

# ENTRE REAL E IRREAL: O NARRADOR E AS DIMENSÕES DA INTERSUBJETIVIDADE

Vera Lucia Albuquerque de Moraes \*

## Resumo

A narrativa mergulha no narrador que lhe imprime a sua marca. A relação entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado – o importante é assegurar a possibilidade de reprodução da história, função conferida à memória, a mais épica de todas as faculdades. O narrador figura entre os mestres e os sábios: ele sabe dar conselhos, pode recorrer ao acervo de toda uma vida, que não inclui apenas a própria experiência, mas, em grande parte, a experiência alheia. O narrador se sofisticou tecnicamente: utiliza vários recursos, como o fluxo da consciência, a colagem, as várias vozes, entre outros, mas permanece o mesmo narrador de antes. A unidade na diversidade se dá porque o elemento básico do romance é o foco narrativo. O excessivo conhecimento da narrativa pelo narrador é um dos recursos técnicos mais usuais: ao acontecer isso, o leitor apresenta dois sentimentos: o de respeito e o de surpresa. Respeita o saber do narrador e quer entender o que ele adiantou com parcimônia. Este tipo de artifício – o adiantamento – também revela o narrador, acentua sua presença e faz o leitor ainda mais dependente dele, passando a subordinar-se a uma atitude de “ler” nas entrelinhas.

**Palavras-chave:** narrador, leitor, memória.

## Abstract

The narrative plunges deeply into the narrator, who stamps his mark on it. The relationship between the listener and the narrator is dominated by the wish of preserving the ideas and facts displayed – with the main concern of assuring the possibility of their future reproduction – function conferred to memory, human's most ancient facility. The narrator is placed between wizards and scholars: he can give advice, based on his whole life experience, as well as

that of others. With time the narrator acquires technical sophistication: he can use several resources, such as stream of consciousness, literary collage, the various narrative voices, among others, but he remains the same narrator as before. The narrator's complete knowledge of the story is one of the most used technical resources: its effects on the reader are respect and surprise. The reader respects the narrator's knowledge and is curious of the forthcoming. Henceforth the reader becomes dependent of the narrator, acquiring an attitude of subordination, as that of reading between the lines.

**Keywords:** narrator, reader, memory.

Entre a experiência estética e o real há uma mudança de plano. A arte, por momentos, nos retira do mundo. No entanto, toda imagem, sendo sempre negação do mundo, nunca aparece isolada, mas contra um fundo - e em ligação com ele - que é a realidade.

A obra de arte é um irreal? Sartre a considerou assim em *L'Imaginaire*: o retrato de Carlos VIII serviu como exemplo para o autor. Se nós considerarmos apenas a tela, em sua materialidade, o objeto estético - no caso, o retratado - não aparece, não se mostra presente em nossa consciência. Para Sartre, quando temos a sensação de perceber o objeto estético na tela, sabemos que essa percepção é produto de nossa imaginação, já que é preciso subtrair toda percepção da tela enquanto matéria para poder apreender o objeto estético.

A singularidade da imagem é uma negação que, ao negar, afirma, como condição de si mesma, aquilo que nega. Esse é o elo entre o real (o mundo) e o irreal (a imagem). O mundo alimenta o real, mas exclusivamente à medida em que o irreal se alimenta do mundo, transfigurando-o. Por isso, Sartre afirma que o imaginário é violento e destrutivo. (Merquior: 1965).

\*Mestre em Teoria Literária pela UFRJ. Doutora em Sociologia pela UFC. Professora do Departamento de Literatura da UFC.

Para o teórico da arte, o *realismo* é uma corrente artística que se propõe a reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de *verossimilhança*. No entanto, ao lado dessa concepção de *realismo*, constatamos que também os clássicos, os românticos, os decadentistas, os impressionistas, os futuristas etc - afirmaram, freqüentemente, e com insistência, que a fidelidade à realidade, o máximo de verossimilhança, numa palavra - o *realismo* - constituía um princípio fundamental de seu programa estético.

