

## Do narrador: inação e transitoriedade nas narrativas contemporâneas

João Batista PEREIRA. Doutorando / UFPE  
jmelenudo@hotmail.com

**RESUMO:** Na contemporaneidade, a transitoriedade que povoa algumas narrativas remete à introspecção e à anulação da identidade das personagens. Um sujeito cindido a partir do discurso referencia o narrador moderno, que à deriva, se perde na precariedade da objetividade. O deslocamento do narrador – verificado na essencialização do verbo – retira a sua onipotência e a realidade lhe impõe um mundo de imagens no qual a subjetividade não é reconhecida como imanente a partir do texto. Tendo como suporte a sociocrítica, conjecturamos essas assertivas no conto “O cego e a dançarina”, de João Gilberto Noll, que projeta na imagética um redimensionamento do discurso na literatura contemporânea, refratando no narrador os reflexos das tensões existentes no mundo moderno.

**PALAVRAS-CHAVE:** narrador; narrativas contemporâneas; sociocrítica.

### Introdução

O que fazem as narrativas? “Elas dão prazer, diz Aristóteles, através da imitação da vida e do seu ritmo” (CULLER, 1999, p. 33). Todavia a abrangência do especular e do imaginário na tradução de estados anímicos alternou ao longo do tempo, assimilando variados formatos e dinâmicas nas narrativas, reproduzindo novas concepções para as personagens e os enredos. A imitação da vida expressando novas circunstâncias impingidas à sociedade, o tempo sombreando e demarcando os passos do homem, ocasionou entender as narrativas no mundo moderno sob matizes diversos. A economia verbal dos relatos, aliado ao hermetismo, caracterizam as mais representativas. Nelas, o pacto entre a linguagem e a realidade tornou-se rarefeito, evocado a partir da proeminência da diegese sobre a mimese, cisão iniciada pelos formalistas russos e levada ao paroxismo pelos estruturalistas.

Ao discorrer sobre a que tenderia as narrativas no século XXI, Ítalo Calvino (1995) elencou seis propostas – Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade, Multiplicidade e Consistência – configuradas como um libelo ético a salvaguardar a poética, ansiando conjugar a clareza da linguagem com a complexidade das estruturas narrativas da atualidade. Na miríade de teorias cartesianas que se impuseram à crítica literária ao longo do século XX, reiterar o lirismo, sintetizado na aproximação entre sujeito e objeto, se mostra como um escopo razoável para a apreensão da gênese poética. Fundada essencialmente sob o estatuto da imagem, essa premissa será significativa para desenvolver este trabalho: inferir o contexto no qual o olhar, aquilo que é visto e narrado, se sobrepõe à experiência como condição expressiva. Na poética, as imagens servirão como um resíduo de resistência para a vida na contemporaneidade.

Referenciaremos em nossa análise o conceito de narratividade. Precisamente na figura do narrador, um dos constituintes mais afetados pelas mudanças ocorridas na literatura moderna. Entenderemos a narrativa preferencialmente como um objeto ficcional, alheando-nos da história, haja vista que a literatura demolirá um conceito estável de vida para o sujeito na sociedade, ocasionando encontrar no narrador contemporâneo reflexos dessa mudança.

Concebida a ficção sob um sentido estrito, sabe-se que o homem transfigura tudo em sua volta, e a prática narrativa não faz senão manifestar uma das facetas dessa transformação. Esse fenômeno de transmutar fatos se inscreve também no âmbito do discurso, amplificando a sucessão de

acontecimentos na qual o homem vive cercado, incidindo e potencializando fundamentos socioculturais. A percepção de que fundamentos sociais modulam o objeto artístico foi apreendida por Georg Lukács, quando ressaltou o que chamava de “as formas do sentido: para ele não há, de um lado, as **idéias**, os **sentimentos**, e do outro, o **estilo**”. (*apud* BARBÉRIS, 2006, p. 164). Subjaz nessa construção dicotômica não um maniqueísmo, mas um ato unificador a ser preservado em nossa análise: a prerrogativa que outorga entender a realidade, objetivada na obra de arte, transfigurada do latente ao manifesto.

## 1 Sobre a Teoria

Os conceitos e digressões acima remetem ao conto “O cego e a dançarina”<sup>1</sup>, de João Gilberto Noll. Teceremos considerações a partir de um dos matizes que o constituem estruturalmente: como são compostos e representados valores sociais sob a ótica do narrador. Imantado à sociocrítica, a referencialidade textual permitirá mensurar premissas que reiteram a rejeição de um modelo social, vislumbrando o homem distanciado de uma coletividade. Enfoca-se um indivíduo na literatura moderna cuja significação foi postulada para um devir, plasmado em uma perspectiva de que no presente encontra-se o substrato de sua existência, situação amalgamada no conto ora analisado.

A obra de Noll se situa como singular na literatura contemporânea. A transitoriedade que povoas suas narrativas se agrega à aparência cambiante dos motivos que lhe servem de tema, estilo sedimentado ao longo dos anos, cristalizado na concisão, introspecção e na anulação de uma pretensa identidade das suas personagens. Predominantemente constituída de contos, sua obra sublima uma constante reflexão das condições modernas a que está submetido o homem, refletindo sobre as conseqüências que o refratam, principalmente o indivíduo urbano. Especificamente no conto “O cego e a dançarina”, é perceptível a nuance que representa classes sociais em uma estrutura que sobrepuja o coletivo e referenda a solidão do homem em busca de novos referenciais.

