

TEORIA DA NARRATIVA: POSIÇÕES DO NARRADOR¹

Prof. Davi Arrigucci Jr.²



Liana³: O Prof. Davi Arrigucci vai conversar conosco sobre teoria da narrativa. Eu gostaria de historiar um pouco como foi feito esse convite. Quando fui conversar com ele, contei-lhe um pouco sobre o que foi no ano passado a nossa prática de apresentação de material clínico e algumas coisas que surgiram em função da diversidade dos materiais apresentados, principalmente, do estilo de cada pessoa, de cada analista, ao fazer a sua narrativa. Todos que participaram devem lembrar-se de que cada caso era um caso. Além do paciente e além do analista, cada apresentação era uma e isso gerou muita conversa entre nós de que este seria um tema em si mesmo. A tal ponto, que Sandra Schaffa achou que isso daria um bom número para o *Jornal de Psicanálise*: a questão da narrativa e em que consiste o relato clínico. Fomos então conversar com Davi e pedimos que ele nos desse algum subsídio pela via da literatura.

¹ Conferência de abertura das atividades do Departamento Científico da SBPSP do ano de 1998.

² Professor de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP.

³ Liana Pinto Chaves, Membro Efetivo e Diretora do Departamento Científico da SBPSP.

Bom, vocês conhecem o Davi. Ele é professor, um dos nossos críticos mais conhecidos e importantes. Eu acho que vai ser um ótimo começo para o nosso ano.

Davi: Bem, vou tentar dizer alguma coisa no sentido do que me propuseram.

O assunto da narrativa certamente é muito amplo, complexo e inesgotável. Vou escolher alguns aspectos — os mais próximos talvez das questões que me foram expostas — para tentar estimulá-los a me colocarem questões comuns ou afins entre literatura e psicanálise ou que ao menos possam suscitar paralelos entre os problemas da narrativa literária e os relatos de casos.

Em 1940, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo, mulher de Bioy Casares, publicaram uma antologia da literatura fantástica que fez muito sucesso⁴. Naquele tempo, embora já houvesse uma tradição da literatura fantástica na Argentina e no Uruguai, o gênero não alcançara ainda a importância que veio a ter depois. Entre as histórias ali reunidas, aparece uma anedota, uma espécie de chiste, uma historieta breve e engenhosa, de um filósofo chinês de 300 a. C., Chuang-Tzu, autor de um livro recheado de histórias exemplares de ampla repercussão na tradição ocidental. Por isso mesmo, talvez já a conheçam:

“Chuang-Tzu sonhou que era uma borboleta. Ao despertar, ignorava se era Tzu que havia sonhado que era uma borboleta, ou se era uma borboleta e estava sonhando que era Tzu”.

Nessa anedota há uma espécie de fantasia metafísica sobre a questão central da identidade, que é um dos problemas recorrentes na obra dos três autores da antologia. Mas é ainda uma questão que se coloca também para a narrativa em geral, porque na historieta há uma espécie de labilidade do sujeito — surge um sujeito escorregadio que dá o que pensar sobre o modo de narrar e suas conseqüências. Chuang-Tzu ou a borboleta podem ser a perspectiva a partir da qual a narrativa se entretetece. Vamos dizer que essa fantasia metafísica sobre a identidade é também sobre a identidade do narrador; propõe uma questão sobre a identidade do narrador. Quando vamos contar qualquer história, uma das questões básicas é esta que a historieta propõe: como narrá-la, de que ângulo narrá-la. Penso que é essa a questão que se aproxima um pouco do interesse de vocês, pois envolve a questão da narrativa literária e de toda narrativa, também a dos historiadores e a dos psicanalistas, de quem quer que conte uma história.

Como narrar? Essa questão do como narrar leva, por sua vez, ao problema da possibilidade da narrativa. Será possível narrar? Essa pergunta atravessa

sou toda a narrativa literária do século XX, desde o final do século passado. A questão de como narrar, que coloca o problema do narrador, atravessa também toda a história da literatura deste século como uma questão em aberto. Será possível narrar? Ou seja, o narrar se torna problemático durante a nossa época. As raízes históricas desse problema geral são vastas e complexas; não cabe tratar delas agora. Mas, antes do narrador problemático da narrativa moderna, quando se conta qualquer história se coloca sempre o problema do narrador, da perspectiva de onde narrá-la. Essa questão constitui, vamos dizer, o problema técnico essencial da narrativa, da narrativa literária, quer dizer, o problema do narrador e dos modos de narração. A posição do narrador é o centro da técnica ficcional: quem é o narrador? De que ângulo ele fala? De que canais se serve para narrar? A que distância coloca o ouvinte ou o leitor da narrativa? Estas perguntas constituem as questões que desafiam qualquer narrador, seja um narrador da tradição oral, da velha arte de contar histórias que se perde na noite dos tempos, seja um romancista de vanguarda. Para este, o simples ato de narrar pode ter se tornado uma questão problemática ou até mesmo impossível em nosso tempo.

O filósofo Theodor W. Adorno tem um ensaio sobre a posição do narrador no romance contemporâneo que começa justamente interrogando como narrar quando é impossível narrar e a forma do romance exige a narração. Podemos, de-

pois, discutir essa questão da impossibilidade de narrar própria de nosso tempo. Mas, supondo-se que narrar seja possível, há uma série de problemas que se colocam para qualquer narrador. Esses problemas constituem a base da técnica ficcional: o problema do tom e o problema do ponto de vista. Esses são os termos técnicos e recobrem feixes de problemas conjugados.

Em geral pensamos em *tom* como sendo a atitude que o narrador assume diante daquilo que tem para contar. Podemos tratar disso também posteriormente. Todos entendem decerto o que seja o tom. Posso ter duas histórias semelhantes que, contadas com tons diferentes, tomarão sentidos diversos. Basta dar um tom irônico para eu inverter e dar a entender exatamente o oposto do que estou dizendo. Assim, o tom é uma atitude, que pode compor a entoação da frase na narrativa oral, ou a ironia dramática, inscrita na história.

De outro lado, há o ponto de vista. As principais questões da técnica ficcional na teoria da narrativa podem ser consideradas como relativas ao ponto de vista ou foco narrativo, que são expressões usadas em geral como sinônimas, embora em certos autores possam implicar matizes diferentes. A expressão “ponto de vista” vem das artes plásticas, e “foco narrativo” vem da física, mas são usadas indiferentemente. Na tradição moderna, esses problemas exigiram o trabalho dos próprios romancistas, quando refletiram sobre a arte de contar histó-

⁴ *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1940 (Col. “Laberinto”). Há reedições recentes.

rias. Assim, no livro de Miriam Allot que reúne romancistas falando sobre o romance, vão ver que há um conjunto de autores debruçados sobre as dificuldades de narrar e os problemas envolvidos nos modos de narração, na adoção de uma voz narrativa capaz de comunicar os fatos ao leitor.

Um autor fundamental nessa trajetória, que tem o maior acervo de reflexões sobre a questão, é o escritor norte-americano Henry James. Ele deixou uma série de prefácios, nos quais discute com minúcia e clareza os problemas técnicos de seus romances e contos. Esses prefácios foram enfileirados, em 1934, num livro organizado pelo grande crítico Richard Blackmur, sob o título de *The art of the novel*. É um dos pilares decisivos da reflexão da literatura sobre ela própria em nosso tempo, sobretudo no que tange à técnica da ficção, ao ponto de vista ou foco narrativo, já que um dos aspectos fundamentais da arte para James residia num modo de construir o enredo sem quebra da ilusão ficcional, de forma que a própria história se contasse a si mesma, tal como refletida na mente das personagens nela envolvidas, evitando-se toda intrusão do narrador. A partir daí, há uma série de marcos e até os nossos dias o tema é retomado e discutido constantemente. Assim, por exemplo, na década de 70, a crítica francesa ligada ao estruturalismo redescobriu essa problemática, que no âmbito da crítica de língua inglesa se ligava diretamente a James e à chamada *well made novel*.

Na verdade, foi na década de 50 que apareceram alguns dos ensaios mais influentes até hoje sobre a matéria, depois da repercussão na crítica dos prefácios jamesianos — um ensaio do Norman Friedman, próximo do *new criticism* anglo-americano, e outro do Prof. Wolfgang Kaiser, que é um velho e bom professor alemão de teoria da hermenêutica, de análise de texto, etc. Depois deles, tivemos ainda uma série de outros trabalhos, como o de Wayne Booth, em Chicago, nos anos 60, e certa voga do tema na crítica universitária, até que na década de 70 o estruturalismo francês, como disse, retomasse a questão, preocupado como estava com os aspectos formais da análise da narrativa. Fizemos então uma espécie de *mise au point* da matéria, retomando contribuições anteriores como, no âmbito francês, a de Jean Pouillon, em seu livro sobre *O tempo no romance*, publicado originalmente em 1946. Mas o assunto foi primeiro, sobretudo, uma experiência do terreno anglo-americano que, motivado por Henry James, deu lugar a obras críticas como as de Joseph Warren Beach e Percy Lubbock. Como se vê, há já uma longa história da questão, sobre a qual eu também poderei falar mais tarde, se estiverem interessados. Mais adiante comentarei alguns desses teóricos.

Quando se fala em *ponto de vista*, entende-se um conjunto de questões relativas ao problema do narrador, ou seja, da relação entre o narrador e o narrado, ou a enunciação e o enunciado. Às vezes tam-

bém os teóricos do ponto de vista, sobretudo os herdeiros do estruturalismo, se voltam para as relações entre o *discurso* e a *história*, entendendo pelo primeiro termo a linguagem narrativa que veicula os fatos, e, pelo segundo, o conjunto dos eventos propriamente narrados, por vezes independentemente da ordem que tomam na forma discursiva do relato. Trata-se, pois, da articulação entre aquilo que é contado e o ato de contar. Essa articulação é o centro do ponto de vista.