À medida que as tradições se acumulam, a imagem pictórica torna-se um *ideograma*, uma forma que ligamos imediatamente ao objeto, seguindo uma associação de contiguidade. O pintor que inova, procura ver no objeto o que ainda não foi percebido, impondo à percepção uma nova forma, apresentando o objeto por uma abreviação não-habitual. Assim, Kramnskói, um dos fundadores da escola realista na pintura russa, conta, nas suas memórias, como procurou *deformar* ao máximo a composição acadêmica, justificando essa *desordem* por uma tentativa de maior aproximação à realidade.

Do mesmo modo, se configura o *realismo* na literatura: as palavras que ontem empregávamos numa narrativa, hoje não nos dizem mais nada. Passamos, então, a caracterizar o objeto por traços que ontem eram considerados como os menos característicos, os menos dignos de figurar na literatura. “Gosta de se deter sobre o não-essencial” - é o julgamento clássico que faz a crítica conservadora a respeito do inovador contemporâneo. Os adeptos da nova escola consideram os traços *não-essenciais* como uma característica mais realista que a usada pela tradição.

Os mais conservadores continuam a modelar suas percepções pelos antigos cânones - por isso sentem a *deformação* realizada pela nova escola como uma recusa à *verossimilhança*, como um desvio do *realismo*. Essa tendência a dificultar o reconhecimento tem por consequência acentuar o novo traço.

Dostoiewski escrevia que, em arte, para mostrar o objeto, é preciso proceder através do exagero, deformar a sua aparência precedente, colori-lo como se dá cor aos preparados para observá-los no microscópio. Colorimos o objeto diferentemente e pensamos: ele tornou-se mais sensível, mais visível, mais *real*. (Jakobson: 1971).

Para William James, toda a distinção entre o real e o irreal - toda a psicologia da crença, do ceticismo e da dúvida - sempre se baseiam em dois fatos mentais: primeiro, que somos propícios a pensar de modo diferente sobre o mesmo objeto; segundo, que, quando o fazemos, podemos escolher qual o modo de pensar a que queremos aderir e qual queremos ignorar. A origem e a fonte de toda realidade sempre está, portanto, em nós mesmos.

Consequentemente, existe um número considerável, provavelmente mesmo infinito, de diferentes ordens de realidade, cada uma das quais com seu estilo peculiar de exis-

tência que William James chama de “subuniversos”. O mundo da fantasia também não é um reino único - há fantasias dentro de fantasias, subuniversos dentro de subuniversos que podem conflitar entre si e com a realidade da vida cotidiana. (Carvalho:1981)

Para Borges, a principal função exercida pelo livro consiste em recordar sonhos e recordar o passado, já que o nosso passado é constituído por uma série de sonhos. Ele afirma ainda que um livro tem de extrapolar a intenção do seu autor: “a intenção do autor é uma pobre coisa humana, falível, mas no livro tem que haver mais”. (Cinco Visões Pessoaís, p. 7). O mais importante do livro é a *voz* do autor, a *voz* que chega a nós. Por isso, ele aconselha a seus alunos que leiam pouca bibliografia, que não leiam críticas e procurem ler diretamente os textos originais, mesmo que não consigam alcançar toda a sua dimensão - no entanto, os leitores sempre estarão usufruindo algo e o mais importante: estarão ouvindo a *voz* de alguém. Na verdade, a *voz* do autor entra em tensão dialética com a *voz* do leitor no próprio instante da leitura:

*Heráclito disse que ninguém desce duas vezes o mesmo rio. Ninguém desce duas vezes o mesmo rio porque suas águas mudam. Mas o mais terrível é que nós não somos menos fluidos do que o rio. Cada vez que lemos um livro, o livro mudou, a conotação das palavras é outra. Ademais, os livros estão impregnados de passado. Os leitores foram enriquecendo o livro.* (Idem, p. 11)

Benjamin (1983) considera que o *narrador* é um homem que sabe dar conselhos e que a arte de narrar está definindo porque a *sabedoria* - o lado épico da verdade - está em extinção. Aponta a difusão crescente e desordenada da *informação* como principal fator responsável por esse declínio. Com isso, desaparecem o dom de ouvir e a comunidade dos ouvintes, já que contar histórias é também a arte de saber contá-las de novo e isso se perde quando as histórias não são mais conservadas.