Tencionamos inferir essas proposições calcadas em premissas encontradas na sociocrítica. Ela “interessa-se pela questão de saber como problemas sociais e interesses de grupo são articulados nos planos semântico, sintático e narrativo” (TADIÉ, 1992, p. 179). Decorrente da ligação com as ciências sociais em meados do século XX e da reflexão sobre as inter-realidades socioculturais, ela designará a leitura do histórico, do ideológico, do cultural, a partir do texto. Sendo a realidade conhecida pelo discurso que a traduz e realiza, a literatura se configuraria como um espaço para a apreensão crítica dessa realidade. Pressupostos teóricos encontrados nas obras de Theodor Adorno, Walter Benjamin e Georg Lukács subsidiarão este trabalho.

É tentador trazer uma significação para o conto aqui analisado, sintetizando a sua apreciação sob um viés meramente sociocrítico. Todavia convém singularizar as categorias analíticas que constroem e dão importância ao que sedimenta a teoria. Dessa forma, entender a inação e a transitoriedade do narrador moderno a partir do uso que este faz do olhar e das imagens mostra-se exequível. Enquanto a fugacidade de sua existência se alia à inércia que lhe é inerente, a morte emergirá como síntese do transitório, conseqüência de uma existência lacunosa, sem fruição, rematando metaforicamente o que aqui desenvolvemos.

Instável, sem demonstrar claramente o rumo a ser tomado pelo narrador e pelas personagens, o conto oferece indícios que descuram a perda da alteridade pelo homem refletida no texto literário. Essa *débâcle* começou a se insinuar em fins do século XIX com Marcel Proust. Na obra *Em Busca do Tempo Perdido*, narrativa não-linear na qual o narrador se instaura questionando e rememorando a sua existência, há uma “interpretação de ações, caracteres e estados pelo ângulo oscilante e incerto da experiência interna, a partir da qual as situações externas e objetivas se ordenam” (NUNES,

---

<sup>1</sup> Todas as citações utilizadas neste trabalho remetem à seguinte edição: NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

1995, p. 57). Partindo da experiência que determina um enredo fragmentado, modulando-se a partir de novas perspectivas, compreendem-se novas configurações que incidirão sobre o narrador moderno.

Ainda que o foco de sua análise não se detenha especificamente no narrador, em estudo sócio-filosófico aplicado à literatura, *A Teoria do Romance*, Georg Lukács elaborou um estudo seminal, do qual derivaram novas abordagens para o texto literário, atrelando-o ao contexto de sua representação social. Em seu cerne, essa obra buscava contrapor-se ao nacionalismo positivista que vigia à época na Europa – principalmente na Alemanha – destacando o primado do homem sobre a ciência, esperando, através da subjetividade, superar os dilemas que surgiam mediante a adversidade de uma realidade social e histórica. Instituído o herói problemático a partir do *Bildungsroman* e do romance da desilusão, destaca-se a errância como tônica das personagens, solapadas pelas condições sociais oferecidas na modernidade.

Analogamente, com Walter Benjamin essa perspectiva analítica será transposta das personagens para o narrador. Em uma leitura inovadora no ensaio “O narrador. Observações sobre a obra de Nikolai Leskow”, utilizando os pressupostos teóricos de Lukács para as narrativas orais, Benjamin suscita uma nova apreciação, na qual a narração estaria se esvaindo como tradição. Acrescenta, entretanto, uma nova variável, determinante para essa dissolução: ainda que as causas sejam encontradas no mundo moderno e nas consequências que se lhe atribuem, será sobretudo a ausência da experiência que indicará a natureza desse esvaziamento. Como o narrador “é derivado daquilo que vê e sente, porém, em ambos há a diferença pela experiência que causou e antecedeu as narrações. Isto é, a forma como elas foram construídas” (BENJAMIN, 1980, p. 59), o crítico alemão atrela à experiência o componente no qual sobreviveria o ato de narrar. Para Benjamin, a experiência subsiste como um conceito de mediação entre a estrutura econômica de uma sociedade e a criação artística, recurso que direciona para a memória a manutenção da tradição, refúgio da história de vida do indivíduo e de uma coletividade.

Theodor Adorno questionará a modernidade e os efeitos que lhe são decorrentes, tornando imiscíveis proposições como alteridade e realidade. Com a Teoria Crítica, construída sob um pensamento excessivamente abstrato, o autor aproxima ideais estéticos de Lukács e de Benjamin. Todavia, diferindo na forma, não da finalidade, à especificidade da crítica social e epistemológica pura propugnada por Adorno, eles propunham uma análise da materialidade do objeto estético norteada para uma *práxis*, elidindo o hermetismo e a negatividade contidos na Teoria Crítica. No ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo” são explicitadas algumas dessas idéias. Ressaltando a objetividade épica perdida no mundo moderno, o autor diz que “narrar algo significa, na verdade, ter **algo especial** a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandartização e pela mesmidade” (ADORNO, 1980, p. 270).

