

RESUMO: Neste ensaio procuramos discutir as características do narrador contemporâneo, em contraposição aos utilizados por escritores pré-modernos que buscavam justificar a existência da ficção no mundo. Nos dias de hoje o discurso narrativo teria se tornado um dado adquirido, uma emanção sem fonte que dispensa legitimação. O narrador, hoje, pode ter vistas largas, pode ser mundano e impetuoso, mas nunca traiçoeiro. Nesse sentido, a falta de credibilidade poderia ser um estratagema literário, mas não resultar da exibição de falhas de carácter.

PALAVRAS-CHAVE: **narrador contemporâneo, credibilidade do narrador, carácter do narrador**

ABSTRACT: In this essay we try to assess some characteristics of contemporary narrator in opposition of pre-modern usages based on the necessity of proving the existence of fiction in the world. The narrative discourse has become today a given fact, an emanation with no need to legitimize itself. A narrator could now oversee things, could be mundane and impetuous, although never treacherous. The lack of credibility can be a literary stratagem, but never the consequence of lack of character exhibition.

KEYWORDS: **contemporary narrator, narrator's credibility, narrator's character**

O narrador, nosso semelhante

Alexandre Andrade

A curiosidade, geralmente sôfrega e indiscriminada, é uma das qualidades mais bem distribuídas pela humanidade. O mesmo se pode dizer, porém, da tentação de se contentar com respostas parciais, provisórias e incipientes. A sensação de saciedade quando a aspiração por conhecer o porquê das coisas se julga satisfeita produz um rumor inaudível; multiplicado por todas as pessoas que se entregam às suas indagações quotidianas, o rumor transforma-se em ruído branco, um pano de fundo acústico permanente que embala e traz conforto mútuo.

Há, reconheça-se, domínios da existência em que esta relutância em fazer a pergunta seguinte — esse hábito cultivado profusamente pelas crianças e que raramente sobrevive à adolescência — é uma virtude ou até mesmo uma condição necessária. A escrita de ficção é uma delas. O contrato entre leitor e autor, sem dúvida virtual e mutável em função das sub-categorias literárias e da cultura, possui uma invariante: a aceitação incondicional do acto¹ de narrar e a dispensa de quaisquer justificações biográficas ou contextuais. A existência do narrador não é posta em causa por ninguém: chama-se a isso “jogar o jogo”. Não existe cepticismo. Pôr este pressuposto em causa equivaleria a fazer troça da tradição que remonta a Xerazade e aos contos da Cantuária. Ninguém quer dar esse passo. Melhor dizendo, ninguém inclui esse passo no campo das possibilidades.

Esta docilidade é independente do tipo de narrador. Um narrador participante, activo e que frui com alacridade do seu estatuto de personagem é tão incontroverso como um narrador incorpóreo, reduzido ao estatuto de voz articuladora de eventos. Este não precisa de ímpeto, membros e força vital para ser imediatamente aceite. Alguns mestres antigos faziam questão de explicar, com detalhe e protestos de genuinidade, a origem física do texto: encontrado num baú, adquirido numa feira, abandonado num quarto de estalagem. A explicação era o penhor da legitimidade, mas a sua verosimilhança era o que menos importava. O que contava verdadeiramente era a intenção de justificar a existência da ficção no mundo. Eram tempos de muito engenho e muita candura. Hoje, a ficção é uma coisa mundana em que a provocação, a existir, nunca é de natureza ontológica: o discurso narrativo é um dado adquirido, uma emanção sem fonte que dispensa afãs legitimadores. Na sua confortável zona de ninguém, os narradores estão à vontade para serem tão prolixos quanto queiram. É sua prerrogativa.

1 Foi preservada, neste texto, a grafia portuguesa (Nota do Editor).

No entanto, constata-se que um veio de conservadorismo muito arreigado atravessa esta atmosfera etérea. Esse narrador que nunca é questionado, porque a sua existência e a sua voz fazem parte do contrato da ficção e são condição necessária desta, arrasta consigo um caderno de encargos que é multiforme e declinável de muitas maneiras diferentes, mas que se resume, contas bem feitas, a isto: ser humano, participar dos ademanos, das euforias e das tibiezas que ninguém pode deixar de reconhecer como a marca de pertença à espécie. O narrador pode estar num nenhures muito seu, pode dispensar corpo e antecedentes, mas não se lhe perdoaria um afastamento demasiado radical daquilo que se exige de uma pessoa com vontade de comunicar, algo para contar e um talento pelo menos mediano para o fazer.