A narrativa mergulha no narrador que lhe imprime sua marca, como a mão do oleiro na argila do vaso. A relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado - o importante é assegurar a possibilidade de reprodução da história, função conferida à memória, a mais épica de todas as faculdades.

O *narrador* figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos, pode recorrer ao acervo de toda uma vida - que não inclui apenas a própria experiência, mas, em grande parte, a experiência alheia. Comum a todos os narradores é a facilidade com que se movem nos degraus de sua experiência. O *narrador* se sofisticou tecnicamente: utiliza vários recursos, como o fluxo da consciência, a colagem, as várias vozes, entre outros, mas permanece o mesmo narrador de antes. A unidade na diversidade se dá porque o elemento básico no romance é o *foco narrativo*.

Um romance é uma história contada através de palavras, tendo um narrador como núcleo central. Alguém narra algo para um leitor-ouvinte e nem mesmo as várias vozes do romance moderno e as experiências metalingüísticas eliminaram a figura do narrador ou acabaram com o enredo. O aparecimento do surrealismo e o fluxo da consciência puderam apoiar-se na tese científica do inconsciente freudiano; no entanto, não modificaram a relação entre o narrador e o leitor. A figura do narrador adquiriu, modernamente, maior complexidade, embora, segundo Benjamim, nada tenha acrescentado à verdadeira essência da narrativa.

O excessivo conhecimento da história pelo narrador é um dos recursos técnicos mais usuais da narrativa. Ao acontecer isso, o leitor apresenta dois sentimentos: o de respeito e o de surpresa. Respeita o saber do narrador e quer entender o que ele adiantou com parcimônia. Este tipo de artifício – o adiantamento – também *revela* o narrador, acentua sua presença e faz o leitor ainda mais dependente dele. Humildemente, o leitor passa a subordinar-se a uma atitude de “ler” nas entrelinhas e assim, através desse recurso, o narrador poderá manter o leitor sob suspense.

Naquelas narrativas em que o narrador oferece ao leitor um panorama completo da cena ou da ação, a interação diminui e torna o leitor passivo, embora exigindo que “leia” com maior atenção. A *leitura irônica* geralmente é fornecida pelo narrador culto e o leitor deve descobri-la intelectualmente. No texto escrito, o leitor está subjugado não a um artifício mas à sedução do saber e a relação do narrador com o leitor não é a mesma do contador de histórias com o seu ouvinte: é uma relação verticalizada, dominadora e desafiante. O leitor, contudo, tem a seu favor o prazer da leitura e o seu fascínio pelo texto, uma vez que a relação da leitura com o leitor sempre será uma relação de poder: fascínio e dominação. (Fernandes: 1996).

O narrador do romance impresso em livro, por seu lado, é um narrador “procurado” pelo leitor, o que lhe confere uma “voz íntima”, que já estava presente na epopéia e na poesia lírica, mas estava fora da tragédia e da comédia. O romance, como o ensaio, também se apresenta como uma forma de representação artística e metafórica das novas preocupações de cidadania, de poder político, de anseios libertários, de um discurso enciclopédico, e, também, de uma filosofia social.

É lícito que o narrador utilize todos os seus recursos para criar um clima de tensão ou de “estiramentos” narrativos. Se pensarmos o ato de narração como uma linha estendida que, frouxa, faz cair o grau de atenção da leitura e, tensa, aguça a curiosidade do leitor, o “estiramento” é propósito de todo narrador. Os recursos para que isso aconteça vão desde a história em si até a utilização de técnicas como cortes, depoimentos dúbios, descrições imprecisas, encaixe de novas sequências narrativas etc.