Mesmo admitindo a existência de resíduos da alteridade inerente àquele que narra e à sensibilidade idiossincrática do escritor moderno, Adorno alude à expectativa de uma totalidade representada no objeto artístico como uma quimera. A realidade (creditada em essência no reconhecimento do individualismo norteando as sociedades modernas) se distingue do real. Ausentando-se as aspirações coletivas, a narração caminha para uma “transcendência estética (refletida no) desencantamento do mundo” (ADORNO, 1980, p. 270). Resta a reflexão, traduzida no monólogo interior e no fluxo de consciência, que rompe a pura imanência da forma, sintomática do narrador moderno afeito à contemplação. A narratividade, portanto, vista como “fenômeno de sucessão de estados e de transformações, inscrito no discurso e responsável pela produção do sentido” (LOPES, REIS, 1988, p. 69), é um dos conceitos mais afetados na contemporaneidade quando enquadrada como objeto ficcional. Em consonância, o narrador se metamorfoseia aderindo a essa mudança.

Com esse breve percurso teórico pretendemos delinear pressupostos para a definição das motivações estruturais que configuraram o formato para alguns narradores contemporâneos. Antes que atestar a sua eficácia, limitamo-nos a reconhecer a condição da sua existência.

## 2 O verbo: naus modernas o guia

No início do conto, sem precisar lugar e tempo específicos, o narrador informa que a ação se passa “numa pequena casa de fim de estrada” (NOLL, 1980, p. 132) e faz digressões sobre um relacionamento entre ele e uma personagem, Loura. Há um difuso discurso demonstrando as expectativas de enfrentar ou não a vida em solidão. “Não é que eu não gostasse dela nem ela não gostasse de mim. Gostávamos sim. Mas havia uma solidão que nos abatia um pouco” (id., ib.). Instituinto o indivíduo como centro, ambos vêm interdições para decidir por uma atitude que os leve à concretização de um desejo. Continua o narrador: era “ela e eu, sozinhos. Ainda errantes em nossa individualidade” (id., 132-133). A errância a que alude Lukács, quando remete a um herói moderno em conflito com o universo que o rodeia, prioriza o resgate de uma alteridade, ainda que vinculada a um mundo degradado. Embora com resignação, o sentido da vida reside em um retorno à coletividade, uma sociedade na qual a vinculação com o divino mantinha-se indivisível. No conto de Noll, essa primazia ganha nova configuração. O herói se encontra à deriva, não em decorrência de uma aspiração modelar, ligada a uma coletividade. Há uma sôfrega luta, porém esta se dá com a sua individualidade. No esteio dessa ambigüidade – o mundo exterior que oprime o indivíduo – há um desencontro no qual o narrador expressa uma visão pessimista do mundo.

Voltemos ao conto. O narrador cita: “sempre falei em pássaros. Azuis, amarelos, brancos, araras incolores. Súbito canto” (id., 132). Escapando autônomas sem tecer significação aparente, ainda que as palavras sugiram a ausência de concatenação entre idéias e temas, elas se presentificam como uma prolepse, antecipando as antinomias encontradas na narrativa e na narração. Uma dessas contradições será a proeminência da linguagem sobre o expresso. Na tentativa de demonstrar uma resistência da realidade sobre o discurso, o narrador dirá que “aconteceu um fato que é mais voraz do que as palavras” (id., ib.). Na relação existente entre o cego e a dançarina, a aparência ofusca a realidade. As personagens não dão dignidade ao ato de narrar, mas às causas que as fazem existir. É a exegese da vida prescindindo da palavra, refratando desejos incontidos, não-realizáveis pelo narrador.

Ruth Silviano (1996) lembra que cada vez mais vivemos num universo sógnico e que, se há mimese e representação, elas estão dentro desse universo, se mostrando mais como criação de novos significantes do que imitação do real. O embate *lexis* vs. *lógos*, antes de ser manifesto como inevitável, vislumbra a busca de um mundo edêmico perdido. Porém, simetricamente à tentativa de modificar uma perspectiva social, surge através do narrador a indicação da impossibilidade de alteração dessa realidade: “havia uma gaiola com um pássaro mudo” (NOLL, 1980, p. 133). Preso a uma subjetividade que se esvai em decorrência da reificação e da fetichização do homem, fica patente que a cisão nas idéias do narrador é realçada na tentativa não de mimetizar ou representar o objeto narrado, mas de apresentá-lo na sua concretude, tentando o impossível de fazer coincidir palavra e coisa.

