a do acontecimento com a significação. Ou é o romance **expressão** pura, e por isso não passaria de uma literatura de segunda ordem, ou ele pende para a **representação** mas lamenta-se que ele atribui demasiada ou mínima importância à expressão.

15. É possível falar em crise do romance logo após o término da Primeira Grande Guerra visto que os intelectuais não conseguiam dar conta desse dilema por demais grosseiro. Seria?

16. M. Raimond responde que tudo muda a partir do momento que a **história** (o enredo diegeticamente revelado) deixa de ser considerada como uma concessão feita à frivolidade dos leitores e passa a ser o lugar privilegiado onde a significação toca a terra (torna-se **significante**).

17. Proust compreendeu isso muito bem e o revela ao oferecer-nos a mais profunda justificação que se pode fazer em favor do romance. Como afirma Proust,

as verdades que a inteligência apreendeu nitidamente no mundo da luz plena têm algo de menos necessário que aquelas que nos foram comunicadas, apesar de nós mesmos, pela vida através de uma impressão, material, uma vez que entrou pelos nossos sentidos, mas da qual podemos captar o espírito. (Raimond, 1985, p.192)

Segundo M. Raimond, Proust buscava um romance experimental que, nas palavras de Maurice Blanchot, não é um esforço para expressar “o que sabemos” mas para degustar “o que não experimentamos”. Em síntese, a narração supre a si mesma.

18. Esta última afirmação faz-me retomar, quase como uma recorrência musical, os três termos propostos como título para este artigo: narrar, narração, narrador pois, afinal, tem-se sempre a oposição oral/escrita, verso/prosa. Tomemos apenas a escrita enquanto palavra original, ou melhor, a derradeira possibilidade da voz do narrador nato (ou natural), aquele que se levanta contra o romancista, conforme reitera W. Benjamin no texto aqui estudado. Porém, já que o narrador não consegue mais fazer frente à presença deste seu rival moderno - seu duplo, o romancista -, é este, por contraposição ao grafar, ao frasear, ao prosear, ao dialogar e ao parodiar, quem irá fornecer toda a matéria poética para que se dê forma ao poeta. Afinal, o *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares é o arquivo proto-poético de Fernando Pessoa e seus heterônimos. Sem querer ousar muito, esse semi-heterônimo é possível que seja o principal arquiteyto de Fernando Pessoa, poeta que talvez recuse a *e(x)terna* angústia de influência, ao propor a angústia de influência de si mesmo.

19. Enfim, o escritor moderno sempre vive o dilema do “príncipe moderno”, império do dizer sobre o falar, pois o “*dictum*” é a lei e o “*falar*” passa a ser a intriga (enredo). Invertem-se os sinais do oral e do escrito, ainda que Derrida acredite que tanto a fala quanto o escrito estejam submetidos à mesma lei da canonicidade gramatical. Mas a verdade é que a heroicidade, defendida desde a tradição oral, é perversamente transformada naquele herói que é simulacro do homem. Leonard Bloom vive a epopéia de um dia, que é o dia dos meses e meses, anos e anos que nós, leitores, apercebemos do caráter factício daquele (falso) herói. É epifânico sim, como o é a Macabea, de Clarice. Mas só em extremas experiências é que conseguimos atingir essa heroicidade que já não é revelada ao leitor comum. Isso se reflete sobre o narrador. Ele não pode mais relatar ou escrever se não houver essa voz, mesmo que mínima, e que ainda se faz ouvir “*aujourd'hui, quand même*”. Hoje, o trinômio Ego/Id/Super-Ego está totalmente

embaralhado. Hoje, fazer-se ouvir é atravessar o labirinto do ouvido e, mais do que a abrangência do olhar, é o fazer-se ouvir, é o fazer-se ressoar em si mesmo aquele elemento mítico que permanece ainda como elo de ligação entre este mundo de nós, viventes, e aquele outro mundo, o dos deuses que, por nós inventados, transmudam-se em Mito, este "(...) *Nada que é Tudo*. (...) *Este que (...) sem existir, nos bastou. [Este que] Por não ter vindo foi vindo/E nos creou*"(...), formulado lapidarmente por Fernando Pessoa in *Ulisses*. Se há permanência, e há, ela está justamente na reconstrução do mito, da substância, da história para explicar o efêmero, o factual, o aspectual, o conjuntural, o contextual, o repetível em sua transição. Porém, essas histórias narradas, ou a serem narradas, sobre esses heróis(épicos, quem sabe?) ilustrem talvez, mesmo que a contrapelo, as *Histórias Ordinárias*, como quis uma vez, Elcio Fernandes. Serão mesmo ordinárias? Em um sentido sim. Não são narrativas pós-históricas ainda que sejam meta-históricas porque são histórias de homens viventes que estão experiencializando a ordem contemporânea. Infelizmente ou ironicamente, a reflexividade fica para o leitor extraordinário, ainda que a lição como advertência, a todos, conduz, na grandiosidade da fabulação monológica, base do épico, e velamento do romanesco, a pensar a sua própria subjetividade, embora ela seja para alguns outridade ou mera reificação da objetividade.