O problema foi colocado talvez pela primeira vez por Aristóteles, se pudermos ler com alguma liberdade certas passagens da *Poética*. Assim, no Livro III dessa obra pioneira, ao se referir aos modos de imitação — a arte seria uma forma de imitação — ele afirma que um mesmo objeto, pelos mesmos meios, pode ser imitado de modos diferentes: “Pode-se imitá-lo contando simplesmente (pela boca de um terceiro, como faz Homero ou mantendo a própria personalidade sem mudar), ou mostrando as pessoas agindo, como ‘em ato’”. Então, a idéia do ponto de vista é contar, de forma indireta, enumerando os acontecimentos sucessivamente por meio de uma voz narrativa, ou, então, apresentando os fatos diretamente, mediante os agentes que viveram os acontecimentos postos em ação. Se eu narrar simplesmente, na primeira modalidade, eu posso narrar mantendo a personalidade do poeta, diz Aristóteles, como por vezes faz Homero; ou, como também fez o poeta, transferindo a fala para um outro, concedendo a

palavra a um terceiro. Nessa passagem da *Poética*, fica implícito que há dois modos gerais de começar a contar qualquer história, qualquer anedota, ou seja, é contar *narrando indiretamente* aquilo que aconteceu, ou *mostrando dramaticamente* como aconteceu na forma de uma *cena*. Quando uma pessoa vai contar qualquer anedota, uma piada, ela fica no dilema de imitar as personagens, dramatizando a situação, imitando o modo de falar, os gestos e tudo o mais que possa caracterizar quem vive a cena, ou narrar simplesmente os acontecimentos cômicos. Num movimento, eu tenho uma forma indireta de narrar, e no outro uma dramatização cênica. Esta oposição foi trabalhada até agora sucessivamente pelos vários teóricos que trataram da questão. Hoje diríamos que o modo indireto é propriamente uma forma de sumário narrativo, e o modo direto, uma cena.

Um continuador das idéias de Henry James, o crítico inglês Percy Lubbock, escreveu, em 1921, um livro importante, *The craft of fiction*, em que abordava os modos de narrar de diversos grandes escritores, como Tolstói e Flaubert, conduzindo o tratamento do ponto de vista, um tanto normativamente, para as soluções de James. Retomando as duas modalidades principais de narração, a direta e a indireta, presentes na história das idéias críticas desde Aristóteles — modalidades que ele denomina, respectivamente, panorama e cena —, tende a enfatizar, com exagero, a necessidade de a história ser mostrada,

para que se obtenha a “verdade” artística sem quebra da ilusão ficcional. Muitos dos grandes romancistas contemporâneos iriam insurgir-se contra essa verossimilhança ilusória, para buscar uma “verdade” mais funda na ruptura da ilusão ficcional, mediante a exposição dos procedimentos narrativos, a intrusão desmitificadora do narrador e outros meios de obter um distanciamento crítico da história narrada.

Na década de 50, Norman Friedman preferiu falar de sumário e cena, numa artigo muito influente publicado na revista da Modern Language Association nos Estados Unidos. Até hoje se fala muito nesse artigo, que é uma espécie de codificação de vários trabalhos na mesma área. Chama-se “Point of view in fiction”. Ali ele trata o modo indireto como um *sumário*, ou como uma forma de *telling* — *to tell*, narrar — um *telling*. E a *cena* como um modo de *showing*: mostrar, dramatizar a história. Esta oposição certamente supõe uma oposição entre o geral e o particular. Ou seja, se quero fazer um relato sucinto, genérico, de uma série de eventos, passando por um período de tempo relativamente longo, por vários locais diferentes, eu me sirvo de um sumário ou de um panorama, uma síntese narrativa, como é bastante comum no retrospecto, no *flash-back*, que pode nos dar os antecedentes ou a vida pregressa de uma personagem. Se ao contrário, quiser entrar em particularidades concretas, detendo-me numa cena, devo narrar, então, com detalhes conti-

nuos e sucessivos de ação, de caracterização das personagens, de diálogo, de tempo e de espaço. É, pois, com muitos detalhes concretos que se constrói uma cena (*showing*), e não necessariamente com o diálogo, que pode, aliás, estar presente num sumário narrativo.

Certamente nunca se tem um modo puro. O modo geral de narrar uma série de eventos é indispensável para que eu conte uma cena particular. Quer dizer, a cena depende de um certo grau de sumário. Se eu tomar um narrador que praticamente só narre cenas — por exemplo, se abrirem um livro de contos como *Men without women*, de Ernest Hemingway, que praticamente só narra na forma dramática da cena, vocês vão ver que há uma série de notações, rubricas, ainda que mínimas, de espaço, de tempo, de caracterização, que acompanham o diálogo direto predominante. Sempre há pelo menos um mínimo de sumário mesclado à cena. Se lerem, por exemplo, “Hills like white elephants”, que é um conto famoso de poucas páginas, encontrarão basicamente o diálogo de um casal no vale do Ebro na Espanha, rodeado pelas colinas brancas referidas no título da *short story*: o homem, um norte-americano, e uma mulher chegam a uma estaçãozinha perdida, num dia de calor e sem sombra, pedem duas cervejas, começam uma conversa aparentemente banal, mas desencontrada e tensa, num crescente dramatismo, que vai revelando em cada detalhe particular os complexos e delicados problemas da relação afetiva, o conflito do

casal em torno de um eventual aborto que a moça vai ou não fazer. Isso tudo, de forma alusiva e velada ao longo da cena continuada, precedida apenas pela brevíssima descrição do local e pelos rápidos movimentos finais do homem no bar da estação, antes da chegada do trem que os levará a Madri e do fim do diálogo, com a aparente reconciliação do casal. O contínuo se resume nisso: numa cena direta, com um mínimo de sumário, o qual, no entanto, enquadra a conversa e provavelmente lhe confere um aspecto simbólico, pois as divergências começam pela discórdia do casal em torno das colinas brancas da desolada paisagem, cortada pelas linhas dos trilhos sob o sol.

Assim, vamos dizer, para contar mostrando, fazendo um *showing*, é preciso que eu me sirva no mínimo de algum sumário. Por outro lado, não posso fazer um sumário, não posso sintetizar partes de história, sem apresentar de alguma forma elementos cênicos, sem passar por cenas potenciais. Por certo, a quantidade de informação geral que se veicula num sumário é maior do que a que se transmite numa cena particular; ocorre, porém, como se vê no exemplo de Hemingway, que as cenas podem assumir uma dimensão simbólica, aludindo a um universo complexo de relações que se entrevê obliquamente através dos poucos elementos concretos de fato apresentados de modo direto.

Então, resta um problema para o narrador. Se tenho uma história para contar, quando eu vou usar uma coisa ou

outra? Essa questão aparece várias vezes na história da ficção ocidental. Por exemplo, Henry Fielding, no século XVIII, em *Tom Jones*, no início do Livro II, diz: “Quando se nos apresentar alguma cena extraordinária (como nos fiamos de que seja muita vez o caso), não pouparemos esforços nem papel para referi-la miudamente aos nossos leitores; mas, se anos inteiros derivarem sem que nada suceda digno de atenção, passaremos, sem receio das soluções de continuidade, aos assuntos de importância, e deixaremos totalmente despercebidos tais períodos de tempo”. E por aí vai. Assim, demonstra uma consciência perfeita das exigências diferentes da cena ou do sumário e é o primeiro a reconhecer que sua história às vezes parece que não sai do lugar e, outras, que voa, como diz com o bom humor de sempre.

A oposição, no entanto, não é rígida e tende a se conjugar em todas as nossas formas de narração. Certamente aparece também nas formas de narração de vocês como dificuldade recorrente de composição: até que ponto narrar detidamente em cena; até que ponto utilizar apenas rápidas sínteses narrativas.

Um teórico, também descendente de Henry James, Joseph Warren Beach, publicou, em 1932, um livro de peso na história da crítica de língua inglesa, *O romance do século XX — estudos de técnica*, em que apanha inúmeros romancistas, desde o século XIX até o começo do século XX, repassando em detalhe os modos de narração que adotaram. Obser-

va então que se olharmos desde Fielding, desde o período de afirmação do romance inglês do século XVIII até os anos 30 deste século, notaremos uma tendência progressiva ao desaparecimento do autor, enquanto autor intruso, narrador que se intromete na história. Ou seja, as histórias tendem progressivamente a se contar a si mesmas; cada vez mais, haveria a eliminação da voz narrativa direta para comunicá-la ao leitor. A ficção do século XX desmentiria isso depois, mas por aí se vê que, além de narrar direta ou indiretamente, há muitos outros problemas envolvidos na técnica ficcional. Vejamos alguns deles.

Quando o autor aparece, quem aparece? Que outros problemas estão em questão aí? Antes de passar a isso, talvez eu possa esclarecer melhor as distinções anteriores, só lembrando um pouco, para vocês sentirem de perto, dois trechos narrados, para ver como se faz uma cena e como se faz um sumário. Todos conhecem, mas prestando atenção mais detida, pode ficar mais vivo o que quero dizer.

“A cartomante”, de Machado de Assis, começa assim:

“Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras”.

A frase de Shakespeare, como se vê, serve de introdução à situação cênica

pela qual se abre o conto. Em seguida, vem o diálogo:

“— Ria, ria, os homens são assim; não acreditam em nada”. (Rita falando.)

Por esse trecho, vemos que a cartomante se abre por uma cena direta (*showing*). A frase tomada à peça de Shakespeare constitui apenas um mínimo de entrada genérica para os detalhes concretos que vêm a seguir. Ficamos sabendo que ela é bela, que ele é moço, que se trata de uma sexta-feira de novembro de 1869, quando ele ria dela, etc. Há uma série de detalhes de caracterização física, de tempo, de espaço, toda uma sucessão de dados contínuos, apresentados de imediato. E aí, em seguida, o diálogo; quer dizer, entra a voz da personagem, com mais pormenores. E assim prossegue essa cena da conversa dos dois, de Camilo e Rita, e surge um terceiro na história, Vilela, que é também referido no diálogo. Mas logo adiante, uns dez parágrafos depois, o narrador interrompe e diz:

“Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens. Vamos a ela. Os dois primeiros eram amigos de infância. Vilela seguiu a carreira de magistrado. Camilo entrou no funcionalismo, contra a vontade do pai, que queria vê-lo médico; mas o pai morreu, e Camilo preferiu não ser nada, até que a mãe lhe arranhou um emprego público”.