O “muro” da narração é o narrador. É ele quem mostra um pouco da cena e também é ele quem a esconde, dei-

xando-nos apenas vozes no ar. O narrador é o único que tem acesso ao que acontece do outro lado do muro e nos conta o que está vendo. Esse muro, paradoxalmente, esconde e revela uma determinada realidade sugerida pelo contexto da obra literária. O papel do narrador é selecionar – significativamente – as partes da história e apresentá-las a partir de uma visão pessoal. (Fernandes: 1996).

Além de ser vínculo entre o relatado e o leitor, o narrador também é um elemento distinto do resto do corpo romanesco, que não só se coloca “deste lado” da narração (enquanto do outro estão personagens, cenas, ambiente, etc.) como faz parte indissolúvel deste “lado” da narração que é o leitor e, por fim, ao confundir-se com o *pensamento*, dialoga com este, numa tensão que também gera literariedade.

Aristóteles, na sua *Poética*, afirma:

*O que respeita ao pensamento tem seu lugar na retórica, porque o assunto mais pertence ao campo desta disciplina. O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra; dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como a piedade, o terror, a ira) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas. Na retórica, os efeitos resultam da palavra de quem fala. (p. 217)*

O romance não é jornalismo, e uma frase de um romance tem outro sentido do que a linguagem comum e corrente do jornal. A linguagem do narrador não é tão “primitiva” quanto a do *eu lírico* mas também não se irmana com a documental. O narrador quer dizer algo sobre aquilo que narra. Ele conta porque atrás da história está uma moral, um tema e uma suposta verdade: uma visão do mundo. Ele é inteligente e está emitindo frases com conteúdos difusos, ambíguos e plurissignificativos. Além do mais, o discurso do narrador é um discurso perigoso, já que seu objetivo é fazer coincidir o ponto de vista do leitor com o seu. A realidade do narrador é uma versão e como toda versão, consiste numa parcialização e num entendimento singular e específico da realidade.

Foucault (1996) argumenta sobre suas inquietações diante dos perigos de um discurso: considera que existe em muitas pessoas um desejo de “não ter que começar”, um desejo de se encontrar, logo de entrada, do outro lado do discurso, sem ter de considerar do exterior o que ele poderia ter de singular, de terrível, talvez de maléfico. O *começo* é uma zona perigosa do discurso. O princípio da narrativa é um ato difícil: é a *saída do silêncio*. A essa aspiração tão comum, a instituição responde de modo irônico, já que torna os começos *solenes*, cerca-os de um *círculo de atenção* e de *silêncio*, e lhes impõe *formas ritualizadas*, como para sinalizá-los à distância.

A atividade do discurso, embora cotidiana, oculta poderes e perigos inimagináveis: inquietação de supor lutas, vitórias, ferimentos, dominações e servidões, através de suas palavras. A produção do discurso é, ao mesmo tempo,

controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. Em uma sociedade como a nossa, porém, conhecemos procedimentos como a *exclusão* e a *interdição*. *Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo*. Em nossos dias, os discursos ligados à *sexualidade* e à *política* são os mais atingidos pela grade complexa das interdições, revelando, rapidamente, sua ligação com o *desejo* e o *poder*.

O narrador pertence ao condomínio da linguagem não efetiva, intercambial, mítica e criadora - busca uma explicação existencial e o faz através de relatos e parábolas, metáforas e alegorias. Na literatura, apresenta-se a idéia de negar um mundo injusto, desequilibrado e em desordem. A função do narrador vai mais além de ordenar fatos e julgar ações: é ele quem tem o encargo de dar *verossimilhança* ao texto.

O mais impessoal narrador em terceira pessoa pode dar aspecto de *documento* a seu texto, mas em algum momento, talvez por um *deslocado* adjetivo, o que pretendia ser História passa a ser história. O narrador que adjetiva se trai. O Realismo condenou o adjetivo exaltado do Romantismo porque percebia ali uma expressão do eu lírico; no entanto, apenas substituiu um adjetivo exacerbado por outro pretensamente científico. E a modernidade substituiu os dois por um adjetivo dito original. A presença do adjetivo é onde se manifesta a existência do eu lírico no texto narrativo. É onde o narrador distante e impessoal, que tanto quis se esconder atrás da linguagem documental, se denuncia como discurso não científico mas ideológico.