Não existe uma hierarquia para as qualidades humanas de um narrador competente: a loquacidade, o desejo de agradar e o medo de sofrer são igualmente importantes. Imprescindível é também a vontade e a arte de esconder aquilo que a sociedade condena ou toma por fraqueza. Falo dos vícios, das pulsões, do medo de falhar, do apetite pela destruição, do pasmo face à aniquilação e ao vazio. Assim o pede a credibilidade: um narrador quer-se disciplinado, equânime. Pode ter vistas largas, pode ser mundano e impetuoso, mas nunca traiçoeiro. A falta de credibilidade pode ser um estratagema literário, mas não pode resultar da exibição de falhas de carácter.

Considere-se o narrador típico dos contos de Alice Munro. A sua normalidade, a sua plena inserção na família humana, vão muito além de considerações sociais, do nível da linguagem ou da experiência. Existe nos narradores das ficções desta autora canadiana uma coloquialidade que é ao mesmo tempo desejo de inteligibilidade e esforço de recordação. A narrativa avança ao sabor de uma cronologia de factos ditada por associações mnemónicas que têm relevância íntima, mas que o narrador se preocupa em co-optar para o seu esforço de transmissão de uma experiência pessoal para um ouvinte, implícito ou não. O narrador constrói-se a si mesmo e estabelece ordem na sua bagagem de recordações à medida que narra a sua história. Assistimos a um reflexo humano por excelência. Os contos de Munro ocorrem no território miscigenado onde se cruzam a vontade de ir até às raízes de um comportamento ou condição e a necessidade de dar conta ao mundo desse esforço. Daí a profusão de estratégias, pequenos truques, omissões, expedições

no sentido da seta do tempo e no sentido contrário. O tom é o de uma conversa com elisão das réplicas e dos incitamentos para continuar, ou então de um monólogo para memória futura. A vibração humana, a prosódia compulsiva e suplicante que só poderia emanar de uma criatura entre criaturas, atravessam e sustentam o conto.

Num autor como Henry James, as narrativas são-nos oferecidas num tom de comedimento, disciplina e penetração psicológica. Quem conta os factos fá-lo num tom de dever cumprido com uma compostura grave e civilizada. Os breves frémitos de empatia pelas misérias das personagens ocorrem com raridade, mas sempre no ponto certo para transformar um relato de cariz quase etnográfico numa epopeia discreta e devastadora. Veja-se como o narrador de *Daisy Miller* (1879) se entrega a manobras tão cheias de pudor e como dá dois passos, abdicando da narrativa e fechando-a quando se torna evidente a clivagem hedionda entre Daisy e a imagem que dela construiu Winterbourne, e quando se torna ainda mais evidente o escasso efeito que essa súbita clarividência virá a ter na existência futura deste.

- 2 Um dia falou sobre ela à sua tia; disse que lhe pesava na consciência ter sido injusto com ela.
— Com certeza, não estou sabendo — disse a sra. Costello.
— De que forma sua injustiça a afetou?
— Ela me enviou um recado antes de morrer, que na época eu não entendi. Contudo, desde então, passei a compreender. Ela teria ficado grata pela estima de alguém.
— Essa é uma maneira modesta — perguntou a sra. Costello — de dizer que ela teria correspondido à afeição de alguém?
Winterbourne não ofereceu resposta a essa pergunta, mas logo disse:
— A senhora estava certa sobre aquela observação que fez no verão passado. Eu estava prestes a cometer um erro. Morei tempo demais no estrangeiro.
Entretanto, ele voltou a morar em Genebra, de onde continuaram a chegar informações das mais

(...) *One day he spoke of her to his aunt — said it was on his conscience he had done her injustice.*

“I’m sure I don’t know” — that lady showed caution. “How did your injustice affect her?”

“She sent me a message before her death which I didn’t understand at the time. But I’ve understood it since. She would have appreciated one’s esteem.”

“She took an odd way to gain it! But do you mean by what you say,” Mrs. Costello asked, “that she would have reciprocated one’s affection?”

(...) *“You were right in that remark that you made last summer. I was booked to make a mistake. I’ve lived too long in foreign parts.” And this time she herself said nothing.*

Nevertheless he soon went back to live at Geneva, whence there continue to come the most contradictory accounts of his motives of sojourn: a report that he’s “studying” hard — an intimation that he’s much interested in a very clever foreign lady.²

contraditórias sobre os motivos de sua estadia: um relato de que está entregue a árduos “estudos” — insinuação de que está bem interessado em uma dama estrangeira muito perspicaz.