E assim prossegue o sumário que fornece o retrospecto das personagens postas de chofre em cena. E vai por aí

adiante. Surge um sumário retrospectivo. Quer dizer, começa-se diretamente numa cena, de modo direto, reproduzindo um momento importante da história. De repente, o narrador interrompe e inicia um *flash-back* para dar os dados explicativos sobre aqueles três e como chegaram àquela situação. A habilidade no uso deste procedimento pode ser decisiva. O contista pode malograr já de entrada. Com a maestria machadiana, a graça do recuo não é menor que a entrada de sopetão nos fatos de interesse para o desenrolar do enredo. Vejamos outro exemplo, um conto do mesmo livro, *Várias histórias*, “A causa secreta”, a famosa história de um sádico terrível, que começa deste modo:

“Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas. Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o teto. Maria Luíza, perto da janela, concluía um trabalho de agulha”.

Quer dizer, um olhando para baixo, outro para cima e a mulher no meio. E aí vem:

“Havia cinco minutos que nenhum deles dizia nada”.

Abre-se uma cena — detalhes concretos do modo de comportamento das três personagens — e já surge também a tensão imediata, nascida da oposição dos olhares, da posição da mulher no meio, do silêncio reinante, até do trabalho de agulha. Arma-se uma situação inexplicada, em que está latente o conflito. Algo de secreto, insinuado no título “A causa secreta”, e que vai se armando como uma

bola de neve em seguida, sem que nada se explique. Só muito mais à frente é que o narrador vai dizer: “Garcia tinha se formado em medicina no ano anterior, 1861”, num longo retrospecto, para dizer quem era Garcia, como ele havia encontrado Fortunato e como veio dar com Maria Luíza.

Vamos dizer que esses dois exemplos de Machado de Assis deixam claro que as primeiras opções de qualquer narrador são dois modos de narrar: ou por cena, com detalhe concreto, ou por sumário narrativo. Está claro? Esse é o começo da conversa.

No entanto, para se configurar um ponto de vista, é preciso muito mais. Então, uma série de questões se coloca em seguida. Se vou contar um caso, uma anedota, uma história, a *Educação sentimental*, qualquer coisa que se vá contar, se coloca um problema: quem vai ser o narrador, qual vai ser a voz narrativa, ou seja, quem vai falar ao leitor. Aí se abre um leque de possibilidades. Pode acontecer de aparecer um autor falando em terceira pessoa, ou um autor em primeira, que é o Eu protagonista da história: “Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão” (Doutor Santiago, do *Dom Casmurro*). Pode-se abrir outro livro, e aparecer um autor intruso falando de terceiros. Vamos supor que se abra uma história como esta:

“Rubião fitava a enseada. Eram oito horas da manhã. Quem o visse, com

os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieto. Mas em verdade vos digo que pensava em outra coisa”.

É o começo do *Quincas Borba*. Quer dizer, aí eu tenho um narrador que sabe o que fazia Rubião e até do que pensava; começa narrando em terceira pessoa como um observador a distância, posição recuada que somos, por assim dizer, convidados a compartilhar com a voz narrativa (“...quem o visse...”), até que se intromete com o comentário em primeira, voltando-se agora com irônico distanciamento (mediante a fórmula do tratamento bíblico: “em verdade vos digo”) para o leitor. Um jogo complexo já se vai armando desde aí.

Mas poderia ter uma personagem monologando em primeira pessoa, um narrador que fosse também protagonista da aventura que vai contando, num suposto diálogo com um interlocutor, cuja presença só se percebe pelos reflexos na fala do narrador, mas que pode ter sido quem registrou a história toda para o leitor. Por exemplo, o Riobaldo do *Grande sertão: veredas*, jagunço aposentado e já doente, que conta a sua vida aventureira a um interlocutor da cidade, homem de “suma doutorção”, que sabemos que “ri certas risadas”, frente a quem ouve e pode bem ser o registrador do discurso oral que constitui o livro. Poderíamos ter também um Eu testemunha, que viu as coisas acontecerem e que tem alguma relação com a história, ou que ouviu de

alguém a história — que seja, por exemplo, o psicanalista da pessoa que viveu essa história e que poderá estar reproduzindo —, convertendo-se num narrador de estatuto ambíguo, por estar e não estar participando da história. Essa ambigüidade existe decerto também com relação ao Eu protagonista, espécie de testemunha de si mesmo que a todo momento pode estar falseando o que narra, como talvez seja o caso do narrador de *Dom Casmurro*. Mas aí podem ser outras as implicações. No caso do narrador testemunha, trata-se de alguém que tem conhecimento da história, participa até certo ponto dela, mas não é exatamente o centro da história. É o caso de “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, que é um conto muito importante na tradição da narrativa curta moderna. Um amigo recebe uma carta de Roderick Usher, chamando-o para visitá-lo no interior. Quando chega lá, o impacto começa pela atmosfera soturna que envolve como uma mortalha a casa decadente, com a frente trincada, o lago e a triste e desolada paisagem onde vivem Roderick e a irmã Madeline, últimos descendentes de uma família ilustre de proprietários rurais. No final do conto, a casa cai, tomba dentro do espelho do lago, mas, quando cai, o narrador decerto não está dentro (ficou de fora para nos contar a história, se dirá com alguma ironia). Quer dizer: é um narrador periférico, um Eu testemunha posto à margem da insólita história que nos acabou de contar. Mantém, no entanto, uma relação extrema-

mente complexa com Roderick Usher e a irmã, participando de momentos culminantes da existência deles que aí chega ao fim.

Pode acontecer que não haja nenhum autor, nenhuma personagem narrando diretamente, que ninguém narre propriamente, e a história se conte a si mesma. Ostensivamente não há ninguém falando. É o caso, por exemplo, de *Vidas secas*. De repente, abre-se aquele quadro da mudança por onde começa o livro desmontável que é *Vidas secas*, como observou Rubem Braga, e nos deparamos com aqueles infelizes, cansados e famintos, caminhando à procura de uma sombra na caatinga rala. Ninguém fala declaradamente ao leitor. Há o registro seco dos gestos e dos acontecimentos e, aos poucos, vamos penetrando, pela narração indireta em terceira pessoa, na história que se reflete na mente de Fabiano e das outras personagens: “Pensou na família, sentiu fome. Caminhando, movia-se como uma coisa, para bem dizer não se diferenciava muito da bolandeira de seu Tomás. Agora, deitado, apertava a barriga e batia os dentes. Que fim teria levado a bolandeira de seu Tomás?”.

Esse modo de narrar do romance de Graciliano é conhecido como estilo indireto livre, porque diferentemente do estilo indireto comum se abre para a análise mental, podendo em muitos casos tender para a forma direta do monólogo interior. Henry James achava que essa espécie de onisciência seletiva, posta sobre um ou mais personagens, era o

único modo de não se quebrar a ilusão ficcional, transformando-se a personagem numa espécie de *refletor* da história. E como o seu objeto era criar um mundo de ilusão ficcional completa, sem nenhuma interferência de fora, o ideal seria que a história se contasse a si mesma através da mente das próprias personagens. Nesse caso, elas funcionariam como refletores ou *mirrors* — espelhando a história como pontos de luz do enredo ficcional. Ao contrário de Machado de Assis, cujo narrador sabe o que se passa na cabeça do Rubião e diz ao leitor, James prefere o modo em que não haja intromissão autoral alguma, que deve ser eliminada. Como podem notar, então, na raiz do argumento de Joseph Warren Beach sobre o desaparecimento do autor na ficção contemporânea está a idéia de Henry James de um mundo ficcional auto-suficiente. Como se a história devesse objetivar-se e ele estivesse inventando um método de objetivação subjetiva, porque ao mesmo tempo a história se conta a si mesma, mas passa pela subjetividade das personagens. Ou seja, há uma espécie de dramatização do relato.

Assim, vemos três situações básicas de como contar: a narrativa autoral ou a narrativa de personagem, ou então se elimina tudo e se deixa a história falar por si mesma. Mas, quando escolho uma dessas três possibilidades, escolho ao mesmo tempo um ângulo para contar. Se escolher a posição autoral, um narrador autoral, posso saber tudo e ser um narrador que, onisciente, pode estar em qualquer

parte: dentro da personagem, na frente dela, atrás dela, vendo a história de cima, resumindo tudo num *vol d'oiseau*, refazendo o passado, como tantas vezes fazem os narradores de Balzac, que param e contam como era o meio da época em questão, traçam um retrospecto enorme de páginas e páginas para reconstituir o passado de uma personagem. Ou seja, pode-se ter uma visão de cima, uma visão periférica ou pode-se mudar o foco de posição, situando-se o leitor de frente para a história ou conduzindo-o a acompanhar a personagem numa visão por detrás. O narrador autoral olímpico tem uma mobilidade extraordinária. Tem também, vamos dizer, uma total autoridade sobre aqueles fatos, supõe uma consciência ordenadora do mundo, uma perspectiva absoluta sobre o que conta.

Isto começa a mostrar, como já aparecia desde a historieta inicial, que a escolha da técnica, do ponto de vista, nunca é inocente. Escolher um ângulo de visão ou uma voz narrativa, ou um modo direto ou indireto, tem implicações de outra ordem, ou seja, toda técnica supõe uma visão do mundo, supõe dimensões outras, questões que são problemas do conhecimento, epistemológicas, questões que podem ser também metafísicas, ontológicas, como no caso do sujeito deslizante na historinha de Chuang-Tzu. Posso ter o foco sobre Chuang, ou na borboleta, posso deslocá-lo sobre a própria mudança, na mobilidade escorregadia do sujeito. Ou seja, decorrem daí implicações metafísicas, certamente im-

plicações psicológicas, implicações poéticas e retóricas, de persuasão. Escolher um ponto de vista é escolher um modo de transmitir valores. Isso demonstra que a técnica está articulada com a visão do mundo. Ela não é inocente e está articulada com todos os outros aspectos da narrativa, isto é, com os temas. Em geral, o uso de determinada técnica depende da escolha do tema, assim como o tema pode exigir organicamente determinada técnica.