É verdadeiramente antológica a página descritiva de Euclides da Cunha em *Os Sertões*, quando a visão dos jagunços derrotados causa-lhe tão profunda impressão, que os artifícios retóricos e poéticos utilizados parecem insuficientes para transmitir todas as emoções e sensações experimentadas pelo narrador, perplexo ante a tragicidade da cena:

*A entrada dos prisioneiros foi comovedora. Vinha solene, na frente, o Beatinho, teso o torso desfibrado, olhos presos no chão, e com o passo cadente e tardo exercido desde muito nas lentas procissões que compartira. O longo cajado oscilava-lhe à mão direita, isocronamente feito enorme batuta, compassando a marcha verdadeiramente fúnebre. A um de fundo, a fila extensa, tracejando ondulada curva pelo pendor da colina, seguia na direção do acampamento, passando ao lado do quartel da primeira coluna e acumulando-se cem metros adiante repugnante congérie de corpos repulsivos em andrajos.*

*Os combatentes contemplavam-nos entristecidos. Surpreendiam-se; comoviam-se. O arraial in extremis, punha-lhe adiante, naquele armistício transitório, uma legião desarmada, umilada, faminta e claudicante, num assalto mais duro que os das trincheiras em fogo. Custava-lhes admitir que toda aquela gente inútil e*

*frágil saísse tão numerosa ainda dos casebres bombardeados durante três meses.*

*Contemplando-lhes os rostos baços, os arcabouços esmirrados e sujos cujos molambos em tiras não encobriam lanhos, escaras e escalavros - a vitória tão longamente apetecida decaía de súbito. Repugnava aquele triunfo. Envergonhava. Era, com efeito, contra-producente compensação a tão luxuosos gastos de combates, de reveses e de milhares de vidas, o apresamento daquela caqueirada humana do mesmo passo angulhenta e sinistra, entre trágica e imunda - passando-lhes pelos olhos, num longo enxurro de carcaças e molambos... (p. 492).*

Segundo Paul Ricoeur (1994), não existe, na verdade, um lugar não-ideológico de onde se possa pensar o discurso literário. A aparente simples escolha do material a ser descrito já implica uma *intencionalidade*. Mesmo a adoção da chamada “visão de câmara”, considerada como o máximo de exclusão do autor, não é neutra: os vários ângulos adotados para a exposição de uma determinada situação pressupõem uma seleção e indicam afetividade. Se a narrativa trata de um herói problemático, seu narrador também é um narrador em conflito: não apenas o narrador em primeira pessoa, mas o narrador de uma maneira geral, que não pode fugir de sua condição e de sua época.

Euclides da Cunha em *Os Sertões* afirma que “obedeceu ao rigor incoercível da verdade”, “sem dar crédito às primeiras testemunhas que encontrei, nem às minhas próprias impressões, mas narrando apenas os acontecimentos de que fui espectador ou sobre os quais tive informações seguras”. (p. 510).

Pretende o autor/narrador, com este recurso, mostrar-se isento de parcialidade, mantendo-se impessoal e distante da cena, conferindo à sua narrativa um cunho histórico, documental e pretensamente científico. Contudo, pela descrição da cena apresentada e por inúmeras outras passagens do livro, constatamos que nem sempre o narrador mantém a postura de mero observador, envolvendo-se, frequentemente, com o mundo narrado.

Na sua gênese e realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o *real não satisfaz*. A literatura empreende suprir a falta por um sistema que funciona em falta, em falso: esse sistema é a linguagem. Assim, dizer as coisas é aceitar perdê-las, distanciá-las e até mesmo anulá-las. A linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de um pacto que implica a perda do real concreto.

Narrar uma história, mesmo que ela tenha realmente ocorrido, é reinventá-la. Duas pessoas nunca contam o mesmo fato da mesma forma: a simples escolha dos pormenores a serem narrados, a ordenação dos fatos e o ângulo a partir do qual eles são encarados, tudo isso cria a possibili-

dade de várias histórias, das quais nenhuma será a “real”. O horizonte da literatura é sempre o real que se pretende representar em sua dolorosa condição de falta.