(Tradução de Henrique Guerra – Porto Alegre, L&PM, 2011.)

(O destaque é meu e assinala um dos mais prodigiosos *understatements* de toda a história da literatura.) São estas as palavras finais da novela. Winterbourne, que sempre viu em Daisy uma rapariga simpática mas demasiado fútil, e provavelmente interesseira, apercebe-se tarde demais, graças a uma mensagem que ela lhe fez chegar do seu leito de morte, que havia afecto genuíno e um desejo de aproximação por detrás das suas acções. Há uma delicadeza extrema, tingida de amargura, na maneira como o narrador se demora em Winterbourne apenas o tempo necessário para esta constatação, deixando-o em seguida entregue à sua sorte. Não há nada mais de relevante para dizer: o remorso e a ausência de remorso equivalem-se, neste caso. Uma eventual tentativa de redenção, provavelmente canhestra e displicente, teria interesse medíocre e seria matéria para outra narrativa. O sentimento de cesura é transmitido com total fidelidade pelo narrador, que, só por causa desta atitude, conquista um lugar muito elevado numa qualquer hierarquia de círculos da dignidade humana. Nada mau, para quem nem sequer existe nem é dotado de substância corporal ou estado civil.

Há poucas inclinações que caracterizem melhor a espécie do que a de procurar absolutos, custe o que custar. O retrato de criaturas em flagrante delito de visar o infinito ou algum seu sucedâneo mais ou menos esotérico é o tema recorrente de muitos contos de Jorge Luis Borges. É fascinante e instrutivo apreciar a maneira como, por mais numerosos que sejam os biombos de erudição, a voz minuciosa que narra os contos de *Ficciones* ou *El Aleph* se identifica com os desígnios extraordinários das personagens, quase a ponto de adquirir um tom de elegia. Pode ser simplesmente uma questão de escolha de vocábulos, ou de uma cadência que se deixa confundir deliberadamente com o fluxo mental da personagem entregue à sua demanda e ao seu espanto. Borges era demasiado sagaz

para não perceber que as suas breves expedições ficcionais, entre a exegese amadora e a paródia, seriam ilegíveis e estéreis sem este movimento de convergência, sem este afecto solidário. Em *El Acercamiento a Almotásim* é feita referência, mais em jeito de comentário avulso do que de ensaio crítico, a um livro cujo enredo seria a história de um estudante de direito indiano que, por se ter envolvido num homicídio, é bandido da sociedade dos seus semelhantes e passa a viver no meio das castas mais baixas e a lidar com o que de mais abjecto e vil a natureza humana tem para oferecer. Gradualmente, ele apercebe-se de minúsculos vestígios de nobreza nas criaturas com quem lida, o que o leva a postular a existência de um ser supremamente bom de quem irradia toda a generosidade que, diluída por transmissões sucessivas, acaba por se reduzir a um quase imperceptível resto de generosidade ou gentileza. Decide então dedicar a sua vida a encontrar essa pessoa. A certo ponto, lê-se:

*De golpe — con el milagroso espanto de Robinsón ante la huella de un pie humano en la arena — percibe alguna mitigación de esa infamia: una ternura, una exaltación, un silencio, en uno de los hombres aborrecibles. “Fue como si hubiera terciado en el diálogo un interlocutor más complejo.” Sabe que el hombre vil que está conversando con él es incapaz de ese momentáneo decoro; de ahí postula que éste ha reflejado a un amigo, o amigo de un amigo. Repensando el problema, llega a una convicción misteriosa: En algún punto de la tierra hay un hombre de quien procede esa claridad; en algún punto de la tierra está el hombre que es igual a esa claridad. El estudiante resuelve dedicar su vida a encontrarlo.*³

A alusão a Robinson Crusoe (pouco importa se é ou não retirada do livro original — que é fictício, bem entendido), e a maneira como a prosa de Borges se demora de maneira quase apologética nas motivações e exaltações da personagem revela quase uma ternura para com o desiderato absurdo e magnífico desta, mas também a vontade de conquistar o leitor solidarizando-se com a vertente de buscador de absolutos que este não deixará de partilhar. *El Acercamiento a Almotásim* é a história de alguém que procura o transcendente, mas é sobretudo um gesto de cumplicidade entre iguais, que se serve,