Uma característica do conto analisado que merece menção é a recorrência ao momentâneo, ao temporal. É o trânsito das palavras subvertendo uma realidade que não se faz concreta. Prioriza-se a brevidade, como forma de dar relevo aos acontecimentos; o uso de elipses na linguagem ratifica um

instante (que) tem todas as medidas e todas as desmedidas: ora ele se acha reduzido à sua própria instantaneidade; ele só é o que é, e, aquém, além, em relação ao passado, ao futuro, não é nada. E ora, ao contrário, abrindo-se para tudo, contendo tudo, ele já não tem limite. (BERGEZ, 2006, p. 128)

Esse instante, o momento que amalgama um histórico de vida, é sintetizado no uso que se faz do olhar e das imagens no conto. As referências ao cinema ratificam essa brevidade. Sendo a experiência detentora de uma condição que, segundo Benjamin, renunciaria a narração, vejamos como a renúncia à linearidade, alternada entre fluxos de pensamentos e digressões do narrador, obscurece a realidade no conto: em um restaurante à beira da estrada, o *Pathé*, uma mulher dança continua-

mente ao som de um mambo, observada por um adolescente. Saindo de um universo em que proposições imaginadas e não-verbalizadas direcionam a narração, com essa descrição busca-se atrelar o pensamento a uma efetiva ação, utilizando-se, para isso, a presentificação da realidade. Essa dificuldade em unir as unidades temática e discursiva no conto reflete a fragmentação do significante na literatura contemporânea.

Há elos históricos que permitem atentar para a relação entre o ato de dançar e ser observado, agregando-se aos primórdios da concepção de mimese na arte. A mimese arcaica, presente na magia e nos mitos, significava uma imitação imagética, simbólica, da natureza e dos deuses. Ilumina essa apreensão a seguinte descrição, que remete ao mito de Proteu:

(Proteu) não era senão um dançarino, um homem de mimesis, capaz de modelar-se e transformar-se em qualquer coisa, de modo que podia imitar mesmo a liquidez da água e a rapidez do fogo na agilidade de seu movimento ( ... ) Mas a mitologia, dele se apossando, descrevia sua natureza em termos mais paradoxais, como se ele se tornasse o que imitasse. (*apud* LIMA, 2006, p. 236)<sup>2</sup>

No conto, com a ação acontecendo ainda no restaurante, o narrador nos dá acesso a um dado relevante para a compreensão daquilo a que aspira. Fica-se sabendo que “a mulher pensa que dança mas está apenas aturdida por vermes e o adolescente pensa que olha uma mulher que deseja mas de fato olha a mancha rosa suada, que dança na sua quase cegueira” (NOLL, 1980, p. 133). Fazendo um jogo de sombras, o texto se apresenta pontuado de antinomias: convergência e divergência, aproximação e distanciamento. Assim como a linguagem não delimita com clareza o que é ação efetiva daquilo que é projeção dos pensamentos do narrador, o discurso também se divide. O leitor tem uma visão dos fatos permanentemente encoberta, lunar. O que se informa na superfície é desvelado com outras facetas, em verdades não-explicitadas. A dança, simbolicamente detentora da capacidade de moldar-se a estados da natureza na Antiguidade, no conto de Noll espelha a crueza e a vastidão de infortúnios por que passa o homem. A mimese se dá pelo engano, pela falsa impressão de uma existência que não é factual e é, de fato, ilusória.

Alfredo Bosi (1996) sugere como possível a fuga de uma concepção de mimese ainda atrelada ao *imitatio*, quando menciona que a leitura das narrativas contemporâneas deve se configurar como uma pluralidade de discursos de tensão. Ele alerta para a negatividade existente na representação da atual produção literária, que obriga repensar a velha mimese, que se supunha uma realidade anterior à linguagem. O caráter insólito da experiência estética contemporânea dificulta a sua transplantação imediata para a vida cotidiana. Como sugere Adorno, o objeto artístico não estabelece positivamente uma utopia. Falta-lhe a exposição de uma mensagem explícita, positiva. Demonstra-se aquilo que diz respeito à singularidade de sua estruturação formal, inviabilizando a apreensão do seu conteúdo aparente: a forma e a enunciação subtraem o enunciado.

Desenvolvendo uma narração na qual o imaginário cede espaço para a realidade, o conto de Noll expõe razões e conceitos intrínsecos à vida moderna: a transitoriedade dos atos e a inerte contemplação que domina o indivíduo sem a experiência referenciada por Benjamin. Compensam esse estado ruinoso o olhar, substituto da ação, e as imagens por ele absorvidas.

---

<sup>2</sup> Interessante adendo a essa perspectiva de mobilidade da aparência determinando estados anímicos, é observado no texto de André Parente, contextualizado para o cinema. Diz ele: “Lembramos que Proteu é um Deus grego cujas formas são indeterminadas. Um dia sua filha resolveu questioná-lo sobre sua identidade. A cada questão da filha, Proteu respondia com uma nova aparência. Ora ele era água, ora fogo, ora pantera. Cada resposta de Proteu é uma resposta local e uma ausência de resposta global. ( ... ) Proteu se mostra se escondendo e se esconde se mostrando. Tal é o paradoxo do filme: cada imagem, cada fala, cada personagem mostra e esconde ao mesmo tempo. Cada um deles se constrói e se destrói ao mesmo tempo” (PARENTE, 1998, p. 73). Absorvidos pelo conto, essas nuances de representação ganham relevância naquele narrador que tem o olhar e a imagem como vias para relatar alguma estória na modernidade.