Certas formas de eliminação do autor, como veremos mais adiante, supõem uma penetração na mente que implica, por sua vez, uma mudança no tempo, uma quebra total do espaço, uma entrada na consciência e no problema do sujeito, que é toda uma ordem nova de idéias, impossível para um narrador olímpico tradicional, que se coloque na perspectiva da onisciência absoluta com relação ao mundo narrado.

Então, agora começa a aparecer claramente que a escolha do narrador é um dos fatos decisivos da ficção e da sua interpretação, da articulação orgânica que há entre técnica e temática na obra ficcional. Se o narrador pode estar em Sirius, como às vezes quer o narrador de Machado de Assis, é porque ele tem uma superioridade absoluta sobre os demais — ele pode mais do que os demais. Se ele pode narrar a história depois de morto, ele pode mais do que o comum dos mortais, e isto decerto tem conseqüências decisivas sobre tudo o que ele diz ao relatar em retrospecto a vida dele em meio aos pobres mortais.

Como narrar uma história em que eu morra? Essa pergunta se coloca para o narrador de “Las babas del diablo”, de Julio Cortázar, que deu um filme de Antonioni, o *Blow up*, com um tratamento diverso da matéria. Como narrar uma história em que vou morrer? Esta pergunta se insinua sutilmente desde o início do conto de Cortázar, narrado em primeira pessoa. Se morro na história, como narrá-la?, é o que parece perguntar-se esse insólito narrador. O ideal seria que ninguém narrasse — que a máquina narrasse —, conforme sugere. O narrador diz que é fotógrafo e tradutor nas horas vagas, de modo que a máquina de escrever ou a Contax com que fotografa seriam o meio ideal da narração. No entanto, a máquina não pode narrar e, postas as coisas assim no extremo, a possibilidade ou impossibilidade do narrar, o que verdadeiramente está em jogo é mesmo a possibilidade da narrativa. Por que de repente, depois de séculos de narrativa, os escritores se perguntam: “Mas será que é possível narrar?” Por que há uma crise da narrativa, uma desconfiança quanto às formas de narração? Por que Adorno, no seu estudo sobre “A posição do narrador no romance contemporâneo”, começa com essa afirmação tão contundente de que “o romance exige a forma da narração, no entanto, é impossível narrar”? Essas questões só são colocadas no âmbito da narrativa porque têm implicações gerais fora da literatura. E estas questões estão articuladas com a escolha mais formal e técnica, que é a escolha do ponto de vista.

Se eu escolher um narrador, ou uma voz narrativa, escolherei em geral também um ângulo, que pode ser mais livre ou mais condicionado pela primeira escolha. Se escolho um narrador em primeira pessoa que seja o protagonista, tenho um ângulo central fixo. E isso cria uma série de conseqüências e dificuldades. Henry James levantou objeções a essa forma de narrar: como o narrador em primeira pessoa pode saber o que se passa na interioridade de outra personagem? Pode precisar saber; pode ser que a outra personagem seja mais inteligente que esse narrador em primeira e ele precise da inteligência e da iluminação dessa outra inteligência, sem no entanto ter acesso à interioridade da personagem porque é um narrador em primeira pessoa, limitado a um ângulo central fixo. Isso mostra que a coerência interna da narrativa, para que se mantenha a forma orgânica do relato sem que se quebre por uma mudança não explicada a sua coerência final, pressupõe detalhes muito contundentes, delicados e difíceis de lidar.

Uma narrativa em primeira pessoa com um narrador protagonista, com uma personagem protagonista — caso do Dr. Santiago de *Dom Casmurro*, ou de Riobaldo, do *Grande sertão: veredas* — provoca uma série de conseqüências importantes. Por exemplo, uma das coisas mais notáveis é que Riobaldo não pode nunca avançar nada sobre Diadorim, sobre o mistério de Diadorim, embora avance por pequenas sutilezas e ambigüida-

des, circunstâncias dúbias, de que o leitor depois se dá conta ou percebe melhor na releitura. É uma narração em primeira pessoa, com narrador protagonista, ainda que narre muito depois da ocorrência dos fatos de sua vida de aventuras, que é objeto de seu relato a um interlocutor da cidade. Ele próprio só ficou sabendo de tudo depois que as coisas se passaram, e sua ignorância daquele tempo, ele a repete no relato cifrado diante do ouvinte, retardando o momento do descobrimento, conforme ele mesmo veio a saber e tomou conhecimento de tudo. Por isso, no final, na cena decisiva da revelação no arraial do Paredão, se desculpa por não ter contado até aquele momento em que conheceu que Diadorim era mulher, a enigmática moça virgem, e não o jagunço Reinaldo que ele aprendeu a tratar por Diadorim, por esse nome ambíguo, na intimidade, sem nunca saber: "Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor — e mercê peço: — mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita...". Não pode revelar o segredo porque, evidentemente, é um narrador em primeira pessoa que decidiu seguir a seqüência natural da história de sua própria vida, ao narrá-la ao doutor que o escuta, sem interferir no passado com o conhecimento que tem no presente, depois que os fatos da história narrada já se deram. Ele não pode saber mais do que sabia no tempo em que os fatos

aconteceram. Às vezes, esse interdito se torna motivo de angustiosa busca de subterfúgios para avançar além do saber possível de um narrador travado em seu centro fixo, mas é uma exigência da convenção, para que não se quebre a coerência interna do relato.

Num romance bastante limitado, mas que tem os seus méritos, um romance muito técnico de Lawrence Durrell, um escritor inglês que viveu na Grécia durante algum tempo, o problema dos limites do narrador em primeira pessoa ficam bastante evidentes. Durrell escreveu uma seqüência de quatro livros interligados, o *Quarteto de Alexandria*, com mudanças de foco narrativo a cada passo. Num primeiro, chamado *Justine*, há um narrador em primeira pessoa, Darley, que lança mão de inúmeros expedientes para penetrar na intimidade da apaixonante e misteriosa personagem que dá título ao volume; no segundo, um amigo de Justine, Balthazar, é o narrador, e nos mostra a história de um novo ângulo, no volume que tem seu nome, e assim por diante, nos livros seguintes, *Mountolive* e *Clea*, com ainda outras variações que procuram demonstrar a impossibilidade real de acesso que nos barra a busca de conhecimento do outro, o fundo indevassável da personalidade que pode sempre escapar. O romance joga com essa idéia o tempo todo, valendo-se de uma série de recursos — espelhos, diários, informações de terceiros —, quando a narração é em primeira pessoa. São todos eles, vamos dizer, instrumentos para que o narrador

tenha acesso a um lugar que não pode ter porque não pode escapar do ângulo central em que está metido, a camisa-de-força da narrativa em primeira pessoa.

Mas a história da ficção conhece muitas quebras disto. Por exemplo, Ishmael, o narrador em primeira pessoa de *Moby Dick*, sabe de coisas aparentemente impenetráveis que se passam na cabeça do misterioso Capitão Ahab, trancafiado em sua monomania, que é a perseguição da baleia branca. E Melville enfrenta esse problema galhardamente. Quer dizer, nós aceitamos largamente a quebra da verossimilhança nesse caso e em outros casos mais, pelo alto grau de convencionalismo que estas coisas acabam tendo, ou seja, por uma série de instrumentais persuasivos, por causa da retórica da ficção que se impõe a nós e vai transmitindo os fatos da história com alto poder de convencimento. A uma certa altura, começamos a aceitar que aquele homem tão encerrado em si mesmo, o terrível, o monstruoso capitão do *Pequod*, é capaz não só de fazer determinadas coisas impensáveis, como também de pensar aquelas idéias sobre o Mal, sobre a maligna baleia branca como encarnação do Mal, que o narrador nos impinge, embora o narrador não pudesse ter acesso àqueles pensamentos por via natural dos fatos narrados. Isso por causa do ângulo ficcional ser um ângulo interno central e fixo. Eu posso ter um ângulo quase que teatral, como é o caso de Hemingway, com seu modo dramático de narrar, cujos pressupostos behavioristas ficam bastante

evidentes, quando avaliados no contexto de seu tempo, como se pode ver pelo conto anteriormente mencionado: aquele casal que fica ali se debatendo diante de um problema velado, mais ou menos velado, que está posto como algo capaz de estimular as reações psicológicas. Trata-se então, certamente, quase que de uma cena teatral direta, sem intermediação de nada, na qual as pessoas se comportam segundo os estímulos que estão dados na situação armada pelos rápidos detalhes da notação cênica em que mal se detém a narração. As implicações psicológicas ficam bastante evidentes no Hemingway desse tempo. Aí o ângulo é um ângulo, vamos dizer, de frente, como se o leitor descortinasse a cena no palco.

Há um grupo de questões que envolve, além da voz narrativa, o ângulo da narração. Mas há, também, os procedimentos, os canais de que me sirvo para transmitir a história e que estão articulados com os outros dois grupos de questões. Por exemplo, a história pode ser transmitida mediante as palavras, os pensamentos, os sentimentos do autor; pode, por outro lado, depender apenas da personagem, ou seja, das ações e das palavras da própria personagem; pode ocorrer ainda uma combinação desses canais. Vamos dizer, então, que um dos problemas básicos do ponto de vista é o dos canais de acesso à história, como o leitor vai ter acesso à história. Eles também são um pouco condicionados pela escolha da voz narrativa e do ângulo. Certamente, se se trata de um autor olímpico, se um autor

onisciente é o narrador da história, nosso acesso está condicionado pelas palavras desse autor, pelos pensamentos e pelos próprios sentimentos que essa espécie de demiurgo tem diante do que relata. Ele é o mediador de tudo e se interpõe sempre entre o leitor e a história.

Por outro lado, se tenho uma narrativa em primeira pessoa, os pensamentos e sentimentos do narrador se impõem novamente, e os sentimentos das outras personagens são mais difíceis de reproduzir. Se leio um tipo de história que elimina toda marca autoral, as coisas ficam mais complicadas ainda. Quer dizer, aí eu estou dentro da mente, só as percepções e sentimentos da pessoa cuja história está sendo narrada é que dirigem a história. Então, os canais da comunicação mudam muito. Como é que fiquei sabendo daquilo? De que canais me servi para entrar na história?