O chamado realismo nada mais é do que um conjunto de efeitos, baseados em convenções que variam historicamente. Para se pensar essa relação da *literatura* com a *verdade*, vale a pena lembrar os variáveis sentidos da palavra *mito*. Para os povos primitivos, o *mito* é a história verdadeira por excelência: em muitos desses povos, são os relatos do cotidiano que são chamados de “histórias falsas”. Em nossa civilização, ao contrário, *mito* tomou o sentido de coisa puramente imaginária. No entanto, diverso de um devaneio fantasioso, o *mito* é um sistema simbólico rigorosamente formalizado. O modo literário de buscar a verdade continua sendo o modo simbólico do mito. (Perrone-Moisés: 1990).

Representar o que poderia ter acontecido e sugerir o que poderá acontecer, é revelar possibilidades irrealizadas do real. E é nesse sentido que a literatura pode ser e é revolucionária: por manter viva a *utopia*, não como o imaginário impossível, mas como o imaginário possível. Assim como o autor não é o dono absoluto da obra, que o ultrapassa, o leitor também não pode ter a pretensão de ser soberano em sua leitura que é um aprendizado de atenção, de sensibilidade e de invenção. A grande obra não pode ser lida de qualquer maneira, ao bel-prazer da pura subjetividade do leitor, porque nela estão inscritas aquelas linhas de força que podem ser moduladas e prolongadas, mas não anuladas. Assim, a obra de arte é construção do real e convite reiterado ao seu ultrapassamento. Como lembra Octavio Paz (1990), a palavra não só diz o mundo, mas também o funda - ou o transforma.

Um dos traços fortes do texto euclidiano é a prevalência do recurso imaginoso por onde o narrador confere maior realce ao real, juntando uma visão de mundo, um credo e um cuidado expressivo que bem se enquadram numa perspectiva barroca. A recorrência ao modo fantasmal – surpreendente e maravilhoso - é uma forma de rechaço à estética naturalista que tendia a expulsar a dimensão do sonho:

*O jagunço começou a aparecer como um ente à parte, teratológico e monstruoso, meio homem e meio trasgo; violando as leis biológicas no estadear resistências inconcebíveis; arrojando-se, nunca visto, intangível sobre o adversário; deslizando, invisível, pela caatinga, como as cobras; resvalando ou tombando pelos despenhadeiros fundos como espectro; mais leve que a espingarda que arrastava; e magro, seco fantástico, diluindo-se em duende, pesando menos que criança, tendo a pele bronzeada colada aos ossos, áspera como a epiderme das múmias...”* (p. 475).

A atenção dada a certos episódios, marcando a heroização da resistência jagunça, dá conta da parcialidade do narrador que carrega na alta expressividade do regis-

tro. Assim, a narração privilegia os lances espetaculosos, como o do jagunço camuflado em meio a muitos mortos, “lutador fantástico”, impingindo perdas consideráveis ao inimigo - e ao leitor, que é atingido por uma sensação de espanto que causa prazer. O registro histórico vem fantasmizado:

*“os soldados viam tombar, mas ressurgir imediatamente, indistinto pelo fumo, o mesmo busto, apontando-lhes a espingarda, alvejavam-no de novo. Viam-se outra vez cair, de bruços baleado. Mas viam outra vez erguer-se, invulnerável, assombroso, terrível, abatendo-se e arrumando-se, o atirador fantástico”.* (p. 302)

Um outro recurso de que se serve constantemente o narrador de **Os Sertões** é o da *obliquidade*: prevalência da figura sinuosa, do movimento oblíquo, da armação labiríntica. É o contra-ponto à *linha reta*. O labirinto é, no universo positivista, uma imagem catagógica: rebaixa e reduz o paradigma científico porquanto parte de possibilidades que de início se equivalem. No entanto, é justamente por aí que o narrador arma sua crítica à inadaptação do Exército no solo sertanejo quando os batalhões se deixam absorver no intrincado dos *becos, desvios tortuosos e longos*: “muitos se extraviaram, às tontas, no labirinto das vielas”. (p. 355). Ou ainda: “E quando o sertão estua nos bochornos dos estios longos não é difícil prever a quem cabe a vitória”. (p. 281).