### 3 O mundo como realidade oculta no olhar

Marta Bezerra observa uma característica presente nos contos de Noll: neles nada é permanente ou se encontra acabado. Tudo está em fluxo, em um eterno vir-a-ser. A expectativa de mudança parece inadequada ou enganadora. É a impressão de movimento, porém em circularidade. Inexiste espaço para possibilidades, os lugares estão previamente demarcados, tudo é insolúvel, e a experiência acaba não acontecendo. Parte da ação ocorre na mente das personagens, e, nessa perspectiva, a relação direta entre idéia e *práxis* fica comprometida.

Esses pressupostos referendam o sujeito e o texto literário permeados por múltiplas vozes: são ecos, ressonâncias, que mais diluem do que uniformizam a centralidade de um pensamento. O narrador se bifurca entre o significado e o significante, ampliando o espectro para a representação. É uma polifonia de vozes que descentram e modelam as personagens, encontradas à deriva nas narrativas modernas. Transformando motivações que foram caras para a literatura ao longo do tempo – a sedução pela palavra transformada em um enredo linear, ressaltando a capacidade do homem para excitar a imaginação –, a sedimentação de um conteúdo social na obra de arte remeterá ao processo de individualização ocorrido no século XX, resultando na constituição de sociedades marcadas pela negação dos vínculos tradicionais. A negação de um narrador onisciente na literatura contemporânea atesta essa premissa.

As narrativas literárias podem ser vistas como membros de uma classe mais ampla de histórias, “textos de demonstração narrativa” (CULLER, 1999, p. 33), elocuições cuja relevância não reside apenas na informação, que apenas comunica, mas na forma como se dá essa narratividade. Talvez a contextualização desse referencial deva ser feita. A eficácia dessa afirmação, compreendida na atualidade com um teor conservador, se prende às narrativas tradicionais, lineares, nas quais a preteridade que as valida, constituída entre o enredo e a apresentação, a história e o discurso, norteia a sua estrutura. Concepção que não pode mais ser apreendida adequadamente nas narrativas modernas. Na atualidade, “o verdadeiro meio da enunciação, onde ela vive e se forma, é no plurilingüismo dialogizado” (BAKHTIN, 1988, p. 82). Esse plurilingüismo afetará diretamente o ponto fixo onde se encontrava o narrador. Como consequência, na contemporaneidade o ato de narrar é permeado de novos enquadramentos que mudam substancialmente o entendimento das narrações tradicionais. O romance, fundamentalmente polifônico, trará a encenação de diferentes vozes ou discursos, espelhando, por exemplo, o embate de variadas perspectivas sociais no objeto artístico.

Um sintoma que configura e reitera essa apreensão, identificando não só o narrador, mas também o indivíduo social, remete à importância do olhar e à amplitude que ele alcança no conto que ora analisamos. Preterido na experiência, o homem passa a construir a sua história pelo que vê e não mais pelo que vive. “Quando eu passava na frente do restaurante a mulher me **olhava** sem parecer” (NOLL, 1980, p. 133); “Um adolescente encosta a bicicleta na parede do restaurante para **olhá-la**” (id., ib). Assim como sobressaem “as palavras em pássaros” (id., ib.), que atacam o narrador frequentemente “e voam sem deixar que a ( ... ) língua possa freá-las” (id., ib.), ressalta-se o olhar. Como ele cita, “por isso **vejo** os vermes no interior da mulher que dança e **vejo** o cego no olhar do adolescente” (id., ib). Essa perspectiva de viver o mundo pelo olhar, porém, é estéril: o homem, sobrepulado pela linguagem, e a fábula, acontecimento concebido independentemente de sua manifestação no discurso, encontram-se rarefeitos.

Não são esparsas as ligações que instam fazer uma correlação entre a história, a narração e o olhar como dados constitutivos para a existência do narrador como hoje o conhecemos. Essa equivalência pode ser inferida na própria etimologia da palavra. *Ístor* em grego significa **testemunha**, aquele “que vê”. O *ístor* é uma testemunha ocular, que **sabe** essencialmente por ter **visto**. Esse seria, antes de tudo, ou por princípio, um fundamento a que se subordinaria o conhecimento. O saber deduzido pelo sentido da visão, considerado o mais enganador na Idade Média, “fonte de equívoco mais do que de conhecimento” (SCLIAR, 2003, p. 15), será conjugado a proposições de Luiz Costa Lima

na definição do ficcional: sendo a história decorrência do ato de ver, a preconditione que se coloca para validar a sua existência se deve à verdade que é emulada dos fatos narrados, uma percepção da realidade que vai além do que se olha, estendida na forma como serão contados os fatos observados. Derivaria dessa teleologia a existência da divisão entre história e ficção.

No princípio, o mito ofereceu uma explicação para a relação que privilegiava o coletivo em detrimento do individual, e a sua compreensão permitiu perenizar instituições e costumes; inclusive para dominar a natureza que cercava o homem e deter o poder que lhe era atribuído. Esses condicionantes culturais que se impuseram para a instalação do mito e sua posterior adequação surgiram na Antiguidade, e a sua condição primeva expressava mais do que um acaso: buscavam livrar do esquecimento (*lethe*) os feitos do homem. A poesia surgiria como um resíduo dessa condição. De forma contrastiva, notamos que, enquanto a história se importava com o alcance de uma verdade que deveria ser contada no futuro, alheando-se de uma interpretação que a distorcesse ou modificasse, as narrações míticas, diretamente voltadas para a poética, vislumbraram em sua gênese a construção de um repositório, um guardião dos feitos do homem, alheando-se de sua conotação verdadeira ou não com a realidade.