Finalmente, um quarto grupo de questões permite que se tenha uma idéia completa do ponto de vista; trata-se da distância. A que distância o leitor fica da história. Às vezes, se o narrador tem uma presença muito forte, como o narrador tradicional de Machado de Assis, que é um autor intruso e faz comentários variados — morais, filosóficos, eruditos —, então o leitor é posto à distância do universo ficcional. Se leio um escritor diferente, por exemplo, o caso citado de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, verifica-se um alto grau de penetração na mente das personagens. Se as personagens são toscas, de um outro mundo, do

mundo do sertão brasileiro, não importa, nos sentimos muito próximos delas. Chegamos a penetrar até na mente de um animal, da cachorra Baleia. Há um trecho famoso, um delírio da cachorra antes de morrer, sonhando um paraíso de preás, que é notável: “Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes”.

Esta forma de proximidade pode crescer, quando se avança na utilização de técnicas da história contada por si mesma. Se passarmos de Henry James para o começo do século, a romancistas como Virginia Woolf ou William Faulkner, notaremos um grande avanço nesse modo de a história contar-se a si mesma, porque saltaremos da análise mental de Henry James, cujos estratos de penetração são fundos mas ainda limitados, para formas do monólogo interior que podem chegar em casos extremos, como no de Joyce por exemplo, a formas do fluxo de consciência em que, além da penetração na mente da personagem, há também a desarticulação do discurso narrativo. Pode-se, portanto, reconhecer níveis diferentes de penetração na alma da personagem. Posso não ter nenhuma voz autoral, mas entrar na mente através da análise mental e descer a camadas cada vez mais fundas: primeiro, articuladamente, nas formas da análise mental

ou do monólogo interior; depois, em níveis do fluxo da consciência, chegando a uma fala atabalhoada, um discurso que não é discurso propriamente organizado, como no caso do famoso monólogo de Molly Bloom no *Ulisses*, de James Joyce. Parece uma visão de entressonho, um magma que aflora informe de camadas profundas da interioridade, num fluxo desconexo.

Então, em momentos como esse, a distância entre o leitor e o mundo ficcional pode ser mínima — como se estivesse dentro do mundo ficcional que ali se abre. É o caso também de Proust, no *Em busca do tempo perdido*, em que a falta de um “boa noite” nos carrega para dentro do mundo mental do narrador, abrindo-se uma visão microscópica do interior da mente, aumentada de forma absurda numa multiplicidade infindável de detalhes, comentados analiticamente nas filigranas da intrincada sintaxe discursiva em que se tece a narração.

A narrativa do século XX, tendendo até certo ponto a eliminar o autor, tende cada vez mais a subjetivar o foco; o ponto de vista fica cada vez mais próximo, a distância, cada vez mais, menor. E de repente aparecem também narradores que são distanciadores máximos, como é o caso, por exemplo, de Jorge Luis Borges, cujos narradores quase sempre atuam como comentadores distanciados do que contam, multiplicando-se por vezes em espelhos repetidos, em infindável cadeia labiríntica. E aí nós voltamos, ao contrário

do que queria Henry James, a modalidades idênticas às de Machado de Assis, que fazia uma certa figura arcaizante no seu tempo (como notou Antonio Candido), quando dominava o modelo flaubertiano, da autonomia do mundo ficcional, extirpando-se a voz narrativa autoral. De repente o que parecia em Machado retomada dos narradores do século XVIII, como Voltaire ou Sterne, vira a última palavra diante das outras tendências da narrativa que apareciam como modernas no final do século passado.

Isso mostra que esse conjunto de questões é um conjunto articulado de questões e que a definição do foco, na verdade, é uma definição de implicações: onde é que se situa propriamente o relato. Dito isso, vemos que a pergunta inicial que propõe a anedota do livro de Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo continua de pé: quem é o narrador e de que ângulo devemos narrar? Eis, portanto, o primeiro corpo de problemas.

Vocês gostariam de fazer perguntas? Posso fazer o seguinte: discutir mais a fundo as implicações e entrar em estudos de caso — não nos seus, mas nos meus! — e dar exemplos mais miúdos, analisando um pouco “As babas do diabo”, de Cortázar, um conto de Borges, ou o *Grande sertão: veredas*. Posso exemplificar com análises breves para verem como funciona na prática a adoção de um ponto de vista narrativo. Resumidamente, é claro, senão, levaria tempo demais.

Elias⁵: Continuando um pouco a conversa que estávamos tendo antes, eu queria retomar um artigo que eu comentei com você, de Margaret Hanly, uma analista que antes de ser analista foi linguísta, e que escreveu um artigo muito interessante sobre a narrativa, de dois pontos de vista: a narrativa como *now*, como agora, e a narrativa como *então*, *then*⁶. Ela retoma essa questão que você está levantando em literatura sobre quem é o narrador, do ponto de vista psicanalítico, mais ou menos da seguinte forma: ela procura criticar a perspectiva hermenêutica pura e diz que estamos sempre diante de um paradoxo, porque a fala do paciente é ao mesmo tempo uma narrativa descritiva de fatos, e uma interpretação. Se ficarmos numa perspectiva apenas da narrativa de fatos enquanto fatos, nós não temos acesso à personalidade do autor. Mas por outro lado, se encararmos a narrativa enquanto interpretação apenas, também não temos acesso à personalidade do autor. Na melhor das hipóteses uma destas perspectivas isoladamente nos dá acesso à personalidade de quem está interpretando a interpretação, mas não a deformação interpretativa em si do paciente. Margaret Hanly procura mostrar que a única forma de ter um acesso, ou seja, de conhecer o autor, é entrecruzar a perspectiva da narrativa de fato, como

narrativa do que está acontecendo agora, com a perspectiva da interpretação dos fatos e com as formas narrativas, mostrando que tanto as formas de descrever quanto as formas de falsear têm uma história...

Davi: São indiciais...

Elias: Sim, são indiciais e têm uma história, tanto intrapsíquica como cultural. Será que você poderia comentar um pouco esse tipo de perspectiva?

Davi: Sim. Isso leva justamente a um segundo bloco de questões que eu ia tratar agora, porque o que você observa já na colocação do título, provavelmente — eu não li o artigo, mas, pelo que você está dizendo e pelo título —, entre o *now* e o *then* (o agora e o então), aparece uma rachadura entre o discurso e a história, nos termos de enunciação e enunciado que eu tinha colocado no começo. Ou seja, o problema do narrador envolve a relação entre o narrador e o narrado, com todas as complexas relações que é possível estabelecer entre esses dois planos. Isso quer dizer que — vou colocar o problema de modo geral e as implicações disso — o que está em jogo aí é a questão da relação na literatura... eu diria que o problema que a autora citada está colocando é o problema entre a verdade, a verossimilhança e a persuasão; são essas três dimensões da questão conjuntamente

⁵ Elias Mallet da Rocha Barros, Analista Didata da SBPSP.

⁶ Hanly, Margaret F., "Narrativa", agora e então: uma abordagem crítica realista". *Livro Anual de Psicanálise*, tomo XII, 1996, p. 53.

te. Quer dizer, o problema da relação entre a poética, a retórica e a questão epistemológica e ontológica que está na primeira historieta aqui mencionada.

Quero dizer o seguinte: o discurso é uma organização dos fatos da história. A história só passa através dele, mas ele é uma manipulação desses fatos; portanto é uma forma de interpretação. Quando eu digo *agora* ao contar uma história, o *agora* já não é agora, porque os fatos já se deram. Isso supõe que haja certo grau de artificialidade e de arbitrariedade em toda construção ficcional, um artifício que ficou muito patente para todos os modernos, agravando-se quase numa crise aguda em nosso tempo, a ponto de alguns não quererem escrever ficção por achar que a ficção seria apenas uma forma da mentira. É o caso, por exemplo, de um dos pensadores mais penetrantes que tivemos na literatura do século XX, que foi Paul Valéry. Ele tem uma série de textos em que denuncia — ele que foi um grande poeta, um grande ensaísta e nunca escreveu ficção — o caráter arbitrário da ficção. André Breton conta que ele teria dito que seria incapaz de escrever uma frase como esta: "A marquesa saiu às cinco horas", frase em que todos os termos são substituíveis, desde logo demonstrando o artifício ficcional (de passagem, gostaria de lembrar que Cortázar começa um de seus romances, *Los premios*, por essa citação, ironicamente trazida à baila quando de repente vão se juntar arbitrariamente numa viagem insólita personagens que ganharam numa

loteria). Além disso, dita esta frase, o que vem depois está determinado por ela, porque a regra da narrativa é que o que vem depois disto vem por causa disto. *Post hoc, propter hoc* — esta é a regra de toda narrativa, em que os elementos têm que se suceder no tempo, formando uma cadeia causal. A regra da narrativa certamente é a da seqüência necessária, do princípio da causalidade que constitui o enredo. Aristóteles já dizia que tudo nela deve seguir por necessidade e verossimilhança. Então, Valéry afirmava que era incapaz de escrever uma frase como essa. Ele não disse isso por escrito — Breton atribui isso a ele. Mas vários textos que deixou escritos nos fazem pensar que ele de fato poderia ter formulado a questão mais ou menos assim. O narrador de "Las babas del diablo", o conto de Cortázar, como disse, é um tradutor que é fotógrafo nas horas vagas. Num mês de outubro em Paris, ele sai para fazer umas fotos da Sainte Chapelle e da Conciergerie, à margem do Sena. Como a luz ainda não está propícia, ele fica vagando pela ilha de Saint Louis para matar o tempo. Está ventando (é um dia de vento excepcional para a época em Paris) e ele anda por ali e se debruça sobre o rio e vê passar... Ele diz: "Agora está passando uma barcaça". E diz: "Agora? Agora é uma pura mentira!". Porque as coisas que ele está narrando já tinham se dado no momento em que está narrando. Ou seja, toda a narrativa é uma narração, quer dizer, narra uma ação passada, alguma coisa que já aconteceu, por menor que seja o intervalo temporal