20. Em suma, é o que se pensa por agora: não mais a perpetuação do homem enquanto espécie mas enquanto gênero, como substrato em que o ser vai se nutrendo do para ser, para ser em si através da faculdade de narrar, em que a narração não é mera nomeação preconceituosa mas é um momento em que o narrador se coloca em julgamento, identifica-se com o leitor, quer em primeira pessoa, quer em terceira pessoa. Talvez, nessa identificação, excetuadas as implicações econômicas, resida a cadeia identitária entre autor/herói/leitor, termos que são permutativos.

Como disse M. Raimond e, neste momento, parafraseio-o em forma de tradução:

se o romancista pode, graças à história romanesca, que ele conta ou narra, fazer liberar a imaginação do leitor de tal modo que, após ele ter lido a história que, afinal, é sua, ele consiga adentrar com muito mais intensidade que antes no próprio amor, que ele possa, a partir de um instante, fazer com que seu espírito se eleve da página e se movimente em um plano de realidade ainda não entrevisto nem brevemente, nem mesmo confusamente por ele, leitor. Só então, ele é um escritor-artista. Assim também se

justifica seu romance - se ele espicaça o leitor à percepção da realidade. (M. Raimond, 1985, p. 137)

21. Então, o romance, esta máscara absoluta do existir/vivenciar/experimentar humano e que assim se pôs desde sua origem, ao se separar do povo, segundo a *República* platônica, ou segundo a ironia romântica (de uma segunda espécie de Romantismo), ainda que, há muito, tenha deixado de ser o relato de um testemunho exemplar, posto que as formas abastardadas que atingem o leitor médio já não são mais rigorosamente romanescas; então, o romance que, sendo máscara, quer-se autêntico, (não sincero! Isso *A Indomada* fez muito bem e, também nesse sentido, reconheço a competência artística de Aguinaldo Silva que manipula com exímia destreza o jogo das máscaras sociais!), presentifica-se como obra a partir das diversas mediações que o escritor, na Modernidade, exercita, ao assumir a função de **narrador**. O escritor, (como Balzac, Flaubert, Dickens, Zola, Huysmans, Machado, Proust, Lispector, estes poucos nomes à guisa de uma enumeração reduzida e despreziosa), ele é **nossa voz exemplar e suprema pessoalização** (*Alguém-Ninguém*). Máscara que esconde, máscara que revela, pois o escritor, através de sua *écriture*, restitui-nos a verdade que nos circunscreve: nossos heróis, semi-deuses, homens talvez, já não são de carne e osso como o **ultra-homem** de Nietzsche. Movem-se entre nós via "*inventio*", a *heuresis*, instrumento eficaz e definitivo contra as investidas das inúmeras Inquisições, censoras tanto das formas de **representação** como das de **expressão**. Invenção em forma de Verbo, palavra que organiza o Caos dos Judeus e o Caos dos Gregos, enquanto ovo primordial, a geratriz da palavra que será registrada, a partir de um determinado momento, em barro, em tábua, em papiro, em papel, em....., em....., em.....

22. Portanto, se hoje, desde 1864, podemos reconhecer que há uma "voz subterrânea", ânima "mal nata", sem dúvida; "diábolo" talvez; literariamente, essa voz se manifesta pela narração do narrador ao se narrar, seja através de um diálogo consigo mesmo, seja através de um diálogo com outrem, "confiteor", que não espera ninguém; seja através da revelação do confessor que, ao trair o segredo da confissão, acaba por expor o **Outro** (*Ele-Aquele*), **Aquele** que pode ser **Eu-Si** mesmo.

Desse modo, é também essa complexa dialética entre **oral-escrito/verso-prosa/narrador-escritor/autor-leitor/confessor-confesso**, que nos permite compreender que o romancista é, sempre foi, afinal, um **artista**. Por isso que, apesar de este depoimento ser moral-(diz respeito a todos nós!), e não moralista(uma vez que não se trata de uma clausura!)-, ele é antes uma

cesura, uma abertura, posto que contrário a qualquer forma de interdição. Afinal, é no gênero romance que o escritor-artista da Modernidade soube como preservar e, ao mesmo tempo, permitir-nos ouvir a voz do poeta, (*Eu-Outro/Alguém-Ninguém*), mesmo que, às vezes, enquanto forma atualizada do ser da linguagem, da narrativa poética, esta se revele de modo prosaico até, ainda que saibamos que a Poesis e a Po(i)esis são vozes musicalizadas e ritmadas do indizível que, ao se dizer, também quer..... falar!

### Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. Documentos de Cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos / seleção e apresentação Willi Bolle; São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- RAIMOND, M. *La Crise du Roman* (Des lendemains du Naturalisme aux années vingt), Paris: Librairie José Corti, 1985.

### Bibliografia consultada

- BENJAMIN, W. O narrador. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os Pensadores)