3 De repente — com o milagroso espanto de Robinson ao ver a marca de um pé humano na areia — percebe algum alívio dessa infâmia: uma ternura, uma exaltação, um silêncio, num dos homens odiosos. “Foi como se eu tivesse travado diálogo com um interlocutor mais complexo.” Sabe que o homem vil que está conversando com ele é incapaz de ter esse decoro passageiro; daí conclui que o homem refletiu um amigo, ou o amigo de um amigo. Ao repensar o problema, chega a uma convicção misteriosa: *Em algum ponto da terra existe um homem que é a fonte dessa claridade; em algum ponto da terra está o homem que é igual a essa claridade.* O estudante resolve dedicar a vida a encontrá-lo.

(Tradução de Davi Arrigucci Jr., Heloisa Jahn e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.)

como santo e senha, do fascínio universal por demandas magníficas e da atracção pelos pontos de fuga.

Os contos de Borges, sobretudo os aparentemente mais diletantes, são sempre um labor de medo e assombro. O infinito não é matéria para galhofa. A incomensurabilidade suscita terror. Os contos de Borges são um testemunho civilizado sobre esse terror e é por isso que o leitor, ao conviver com narradores tão agudamente cientes desse medo milenar, se sente entre pares, malgrado o aparato escolástico.

Borges encena o infinito de modo bastante explícito, mas isso não é condição necessária quando se pretende descrever a ginástica das personagens ficcionais para se aproximarem de um objectivo que transcende o tempo, o espaço, a verosimilhança. Pode bastar um penhor, um artefacto arbitrário, uma qualquer coisa tosca, desde que uma etiqueta assinale o seu estatuto extraordinário, ou que esse estatuto se deduza a partir das atitudes, dos tropismos ansiosos de quem dedica os seus esforços a essa procura. O Santo Graal é ainda o Santo Graal, mesmo que aos olhos distraídos do mundo não passe de um troféu de um campeonato regional de bilhar amador, exposto numa prateleira de uma pastelaria de um subúrbio remetido ao esquecimento.

Por exemplo⁴:

Um quadro, visto numa sala escura e quase deserta, à qual só acedem aqueles que desejam fugir da confusão e alarido de uma exposição realizada na mansão de um coleccionador de arte. O quadro é autêntico e está assinado por Derain, Vlaminck ou outro membro do grupo fauvista. É legítimo manifestar surpresa por um quadro tão valioso estar exposto numa zona tão remota da casa, como se o seu proprietário sentisse repugnância em mostrá-lo ou sequer dar conhecimento ao mundo da sua existência. Duas personagens examinam o quadro; percebe-se que uma delas está ao corrente de um episódio escabroso relacionado com este. A atenção concentra-se numa parcela muito restrita da

4 O autor permite-se agora a fraqueza de citar dois exemplos da sua urdidura pessoal.

tela. É evocado um dia longínquo em que a discussão sobre as tonalidades de azul escolhidas pelo artista assumiu proporções inesperadas, provocou uma ruptura e quase uma tragédia. O pomo de discórdia residiu numa referência à “*missing shade of blue*” que David Hume evoca, num dos seus ensaios, como possível excepção para a sua teoria que afirma a impossibilidade de a mente conceber uma ideia sem que esta seja suportada por uma experiência sensorial prévia. A discussão degenerou, palavras muito duras foram proferidas, ressentimentos antigos vieram à superfície. Naquela saleta abafada, à meia-luz, a personagem que relata esta história consegue fazer o interlocutor acreditar na importância transcendente daquele tom de azul que pode ou não estar sugerido, por omissão, na paleta cromática do quadro que têm diante deles.

Ou então:

Num voo nocturno entre Madrid e Moscovo, duas mulheres, uma catalã e a outra escocesa, travam conhecimento e descobrem, ao fim de alguns minutos de conversa, que ambas se encontraram, em alturas diferentes do passado próximo, num mesmo apartamento moscovita. É a primeira vez que se deslocam à Rússia depois desses episódios. Pouco impressionadas com a extraordinária coincidência, trocam pormenores sobre os motivos que as levaram a esse apartamento. No caso de uma delas, a visita ao apartamento tivera a ver com uma história de amor não correspondido. No outro caso, tratara-se de uma reportagem sobre a filha de um opositor ao regime comunista e neta de um artista contemporâneo de Rodchenko, Kandinsky e Gabo, que acumulara uma colecção de arte extremamente cobiçada. Descobrem que cada uma só teve acesso a uma ala do apartamento, mas ambas se lembram muito bem do vestíbulo que une as duas alas, assim como do quadro que nele estava afixado. Relembam e comparam pormenores para se certificarem de que falam do mesmo quadro e do mesmo apartamento. Num avião mergulhado na obscuridade, meio cheio de passageiros adormecidos, a evocação detalhada da arquitectura do edifício, da disposição do apartamento e, sobretudo, dos detalhes do quadro, preenche por completo os interesses e a atenção das duas mulheres.

Pouco importam a forma, o matiz, o carácter mais ou menos material ou etéreo do fim último que as personagens visam. O que importa é que os trabalhos com vista a esse fim se prestem a serem vertidos em palavras, mais ou menos cativantes. Esta é a missão do narrador, mas também o seu salvo-conduto: uma voz que relata peripécias, que descreve pessoas pasmadas, em dúvida, em luta pela felicidade suprema ou por

um seu sucedâneo, tem a sua legitimidade assegurada. Ninguém questiona a sua razão de ser.

É necessária, contudo, alguma dose de circunspeção. São coisas graves, as que se contam na ficção. O receio do vazio, o peso esmagador da eternidade, a delicadeza dos sentimentos de alguém que duvida do amor, cruzam todas as vidas e, por arrasto, todas as histórias dignas de serem contadas. Tudo isso deve estar inscrito em todas as acções, como uma marca de água. Escabroso e inadmissível seria um conto, romance ou novela nos quais não se sentisse a tensão do fio, muito longo e muito dúctil, que liga os corpos e as vontades de cada um a esse território informe de medos e perplexidades que é património de todos nós; igualmente inadmissível seria ignorar a ansiedade a respeito daquilo que irá perdurar quando a ficção se suspender. As perguntas “E depois?” ou “Para que serviu isto tudo?” também fazem parte do contrato da ficção. Fornecer respostas não faz parte do caderno de encargos. Distrair, durante algumas horas, da tentativa de procurar respostas faz parte do caderno de encargos.

Não basta surpreender o momento em que o interesse e os imperativos éticos das personagens se anulam face ao assombro provocado por algo maior do que eles: é preciso fazê-lo com sentido da compaixão, no fundo como um camarada.

Uma vantagem adicional de existir num limbo é que o narrador tem o poder de se retirar quando achar chegado o momento de substituir pelo silêncio o texto e deixar este fazer o seu trabalho longo junto dos leitores, esses seus semelhantes cativados por promessas de revelações sobre o desespero humano. ■

Alexandre Andrade

Reside em Lisboa, onde nasceu, em 1971. É professor na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Publicou as ficções *Benoni* (Editorial Notícias, 1997, reedição Relógio d'Água, 2016), *Aqui vem o Sol* (Quasi, 2005), *O leão de Belfort* (Relógio d'Água, 2016) e *Descrição guerreira e amorosa da cidade de Lisboa* (Relógio d'Água, 2017), e as recolhas de contos *As não metamorfoses* (Errata, 2004), *Cinco contos sobre fracasso e sucesso* (Má Criação, 2005, reedição Relógio d'Água, 2017) e *Quartos alugados* (Exclamação, 2015, segunda edição em 2017). Colaborou com as revistas *Aguasfurtadas*, *Bestiário*, *Ficções*, *Granta* e *Ler*, dentre outras. Participou nas recolhas de contos *Mosaico* (Editorial Escritor, 1997) e *Onde a terra acaba/from the edge* (ULICES/CEAUL/101 Noites, 2006), e, ainda, na edição de 2007 da iniciativa “PANOS – palcos novos palavras novas” com a peça *Copo meio vazio* (Culturgest, 2007). É autor do blog “umblogsobrekleist” (umblogsobrekleist.blogspot.pt) e coautor do blog *Cinéfilo preguiçoso* (cinefilopreguicoso.blogspot.pt).

Referências bibliográficas

BORGES, Jorge Luis. *Nova antologia pessoal*. Tradução de Davi Arrigucci Jr., Heloisa Jahn e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

JAMES, Henry. *A volta do parafuso, seguido de Daisy Miller*. Tradução de Guilherme da Silva Braga e Henrique Guerra. Porto Alegre: L&PM, 2011.