entre o discurso do narrador e a história contada. Por mais perto que os fatos acontecidos estejam do sujeito narrador, eles necessariamente já se deram. Há sempre um intervalo entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado, o que pressupõe a possibilidade da manipulação. Ou seja, posso estar manipulando, inventando entre o discurso presente e aquilo que de fato se deu no passado, posso estar corrigindo a face do passado no momento em que a relato no presente (como agora ao corrigir o que disse certa noite passada). Posso estar interpretando, criando outra coisa a partir dos fatos realmente acontecidos. Essa desconfiança, nascida do intervalo temporal intrínseco a toda narração — mesmo que eu faça um diário, um romance diário — quer dizer, agora acabo de ver aquele sujeito passando a mão no cabelo —, ainda assim, é, evidentemente, depois de que o fato se deu. É a inevitabilidade da narrativa. Tendo acontecido já, como narrar? Cria-se um problema da possibilidade de narrar com adequação aos fatos, ou seja, de narrar com verdade. Então, se eu começo a discutir a questão do foco narrativo, realmente começo a discutir uma questão epistemológica, da possibilidade de conhecimento real ou de verdade na narrativa. E também da verdade enquanto questão ontológica, ali posta implicitamente. Começo a discutir se estou me adequando aos fatos, ao narrar. E depois, começo a discutir que fatos são esses em si mesmos. É o caso desse fotógrafo. Ele sai e vê a cena de

uma mulher mais velha com um adolescente numa pracinha da ilha; fica à espreita para ver um gesto que possa revelar a verdade da cena. Porque fotografar, para ele, não é fotografar qualquer coisa; mas tão-só aquilo que revele a verdade, como se a fotografia fosse um retalho eidético, revelador da essência, um retalho fenomenológico do que está acontecendo. Ele fica esperando que aquela foto seja uma foto significativa. Quando então percebe um gesto indicial, bate a foto. Leva a foto para casa, amplia-a muito, e só então se dá conta da presença de um homem num carro parado no fundo da cena fotografada. Acaba percebendo que esse homem fazia parte da cena retratada na foto; que não se havia dado conta de que o homem estava na cena fotografada e nela desempenhava um papel. Só que isto ele vê quando está no apartamento dele, passado muito tempo e depois de ter ampliado muito a foto; aí, de repente, de forma cinematográfica, ele vê que o homem vem vindo, vem vindo e que na verdade o homem vem vindo para matá-lo, que o homem vai matá-lo. Aí o leitor pode perceber que *realmente* ele morre porque fez a foto e que o começo do conto é problemático quanto ao modo de narração, porque, estando morto, como narrar a história do fotógrafo que vai fotografar uma cena na qual ele morre? Morto desde o princípio (por já ter morrido na história que ainda não contou) e caído dentro do espaço da foto que registrou com a máquina, vê só o céu, passarinhos passando, chuva ao revés, como se fosse um narrador

paralisado, maquinal, reduzido à objetividade da câmera, tombada fantásticamente no espaço fotográfico dentro do mundo ficcional emoldurado na foto fantástica de novo em movimento. Trata-se, é claro, de um conto fantástico, mas implica no fundo uma indagação sobre a natureza da realidade: a busca da verdade da foto é também uma busca da verdade do conto, regendo-se ambas as formas artísticas por um desejo do retalho significativo, a imagem reduzida mas capaz de ampliar-se sobre a natureza das coisas. No decorrer da história que afinal se conta, estão os indícios que permitem apreender esta dimensão, digamos, metafísica do conto, enquanto saber que se interroga a si mesmo, no interior da forma estética. Muito significativamente, a questão se liga à contradição entre movimento e parada, ou entre o fluxo do devir e o ser, ou, para ficarmos mais próximos às imagens da narrativa, à oposição entre a mobilidade e a máquina, como se apresentam no desenvolvimento do enredo, como motivos metafóricos, a que se articulam as próprias personagens enredadas: o fotógrafo, o garoto, a mulher e o homem do carro. Ao *flanar*, andando ao léu pelas ruas, de algum modo o fotógrafo se aproxima, pela disponibilidade e abertura para o mundo, do adolescente, por assim dizer, solto no vento, que vai de encontro à mulher, espécie de catavento, maquinalmente à espera, como o homem no carro parado.

O fantástico se manifesta pelo movimento insólito da foto. Ao ampliar a foto para ver melhor o que de fato acon-

teceu, aquela foto da cena interrompida volta a mover-se como no cinema, e a história continua para o desfecho fatal que, com sua interrupção do tempo real dos acontecimentos, ela dispara. Para esse fotógrafo, fotografar ou narrar seria captar o movimento do real, o que só pode fazer pela fixação da foto ou do conto, que de algum modo estagnam o fluxo da vida. Como apanhar o movimento do real, se ao fotografar ou contar congelo o fluxo? A foto ou o conto mentem em sua inevitável fixação. Tudo *agora* se torna falso, quando se relata a ação passada, o que já foi.

Então, como recuperar o *then*? Há uma rachadura entre o agora e o então intrínseca a toda narrativa. Essa, a rachadura que está posta em “Las babas del diablo”, onde o paralelismo entre a fotografia e a literatura desembocam numa idêntica perplexidade sobre a natureza da realidade e a busca da arte para apreendê-la. Esse conto é decerto um conto ontológico. Antológico também — é um dos melhores contos, se não o melhor, que Cortázar escreveu —, e vale como registro agudo do impasse da narrativa quando ela se arrisca na busca de si mesma, medindo-se com a possibilidade de dizer a verdade das coisas. Exigir tanto da narrativa é paralisá-la na impossibilidade de prosseguir. Como narrar? No entanto, o narrador está obrigado a narrar, porque senão o relato será substituído pelo silêncio.

Essa questão, que se agudiza na trajetória literária de Cortázar, foi posta

por Adorno em termos gerais no horizonte do romance contemporâneo que não se limite a reproduzir a realidade reificada e tente ainda penetrar para além do mundo dado como positivo. A impossibilidade de um realismo de fachada leva o romance à busca de um realismo de essência, que vá além da realidade reificada, defrontando-se então com o paradoxo de ter que narrar, porque a forma do romance exige a narração, numa época em que isto se apresenta como uma impossibilidade. As soluções extremas que vários dos grandes romancistas de nosso tempo encontraram orientam o desdobramento do ensaio que parte daquele paradoxo central no impasse da narrativa.

Adorno talvez tenha sido levado ao centro dessa questão por uma observação de Walter Benjamin, num ensaio de 1936, sobre "O narrador", a partir de considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. Benjamin levantava a questão do desaparecimento da narrativa oral, uma faculdade aparentemente inerente ao homem e comum a todas as sociedades, que entra em declínio quando vai desaparecendo a matéria de que se nutre a tradição oral: a experiência veiculada de boca em boca. Podemos definir o homem como um *homo narrator*, um homem contador de histórias; no entanto, por vários indícios, começa-se a notar o declínio dessa faculdade, acentuada nos inícios do século XX, pelas grandes transformações históricas que abalaram o século, conforme o movimento de evolução das forças produtivas. Visto como

uma figura à distância de nós, apartando-se do presente, o narrador começa a sair de cena no início da era moderna. Desse lento, mas progressivo, desaparecimento, um dos primeiros sintomas seria precisamente a ascensão do romance, que acompanha a subida e a afirmação de uma classe social, a burguesia, como o gênero voltado para o sentido da experiência individual, desgarrada das normas comunitárias que orientavam a sabedoria do narrador tradicional. Dependente do livro e do leitor solitário, o romance dá as costas à tradição da épica oral e, fixando-se na travessia individual, torna fato a própria insuficiência da sabedoria que fazia do narrador tradicional o homem de bom conselho.

O narrador é aquele que sabe (*narrator se liga a gnarus*). O que ele sabe? É um "saber de experiências feito", que está na base da sabedoria tradicional como a dimensão épica da verdade que ele extrai da própria experiência ou da experiência que recebeu de outro. Essa experiência — aquilo que se acumula com a passagem do tempo, ao longo da travessia —, os alemães designam-na pelo termo *Erfahrung*, termo em que ressoa a idéia de andar, de ir, de viajar, como se vê pelo verbo *fahren* e pelo substantivo *Fahrte*. Quem viaja sempre tem histórias para contar. O narrador conta as histórias daquilo que sabe por ter vivido ou se acumulou nele, porque ele passou pela vida e por aquelas coisas, ou porque as ouviu de outrem. No entanto, a uma certa altura, isto que ele conta come-

ça a se rarefazer. Esta rarefação da experiência torna a arte do contador de histórias uma arte em declínio (que vai se perdendo no passado), uma arte de impossibilidades. Quer dizer, ele sente uma crise do narrador, de uma impossibilidade de narrar, porque a experiência entrou em baixa. Por que a experiência entrou em baixa? Por causa das mudanças profundas das forças produtivas, da história do capitalismo. Então, Benjamin explica nesse ensaio, "O narrador", como os primeiros sintomas da crise da experiência, que são o aparecimento da informação — uma forma de comunicação de verificação imediata, que precisa ser compreensível "em si e para si" — ou o aparecimento do próprio romance, são indícios da crise da narrativa oral.

Em síntese, podemos dizer, então, que há um mal-estar da narrativa registrado tanto na teoria quanto na prática dos narradores, e isso de algum modo vem juntar-se também a essa desconfiança quanto à narrativa que se observou em certo momento deste século e que está patente nessa rachadura entre o discurso narrativo e os fatos narrados, entre o discurso e a história, formulada tantas vezes em nosso tempo.

De fato, como dar a verdade dos fatos? Porque a questão da psicanálise supõe uma busca da verdade, uma busca que é uma *hiponóia*, um conhecimento do que está oculto debaixo e que deve ser

revelado por uma história, a história indicial de uma verdade escondida sob os fatos narrados. Pode-se dizer, portanto, que a história tem um valor metonímico com relação à verdade. Ela é parte de uma verdade submersa que deve emergir provavelmente da análise dessa experiência entre o analista e o analisando. Então, vamos dizer que a história é indicial com relação a essa verdade. O fato de o narrar ser problemático é um problema também para os analistas, um problema central para os analistas. Provavelmente é sobre isso que se está tentando armar um discurso crítico.