Essa obrigatoriedade de ver o que se relata como a verdade que a história oferece servirá como encadeamento para a definição do homem moderno desprovido da substância espiritual que o forma: a experiência. Ressalta-se, assim, o fundamento essencial que justifica a inação e a transitoriedade que permeiam a constituição do narrador na modernidade. Para ele, **ver** insinua **viver**. Em oposição, teríamos a existência pautada por um nexo causal que propõe **estar** para **ser**. Estar remeteria à noção de **experiência**, vinculada à memória, individual e coletiva, ao inconsciente e à tradição, opondo-se à **vivência**, relacionada à existência privada, à solidão, à percepção consciente da vida. Àquela, o olhar. A esta, o *mythos*, fomentando o simbólico e a imaginação como vias de acesso à realidade, fundando a literatura como forma de conhecimento.

O olhar, portanto, emerge como substituto de uma experiência que se tornou individual, não mais coletiva, refletindo, como cita Walter Benjamin, que a solidão é a morada do homem moderno. Como consequência, temos a precariedade da objetividade encontrada nas narrativas. Silviano Santiago, no ensaio “O narrador pós-moderno”, lança mão dessa premissa para demonstrar, a partir de contos de Edilberto Coutinho, esse matiz narrativo: para ele, “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada. ( ... ) Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste. ( ... ) ele não narra enquanto atuante” (SANTIAGO, 2004, p. 44-45). Diferindo do narrador tradicional, na contemporaneidade não há o que ser ensinado pelas narrações. A sabedoria, detentora do acúmulo da experiência, se esvai. Desprovida de autenticidade, resquícios dessa sabedoria restringem-se aos provérbios: “ideogramas de uma narrativa ( ... ) ruínas que estão no lugar de velhas histórias” (BENJAMIN, 1980, p. 74), ou restritos na verossimilhança dos relatos, porém redivivos sob um “real” e um “autêntico” construídos pela linguagem.

Ao sugerir que o narrador se desvincula da ação, indiciando a vacuidade do mundo moderno como motivador de grandes relatos, Silviano Santiago vislumbra esse fato sob a ótica de uma modernidade que imprimiu novas modulações para as relações sociais. Será exatamente a restrição da experiência de uma vida particular mediada por um coletivo que o crítico atribuirá como causa para o definhamento do narrador contemporâneo. Assim como se deu na oralidade, encontramos na literatura narradores que não têm e não vivem experiências dignas de narração, buscando no olhar, em uma história que é de outrem, calcados na imagética, naquilo que se projeta aos olhos, os desígnios para a construção dos relatos na atualidade.

#### **4 Sob o véu piedoso de elementos imaginários**

O estatuto do simbólico, signo solar no qual impera a claridade de uma interpretação, se contrapõe à constituição da alegoria, sombreada pelas infindas perspectivas de exegese, ampliando

sempre o leque para a hermenêutica do objeto referenciado. Os *tropos*, o alusivo, o sentido figurado encontrado na poética, seriam uma das aplicações a que o alegórico se molda e se atém em perscrutar. No “véu piedoso de elementos imaginários” (LIMA, 2006, p. 248) ressoam imagens detentoras de significado na ficção, e a ele nos voltamos.

Na Antiguidade, a magia cumpria o papel de intermediar o estabelecimento de uma relação favorável com os deuses, um ritual feito através de imagens, símbolos, demonstrando que a relação entre estes e os homens não era mediada meramente pela abstração conceitual, mas pela proximidade imagética, simbólica, configurando o que seria denominado posteriormente de mimese. Remota referência à apropriação da imagem como elemento que a atrelaria ao texto ficcional, ou ao texto literário, será encontrada na definição da fábula. Esta, por exemplo, tanto se encontra desatrelada de um contexto historiográfico, vinculado à *alethea*, à verdade, como refuta referências de que a sua constituição ficcional derive essencialmente da égide do engano. O substrato da fábula retém o imperativo de que no mundo do mito a verdade e o engano não são excludentes. Amparando-se no uso que se faz das imagens no texto, surge uma reflexão isentando o contexto ficcional do sagrado e do mito, tornando-se possível, por exemplo, ver o conhecimento divino ser revelado sob o véu piedoso dos elementos imaginários acima citados.

Resíduos dessa percepção dualista na qual a ciência e o espírito imbricam-se em um mesmo *corpus* serão atestados na poética do imaginário de Gaston Bachelard, reiterando que inexistem incompatibilidade entre uma formação racionalista e a paixão pelo imaginário dentro das narrativas. Para o autor, “ciência e poesia se encontram ( ... ) numa mesma intuição da criatividade humana, em um mesmo desejo de dar sentido ao mundo” (*apud* BERGEZ, 2006, p. 120). Ele lembra que, em seus primórdios, a imagem foi para o homem o sujeito do verbo **imaginar**. Somente com a sua caracterização como substantivo, designando a própria substância, ela assumiu novas possibilidades nas narrativas, nas quais possui determinantes que expressariam através de metáforas, alegorias, a contigüidade em que vive o homem no mundo.