A atualidade d’**Os Sertões** se evidencia nessa reversão paradigmática que o torna próximo daqueles que intenciam captar a complexidade cultural latino-americana, deslocando, barocamente, as imagens, os tempos e os modos, para alargar as possibilidades do tempo presente. Para Euclides da Cunha, o homem moderno, mais do que filho de sua região, é filho do seu tempo. O texto euclidiano arranca o fato à estreiteza do havido, projetando-o pela fábula que dele faz, recompondo-o, emprestando-lhe um sentido “vingador”. A lenta laboração textual de cinco anos serve à sua lucidez, agora aparelhada de fina ironia, para deflacionar o ressentimento deceptivo com os descaminhos políticos. **Os Sertões** tenta arrancar do semi-esquecimento regiões que o país marginalizara. Seu texto é um vigoroso questionamento sobre o julgamento circunstancial feito a Canudos, além de surgir como uma crítica veemente e um clamor à unidade nacional. Funda o espaço essencial da construção poética do país - uma etnofania - aí fazendo valer a vitalidade e a energia de uma *cultura*. (Holanda: 1999).

Como bem acentua Diatahy B. de Menezes: “*se o real se compõe de coisas ou sistemas de fatos e eventos, ele só se dá para nossa consciência, como representação coletiva, mediante atos e falas. É do entrecruzamento de um sem-número desses atos e falas ao longo do tempo histórico e dos diferentes espaços sociais que essa realidade chamada “Brasil” vem sendo inventada e reinventada, e cujo produto mutante vai sendo transformado por nosso imagi-*

nário social e condensado como experiência compartilhada em nossos códigos de sensibilidade e de conduta, valores e crenças que a memória coletiva preserva, assegurando a sua singularidade entre outros povos e nações”. (A Invenção do Brasil – Leituras:1999, p. 1 e 2).

Nas articulações do texto narrativo, um procedimento da maior importância para o narrador é a mobilização do tempo. É através dela que ele pode tirar partido da diversidade do ambiente, das épocas e até da mudança espacial para construir o seu romance. Voltar no tempo, avançar, produzir cortes, diversificar a narrativa, abranger vários períodos são recursos tão intrínsecos à prosa quanto à própria palavra: nenhum autor pode gerar um relato atemporal. (Nunes:1988). O tempo circular é uma concessão do narrador, conferindo densidade e organicidade ao personagem; uma de suas mais hábeis “armadilhas” consiste em multiplicar as ações e eternizá-las.

Em muitas narrativas autobiográficas, o narrador utiliza o nós quando passa a contar algum fato *grupal* em que ele é participante ou apenas testemunha. Nesse caso, o nós é uma camuflagem surpreendente porque tem a objetividade da terceira pessoa, mas não pode ser impessoal e distante, já que o narrador vivencia a ação, só que de uma maneira diferente: através de proposital anonimato. O nós narrativo pode ser uma ampliação da primeira pessoa do singular como também uma diluição dessa pessoa: existe, aí, um ranço épico, quando o *eu* apaga-se frente a uma multidão:

*Nesse dia...*

*Translademos, sem lhes alterar uma linha, as últimas notas de um “Diário”, escritas à medida que se desenrolavam os acontecimentos.*

*“... Chegam à 1 hora em grande número novos prisioneiros - sintoma claro de enfraquecimentos entre os rebeldes. Eram esperados. Agitara-se pouco depois do meio-dia uma bandeira branca no centro dos últimos casebres e os ataques cessaram imediatamente do nosso lado. Rendiam-se, afinal. Entretanto não soaram os clarins. Um grande silêncio avassalou as linhas e o acampamento. (Os sertões - p. 489)*

O nós narrativo pode, também, ser uma afirmação da negatividade – somos nós porque me abandonei a uma ausência de mim mesmo, não me reconheço como indivíduo mas como membro de um grupo. Quando o narrador opta pelo presente, limita sua dimensão. Na maioria dos casos, o presente está colocado como experiência imediata e preso a ocorrências fatuais antes que analíticas.