Tenório⁷: Queria falar sobre algumas coisas que me ocorreram enquanto você falava e também em relação ao comentário do Elias.

Em relação à questão em psicanálise, eu acho que há dois problemas — não é só um, são dois. Um, o Elias abordou, você comentou, diz respeito à questão da relação na situação analítica. Mas há um outro problema que também nos preocupa muito, que é como nós, analistas, narramos a nossa experiência analítica, o material clínico. Não me refiro aos ensaios psicanalíticos, mas ao material clínico, o famoso material clínico.

Davi: O relato de casos?

Tenório: O relato de casos. Mas nós dizemos material clínico, pois psicólogos e psiquiatras também se utilizam de relatos de casos. Material clínico seria

⁷ Luiz Tenório de Oliveira Lima, Membro Efetivo da SBPSP.

a transcrição de sessões — mais de uma, duas, três —, fragmentos de sessão ...

Davi: Mas essa transcrição supõe a relação dialógica, ou não?

Tenório: Não necessariamente, porque ...

Davi: Porque a fala do analista não está registrada.

Tenório: Sim, exatamente. Há os múltiplos estilos...

Davi: Ela pode estar registrada ou não...

Marilsa⁸: Ela costuma ser dialógica.

Davi: Não, ela é dialógica em princípio. Agora, no relato também...

Liana: Então, foi esse o ponto de partida que a gente tinha: a narrativa...

Davi: Quer dizer, é o *Grande sertão: veredas* puro, porque no *Grande sertão: veredas* um ex-jagunço narra a um homem da cidade a sua experiência. Abre-se com um traço do diálogo, é um relato dialógico. Então, vem um ex-jagunço aposentado, já reumático, com dor de estômago, está “de range rede”, como diz, sem ter o que fazer, e, então, conta a vida dele para o narrador da cidade para tentar entender. Esta é a relação. O esquema é o esquema da análise. Quer dizer, ele vai tentar entender inclusive para se esclarecer. É um diálogo em busca do esclarecimento. Todo o tempo ele está voltado para um homem que deve saber mais, que é um homem letrado, de “suma

douturação”, e que deve explicar a ele, homem inculto do sertão, as verdades que ele não é capaz de dizer. Só que quem diz as verdades é Riobaldo e não o outro! Quer dizer, a armação toda é que contém as verdades.

Tenório: Mas então, em relação à questão da transcrição, como essa dos analistas — e aí há uma multiplicidade de formas...

Davi: Claro, porque são também teorias. O modo de transcrever é um modo de entender, como o modo de relatar também é outro modo de entender.

Tenório: Justamente essa questão é interessante porque há transcrições em que o sujeito é onisciente; como, por exemplo, os modelos que foram os protótipos dos casos clínicos. Freud, por exemplo — na maioria o sujeito é onisciente; é o modelo da narrativa clássica...

Davi: Claro. Ele tem o descortino de todo o mundo. É um sujeito olímpico.

Tenório: Exatamente. Essa tradição se mantém em grande parte nos estudos de casos psiquiátricos e tudo mais. Mas em psicanálise foram se tornando cada vez mais usuais essas transcrições de uma ou mais sessões, a partir de um determinado momento que não saberia precisar, cujo nome usual, comum entre nós, é material clínico. Então, há um aspecto que é dialógico, mas nem sempre é dialógico. Às vezes é sumarizante, é um sumário em que o autor é onisciente,

porque faz um sumário sobre o paciente descrevendo-o, por exemplo, com dados biográficos. Depois isto se transforma no relato dialógico da sessão, em cena, em descrição da cena, na narrativa de uma cena descrevendo como o paciente se portou, como o paciente entrou, o que disse, o que o analista disse. Às vezes, é um relato na terceira pessoa, às vezes, é mais confessional... Isto cria uma série de problemas porque, primeiro, você tem uma experiência na qual a questão já se coloca, como foi abordado pelo Elias e você retomou. É uma questão muito importante porque envolve uma relação, uma dupla, em que emergem elementos narrativos de várias naturezas — alusivos, alegóricos, etc. — e o produto disso deveria ser, ou esperar-se-ia que fosse, digamos, coisas genuínas, verdadeiras, sobre aquela dupla ali em ação, ou sobre aquele paciente. Bem, essa questão já coloca algo que é problemático. Como podemos pensar isto? É claro que nós temos teorias terapêuticas, de investigação, ou epistemológicas. Mas a questão permanece problemática. Eu já mencionei aqui inúmeras vezes um comentário do falecido Lionel Trilling justamente sobre esse aspecto. Ele achava que Freud tinha, através da psicanálise — do método psicanalítico, da formação da dupla na sala para trabalhar —, colocado ao alcance de qualquer pessoa comum a possibilidade da criação poética e literária. Uma pessoa comum, por exemplo, um administrador, uma senhora dona de casa, poderia ser um escritor normalmente.

Poderia ser, não: necessariamente seria. Freud privilegiou essa forma de trabalho com pacientes porque permite a relação com os aspectos envolvendo o inconsciente. Estou usando “inconsciente” de uma forma substantiva, mas não precisaria ser necessariamente de uma forma substantiva — aquilo que se ignora e que se torna portanto conhecimento genuíno na dupla. Aí seria “inconsciente” no sentido de adjetivo ou no sentido adverbial, descritivo — para não entrar na polêmica de “o inconsciente”, que é uma teoria. Então, por exemplo, essa questão de que a produção é *sui generis*, é alguma coisa que surge no momento. É isso que eu queria comentar com você. Sendo essa a forma em que a narrativa entra, culmina a crise da narrativa oral com a crise da narrativa propriamente dita na tradição do Ocidente. Aparece então esta modalidade de relação absolutamente inédita, que até então não existia e que passa a existir, guardando uma relação com a literatura e com a poesia como aponta Lionel Trilling: é exatamente a relação analítica, e que permanece aí sem ser tematizada deste ângulo. Embora atualmente alguns analistas estejam se preocupando com essa questão, realmente ela não tem sido tematizada, apesar do problema.

E o segundo ponto, o que mais me interessa no momento, é a questão da narrativa escrita dos analistas. Porque aí vem o problema dos gêneros. Nós podemos até fazer um apanhado — eu até já tive vontade —, porque conforme a filiação, a personalidade do analista,

⁸ Marilsa Taffarel, Candidata do Instituto de Psicanálise da SBPSP.

aparecem diferentes estilos. Eu até pensei em fazer algo à maneira de Raymond Queneau em seu livro *Exercícios de estilo*, fazer uma brincadeira, eu mesmo inventar ficcionalmente, a partir de um único fragmento de uma experiência clínica, várias modalidades de narrativas. Digamos, fazer uma espécie de pastiche...

Davi: Isso foi feito também com os historiadores. É o livro de Hayden White, *Metahistory* — é um livro que estuda os discursos da história, da historiografia, como formas de literatura, o que, aliás, é bastante discutível sob vários aspectos, embora muito bem feito enquanto construção formal. Estuda as várias colocações em *plot*, quer dizer, as formações ou configurações de enredo que aparecem nos diversos discursos historiográficos. Se quiserem dar uma olhada, é um livro muito interessante, porque desperta a discussão de vários pontos que nos ocuparam aqui. Certamente isso é possível com qualquer forma de contar histórias. Quer dizer, não há por que você não encaixar as histórias, os relatos de casos, em gêneros. Eles cairão em gêneros necessariamente. Eles já são, mesmo que não estejam classificados, porque você não escapa do gênero. Depende da forma do tratamento e da apresentação, da ênfase que você tenha dado aqui ou ali na percepção do valor, da posição diante do mundo, da situação do

narrador com relação aos fatos — pronto! Até o ângulo já é generalizante, já vira gênero.

Luiz⁹: Eu queria fazer duas perguntas para que você falasse um pouco sobre a questão da verdade como você mencionou no fim, e de uma decorrência dela. Relembrando a sua primeira citação, sobre a antologia do Borges, o Chuang-Tsu, que você coloca como uma questão metafísica. No nosso campo de trabalho, e, portanto, na narração das nossas experiências, eu hesitaria em chamar essa questão de metafísica, porque, lembrando o que você disse, o Chuang sonhou que era uma borboleta e, ao acordar, ele não sabia se era o Chuang que tinha sonhado que era uma borboleta ou se era a borboleta que havia sonhado que era o Chuang. Uma anedota desse gênero é uma anedota que está na raiz da existência da psicanálise. O que diz a psicanálise? Que o sujeito é descontínuo e que tanto ele pode sonhar o sonho, como o sonho sonhá-lo. Embora, ao ser falado assim, isso tenha um caráter de ordem surrealista ou até retórico. Na verdade, o funcionamento do psiquismo, do ponto de vista da psicanálise e do trabalho psicanalítico, é sempre este. Quer dizer, não há uma verdade. Ele é surrealista do ponto de vista de quem está numa posição de realismo ingênuo. Como a borboleta pode sonhar...? Mas a borboleta que eu sou, e com a qual estou identificado,

pode sonhar-me como Tsu, e isto é uma descoberta da psicanálise, e eu posso estar diante do meu paciente como uma borboleta — o que talvez não fosse muito feliz para ele — e posso estar como Tsu. Então, esse problema da verdade nesse gênero de narração precisa ser revisto, porque a verdade que se procura apreender é no fundo a possibilidade de eu sonhar ser uma borboleta e da borboleta me sonhar...

Davi: Claro. São as possibilidades do ser, de eu estar em outra parte.

Luiz: De estar em outra parte e perceber que eu sou um ser que posso estar em mais de uma parte.