Encontramos exemplo paradigmático dessa condição na *Eneida*, de Virgílio. Na Grécia Antiga, a idéia de essência redimensionou a proeminência do divino nos relatos, e a aparência sobrepujou a natureza em sua representação. Na *Eneida*, as imagens detêm um papel estrutural, articulando-se à narrativa e explicitando a passagem de um texto meramente historiográfico para uma conotação ficcional. Vejamos um exemplo: Enéias se encontra na Itália e, na eminência de enfrentar seu principal inimigo, Turnus, receberá o apoio de Vênus, sua mãe, oferecendo-lhe as armas para o combate: a espada e o escudo forjados por Vulcano. No Canto VIII, encontra-se a seguinte descrição: “tais são as maravilhas que admira no escudo de Vulcano, dom de sua mãe e, desconhecedor desses eventos, apraz-se em ver suas imagens, carregando nos ombros a fama e os destinos de seus pósteros” (VIRGÍLIO, 2000, p. 173).

Aquilo que fora gravado no escudo continha segredos do futuro: “a história da Itália e os triunfos dos romanos, assim como toda a seqüência dos futuros descendentes de Ascânio” (VIRGÍLIO, 2000, p. 171). A imagética torna-se determinante para a compreensão de uma história, na qual o herói, Enéias, no tempo presente em que atua, antecipa através das imagens contidas no escudo que carrega um futuro antevisto, deslocando o entendimento unívoco de narrativa, compreendendo-a tanto como ficção como naquilo que ela contém de conteúdo histórico. O uso das imagens mediará o trânsito entre um estatuto e outro.

A concepção estanque dos gêneros que implode no Romantismo encontrou no romance a sua síntese. Posteriormente, a caracterização de tempos múltiplos e disformes das narrativas, “montagem que reproduz, à maneira de rapidíssimos cortes cinematográficos, o redemoinho da vida” (ROSENFIELD, 1976, p. 95) passa a ser uma apropriação do narrador moderno. A imagética, que na Antiguidade se constituía como um substituto para a transmissão de informação e mensagem, agora é preconizada como modelo estrutural, moldura emblemática de uma condição na qual o homem se apequena pela incapacidade de falar a partir de sua história de vida.



Refletindo acerca da permanência das imagens na literatura, Costa Lima (2006) assente que, na epopéia, por exemplo, tínhamos as imagens congeladas em um tempo pretérito, claramente delineado. Mesmo renunciando o futuro ou na recorrência do passado, elas não se deslocavam para um tempo presente, modificando a estrutura do que se relatava. Esse prisma contrasta com as narrativas contemporâneas, nas quais surgem imagens distorcidas e enevoadas, construídas de fragmentos do real, representações configuradas no conto analisado. Espelham essa assertiva a menção ao cinema, segmento no qual a imagem é forma e conteúdo.

A utilização de temáticas cinematográficas no conto de Noll surge quando o narrador menciona filmes e personagens do cinema americano. Podemos apreciar essa alusão aos recursos fílmicos calcado em dois modelos: como tema e como modalidade narrativa. Textualmente revelam-se as seguintes menções: “Orson Wells me odiaria se me lesse aqui...” (NOLL, 1980, p. 134); “estar aqui quase esquecendo o que estou olhando e vendo uma paisagem que lembra o revolto Sul dos Estados Unidos num filme quem sabe de Elia Kazan sobre um roteiro de Tennessee Williams...” (id., ib). A obra e os cineastas citados trazem uma preocupação única: a dissolução do homem no tecido social, mediada por um mundo moderno que ele não mais domina, demonstrando a inviabilidade da construção de uma alteridade.

Tematicamente, a representação do homem nos filmes, assim como no conto, dá-se em uma situação de absoluta incompletude existencial. A realidade se impõe sobre um narrador perdido no mundo que o circunda, ilhado em imagens nas quais a sua subjetividade não é mais reconhecida como imanente a partir de uma totalidade. Essa subjetividade derivará da percepção de acontecimentos vividos pelos personagens, forjando uma existência desprovida da memória, centrada unicamente no presente. É a representação da vida e do sujeito que perde o elo com a figuração cósmica do mundo, levando à dissolução os laços mantidos entre o homem, o divino e a natureza. Que chamemos de lírica essa representação, “auto-reflexiva e metalingüística” (BOSI, 1996, p. 11), é questionável. Todavia pode-se extrair daí a construção da literatura contemporânea voltada para o seu próprio emissor, saturada de intenções psicológicas.

O abandono do mundo exterior, refletido na introversão do indivíduo como recurso à perda de referentes na sociedade, ganhará contornos simbólicos, como a acentuada representação da morte tanto na literatura quanto no cinema. Mais do que explicitar, agora, ultimá-la em detalhes passa a ser uma prática usual. Visto em meados da década de 1950 “como uma profanação, uma ferida dolorosa a se exibir no cinema” (XAVIER, 2004, p. 15), essa abordagem foi denominada como um “cinema da crueldade”, revelando visualmente quão estrutural passou a ser considerado o conjuntural: resultando na junção do olhar e das imagens como constitutivos estruturais do narrador moderno. Levando ao espectador e ao leitor a possibilidade de uma catarse pelo temor e pela compaixão, essa exposição expia sentimentos que inconscientemente dizem respeito àqueles que das imagens se comprazem.