Todo livro, com sua soma de cenas de ações dramáticas, trama e estilo, resulta numa cosmovisão e numa idiosincrasia narrativa. É esse comentário maior que perpassa toda a narrativa e que lhe dá unicidade. O comentário geral da narrativa não se dá apenas com o acúmulo dos comentários circunstanciais, descrições, intromissões do narrador, digressões e outros discursos assemelhados, mas pelo conjunto dos elementos, pelo registro das impressões

proporcionadas durante a leitura, pela sequência de fatos, de ações e de cenas, pela aritmética do todo e pela gramática do conjunto.

O comentário do narrador é uma *restituição*. Ele repõe, no lugar da ação, um discurso que condensa e fala em nome do efeito cênico. O comentário, em nenhum momento, restitui a cena - são dois discursos distintos, que apontam para leituras diversas: o comentário busca a compacidade enquanto que a cena é uma reprodução do ato humano e do tempo cronológico. Na restituição, o narrador procura condensar, explicando ou historiando, geralmente com o sentido de avançar na trama ou dar densidade ao personagem. Restitui o equilíbrio rítmico, o andamento da trama, compõe harmonicamente, dosando ação e reflexão. O narrador é o único elemento dentro da narrativa que não se move, não é visto, não é passível de narração e não é nomeado, já que, quando isso acontece, passa para o outro lado do verbo, sendo objeto e não mais sujeito.

## BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BARTHES, R. O efeito do real. In: *Literatura e realidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.
- BENJAMIM, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica e o narrador. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1995.
- BORGES, J. L. O livro, *Cinco Visões Pessoais*, Brasília: Ed. da UNB, 1995.
- BOSI, E. *Memória e sociedade. Lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, 1987.
- CARVALHO, A L. C. de. *Foco narrativo e fluxo da consciência*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- COSTA LIMA, L. A narrativa na escrita da história e da ficção. In: *A aguarrás do tempo*. Estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- CUNHA, E. da. *Os sertões*. Campanha de Canudos. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ática, 1998.
- FÉLIX, L. O. e ELMIR, C. *Mitos e heróis: construção de imaginários*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 1998.
- FERNANDES, R. C. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras, 1996.
- FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.
- GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega, s/d.

- HEGEL, G. *Estética*. Lisboa: Guimarães Ed., 1980.
- HOLANDA, L. *Fato e fábula*. Manaus: EDUA, 1999.
- HUTCHEON, L. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. In: *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAKOBSON, R. Do realismo artístico. In: *Teoria da literatura - formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- LOTMAN, I. O ponto de vista no texto. In: *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- LUKÁCS, G. *La théorie du roman*. Paris: Gonthier, 1971.
- MENEZES, E. D. B. de. Prometeu e Pandora entre o espelho e a máscara ou Fantasia, Ordem e mistério no moinho do sentido (Notas sobre Mito e Ideologia). In: *Revista de História*. São Paulo: Editora da USP, janeiro-Junho de 1985. P. 97-161.
- \_\_\_\_\_. *Guerra de Canudos, o filme*. Fortaleza: O Povo, 22 de Junho de 1997
- MENEZES, E. D. B. de e ARRUDA, J. (Organizadores). *Canudos: as falas e os olhares*. Fortaleza: Ed. da UFC. 1998.
- MERQUIOR, J. G. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.
- ORLANDI, E. P. *Discurso fundador*. Campinas, SP: Pontes, 1993.
- PAZ, O. *La outra voz*. Barcelona/México, Seix Barral, 1990.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.
- ROLAND, A. M. *Fronteiras da palavra, fronteiras da história*. Brasília: Editora da UNB, 1997.
- TELES, G. M. *Retórica do Silêncio*. Teoria e prática do texto literário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.