Em um outro pólo, o que remete à utilização da linguagem cinematográfica como recurso discursivo, desaparece o ponto fixo e linear existente nas narrativas tradicionais. Absorvendo a estratificação do tempo, o esfacelamento da ação e as digressões, a narrativa dilui-se tanto quanto divagam as suas personagens. No início do século, com Marcel Proust, por exemplo, já tínhamos o comentário de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos se desfaz. Com esse recurso, o narrador diminui a distância estética da obra para o leitor. “Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: ora o leitor é deixado fora, ora guiado, através do comentário, até o palco, para trás dos bastidores” (ADORNO, 1980, p. 272). Amplificada essa distância, tem-se um espaço propício para o impacto causado pelos choques que a narrativa provocará na tranqüilidade contemplativa do leitor.

No conto “O cego e a dançarina”, delineia-se o ‘olhar’, que surge como substituto de uma experiência perdida. Em concomitância à linguagem cinematográfica, assim como as lacunas encontradas no texto fílmico são preenchidas pelo espectador que o assiste, nota-se que, no conto, além

do impacto que se quer causar com o inesperado, importa acentuar a forma como essa imagem é descrita. Se no cinema as imagens são construídas através daquilo que as personagens vêem, pela subjetividade da câmara, nas narrativas literárias, esse poder de aglutinar fatos fragmentados pela narração se dará pela linguagem. Numa aproximação ligeira, lembrando que “a forma não embeleza o conteúdo, mas o cria” (TRUFFAUT, 2004, p. 27), antes que uma afirmação singular, ela resvala para o entendimento de que a expressividade do olhar, à mercê daquilo que as imagens proporcionam, pode revelar antinomias e incongruências sublimadas no texto, aguçando expectativas e suscitando novas indagações ao leitor.

### **Conclusão, ou *media in vita in morte sumus*<sup>3</sup>**

A leitura do conto em foco suscitou múltiplas abordagens. Neste breve panorama, tentamos aglutinar alguns pontos que convergiram para o que tratamos em nossa exposição: o deslocamento do narrador, verificado na essencialização do verbo. Retirado do centro de uma consciência onipotente, a realidade lhe impõe um mundo de imagens no vácuo deixado pela ausência da experiência. A vitalidade da linguagem nas narrativas, menos que um pormenor, sugere a relativização da ação como pressuposto direcionando a vida do homem na atualidade. Inerte e transitório, o narrador contemporâneo plasma no outro a construção de sua alteridade.

Ainda que a especificidade de nossa análise tenha privilegiado a questão do eu e da unidade perdida do narrador, a obra de Noll se presta ao reconhecimento de um pensamento que a rodeia terminantemente: alijado na busca de uma totalidade, o que sobressai é o particular. O hermetismo da linguagem, a passividade do olhar e o incorpóreo das imagens remetem a um referente diluído, contribuindo para a construção do significante e fragilizando a apreensão do significado.

O momento epifânico do conto, a morte do narrador, sintetiza as assertivas expostas ao longo deste trabalho. Mesmo o olhar, valorizado pela narrativa, é soterrado ao final. Ainda que no conto a palavra e o olhar sintetizem meio e fim a que se atém o narrador, o final é emoldurado pela negatividade e impossibilidade de realização. Validando a proposição lukacsiana de estranhamento do mundo objetivo em relação ao sujeito, a estéril espera do narrador por uma resposta antes da sua morte reflete a modernidade: “Mas agora eram os meus olhos que não viam mais ( ... ) para que eu pudesse obter uma resposta” (NOLL, 1980, p. 135). Sequer a intervenção providencial do *deus ex machina* é oferecida nesse momento último. Cessaram as palavras e a luz. É o desencontro dos duplos que se revela: do narrador com Loura, do adolescente com a dançarina, das palavras com o texto, do indivíduo com a sociedade. No conto, viver seria uma modalidade de sobrevivência, à guisa de um interminável mambo.

### **Referências Bibliográficas**

- ADORNO, Theodor *et al.* Posição do narrador no romance contemporâneo. In.: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1980.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARBÉRIS, Pierre. A Sociocrítica. In.: *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BENJAMIN, Walter *et al.* O narrador. Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. In.: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1980.
- BERGEZ, Daniel. A crítica temática. In.: *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BEZERRA, Marta Célia Feitosa. *Canoas, marolas e um herói à deriva*. João Pessoa, 11 p. Trabalho não publicado.

---

<sup>3</sup> No meio da vida estamos morrendo.

- BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre: Universitária/UFRGS, 1996.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LOPES, Ana Cristina M., REIS, Carlos. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: 34, 2000.
- NOLL, João Gilberto. *O cego a dançarina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- PARENTE, André. *Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.
- SCLIAR, Moacir. *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. São Paulo: Bertrand, 1992.
- TRUFFAUT, François. Introdução. In.: *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- XAVIER, Ismail. Prefácio. In.: *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. São Paulo: Cultrix, 2000.