Davi: Bom, isso é uma leitura psicanalítica. Na leitura borgiana isso levanta dificuldades, nós sabemos, da natureza da realidade, e por isso é uma questão metafísica — o fato de eu poder estar sendo sonhado por outro. Isto porque o Borges é um idealista. Joga com a idéia de que eu possa ser o produto de um sonho de uma entidade outra. “Que Deus atrás do Deus começa a trama?”, pergunta num soneto. Que narrador atrás do narrador está contando a história da qual eu sou a personagem? Isto supõe uma dúvida sobre a natureza do real e é uma questão metafísica. É por isso que ele diz que a metafísica é um ramo da literatura fantástica, no que é coerente. Trata-se, com efeito, de um paradoxo coerente para quem pensa assim a natureza da literatura: um *como se* que permite à imaginação jogar com o que as coisas são ou aparentam ser. A literatura fantástica

por assim dizer exacerba esse *como se* da ficção... Quer dizer, essa fantasia, esse *como se* — o que dá a natureza da ficção é essa expressão *como se*, é como se fosse: não é a realidade, é como se fosse a realidade. O reino da literatura é o reino do *como se*, quer dizer, da verossimilhança, não da verdade. Só que nessa fábula do *como se* se espelha a idéia de que talvez a realidade não tenha a consistência segura que nós lhe damos. Isso, para a psicanálise, é uma forma do relativismo moderno — Borges provavelmente diria. Borges, que não gostava da psicanálise, talvez dissesse: bem, isso é mais uma forma do romantismo, mais um produto de nossa era baixamente romântica. Mas, no fundo, a questão que está posta é que também os psicanalistas, que podem estar aqui ou lá, podem estar sendo sonhados.

Luiz: É verdade. É por isso que a nossa narrativa tem que dar conta da coexistência — porque não se trata de um relativismo — ou, então, imaginar uma realidade última, que essa governaria o Deus...

Davi: Essa é inextricável; esse é o problema de Borges.

Luiz: Sim, mas é também uma solução de facilidade, porque...

Davi: Mas nessa ele não cai, é uma solução na qual ninguém pode cair. Quer dizer, é uma pergunta que se faz, e diante disso você demonstra uma perplexidade, que é o interesse da literatura dele, que joga com as perplexidades diante desta multiplicidade que se arma todo o tempo

⁹ Luiz Meyer, Membro Efetivo da SBPSP.

atrás daquilo que nós chamamos realidade.

Luiz: Então o problema do psicanalista é uma narrativa a respeito dessa multiplicidade do sujeito, na multiplicidade da sua relação com ele.

Davi: Sem dúvida. Só que nisso você supõe que haja uma verdade, se exprima uma verdade.

Luiz: Mas a verdade é a multiplicidade. São as formas de relação na multiplicidade. Só tem um ponto que você não mencionou, ou mencionou e eu não captei, que torna possível a narrativa psicanalítica — a narrativa sobre a coexistência dessas duas situações, como a do Chuang-Tsu —, que é o fato dela sempre ser (e eu me pergunto se todas as narrativas também não o são) uma narrativa *para*. Ela não é uma narrativa no vácuo. Ela tem um endereço. Quando eu escrevo, como diz o Tenório, não se trata de uma multiplicidade de estilos. Trata-se de estilos que são dirigidos a caixas postais específicas...

Davi: Sim, que é o lado da persuasão; esse é o lado da retórica, isso substitui a retórica da ficção.

Luiz: Eu estou sempre imaginando alguém que vai me escutar.

Davi: Quando as teorias da narrativa foram vistas desse ângulo, do ângulo persuasivo, ou seja, ser para alguma coisa, visa a mover nas mais diferentes formas do mover, mas é uma forma da persuasão, de qualquer forma. Então descobriu-se também a figura do destinatário da narrativa, que foi chamado até de

uma palavra horrível, o “narratário”. E também a questão do narrador que está sempre atrás, porque, vamos dizer, no próprio contexto anglo-americano em que essa idéia de que houve um progresso da narrativa no sentido de eliminar o autor, a figura autoral, aí levantou-se, por exemplo, um crítico de Chicago que é um teórico chamado Wayne Booth. Ele escreveu um livro na década de 60, chamado *A retórica da ficção* (1967). Este livro foi até traduzido para o português na década de 80. É um livro um pouco discutível, mas ele levantou a seguinte idéia: ao contrário do que falaram Joseph Warren Beach e toda a nossa tradição, na verdade não há desaparecimento nenhum do autor. Mesmo nas narrativas em que aparentemente são as personagens os narradores, há sempre alguém que organiza atrás. E esse que organiza atrás, quem é? Não é a pessoa empírica do escritor. Então, é um autor implícito, um *implied author*. Wolfgang Kayser, que eu já citei, já havia escrito um artigo sobre quem narra o romance. Não é Machado de Assis (que aliás ele conhecia) o autor intruso de seus romances e contos. São figuras ficcionais, que, mesmo quando declaradas autorais — o autor —, são produtos da ficção. É uma entidade textual, é uma personagem de ficção. Também o leitor referido — “caro leitor que estás me ouvindo” — é também um destinatário ficcional, é um “narratário”, é um destinatário da ficção. Então, entendido assim, Booth levantou essa questão, ligando-a à idéia da literatura como um

modo de transmissão de valores. Um dos modos de se compreender a teoria da narrativa é, pois, entendê-la como uma forma da comunicação humana que quer passar valores ao outro e, para isso, é uma forma da retórica, além de ser poética. Aristóteles talvez emendasse: “Bem, é uma retórica, pois conduz à persuasão, mas antes é uma poética e a poética é o mais importante”. A poética é mais geral do que a história; é mais filosófica do que a história. Ela está interessada numa verdade. Uma verdade da imaginação, daquilo que pode ser (o que inclui o que foi, mas não se limita a isso). A poética tem que ver com a verdade, a poesia, muito mais do que a retórica, que é um discurso da persuasão, da relação entre os homens. Mas a poética quer dizer coisas que são mais gerais do que a questão retórica. Portanto, na narrativa há uma coisa anterior à questão retórica. A poética é anterior à retórica, é uma questão mais funda do que a retórica, e essa questão lida com a verdade e com a verossimilhança. Contra Platão, ele dirá: “Aqui está uma forma da verdade”. Platão diz: “Não, está aí uma forma da verossimilhança que é uma forma da mentira”. Isso é uma imitação; como imitação, reproduz o mundo do sensível, mas não reproduz o mundo das idéias. É uma mimese de segundo grau e, assim sendo, é uma forma da mentira. O poeta deve ser desterrado. Aristóteles diz: “Não. Isso é uma forma da verdade. É uma verdade da imaginação”. Aqui se encontram as coisas “como se fossem”, ou seja, como

poderiam ser. Não só as coisas que foram — não o *then*. Estão aqui as coisas que podem ser. As coisas que podem ser englobam as coisas que foram. Aristóteles, que era um homem de bom senso, dizia: “Aos poetas, na hora de escrever, tudo pode ser, mas prefira o que já foi, o mito conhecido”, porque este é o possível provável, o possível crível. Mas é melhor o impossível crível do que o possível incrível. A regra da verossimilhança é: sempre procure o impossível plausível, não o possível incrível. Isso quer dizer que uma coisa muito singular que só acontece comigo não dá boa literatura. Posso pensar: minha vida daria um romance. Não dá! O que dá um romance é uma construção das coisas que podem ser, e não necessariamente das que foram mas não têm poder de convencimento. As coisas que podem ser com tanta dificuldade pela sua singularidade são dificilmente aceitáveis como verossímeis. E a questão da literatura é o que pode ser. Dizendo o que pode ser, a literatura diz também, de algum modo, o que é, no mais fundo e geral. Por isso ela é mais filosófica do que a história, mais geral do que a história, porque a história deve reproduzir apenas o que foi. É muito diferente a narrativa literária da narrativa histórica. É um equívoco essa confusão, embora os historiadores estejam discutindo isso em nosso tempo, com muita insistência e cheios de dedos. Borges pode ter dito que o discurso da história era apenas uma das formas da narrativa ficcional. Ele diz isso, diz que é uma das

versões da realidade. Mas a narrativa ficcional também é outra. Aliás ela é várias em si mesma. Se vocês considerarem um conto de Borges, poderão ver que ele é uma organização de várias versões da realidade. Por exemplo, se escolherem “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz” — este foi um estudo de caso meu. É a história de um gaúcho que reproduz a versão de Sarmiento dessa figura ao mesmo tempo histórica e mítica que é o gaúcho, mas também a versão de Hernández, que é oposta à de Sarmiento. A visão liberal de Sarmiento, a visão unitarista de Sarmiento, contra a visão federalista de Hernández, duas visões políticas antagonicas, que dividiram a história argentina, estão postas dentro da visão do gaúcho da biografia de Tadeu Isidoro Cruz. Há ainda outra versão, que é uma versão realista do gaúcho, que ora lutava de um lado, ora de outro, obrigado às tendências políticas do momento, porque era pau-mandado de um lado ou de outro, sofrendo as conseqüências históricas como sempre sofre quem é pobre, mandado para cá e para lá, ora polícia, ora bandido, exatamente como acontece com nossos pobres aqui. Também lá está posto isso, que é a versão realista do quadro histórico-social lá vigente na época do conto, que é o período das lutas internas da Argentina, logo após a independência. São várias versões da realidade. Onde está a verdade? Que Deus atrás de Deus começa a trama? Que narrador atrás do narrador tem o verdadeiro domínio dos fatos? Quer dizer, Borges não

tem a resposta. O interesse é a perplexidade e a construção disto como formas de compreensão da realidade. Diz o escritor: onde está a literatura? Responde da única forma possível num caso desses: na iminência de uma revelação. Ou seja, no discurso da conjectura, no discurso conjectural, hipotético, que aproxima a literatura da matemática. Não nas respostas acabadas. Esse divórcio, penso que vai separar as narrativas psicanalíticas e historiográficas das literárias. Quer dizer, a psicanálise tem que fazer um esforço máximo para obter verdades indiciais onde puder. Isso vai dar a verdade? Isso é, como disse um desses jornalistas que derrubaram Nixon: a nossa obrigação era chegar o máximo possível perto da verdade, não dar conta de toda a verdade. A verdade da literatura é ao mesmo tempo mais difícil e mais ampla do que a verdade histórica e, eu penso, do que a psicanalítica. Mas é uma verdade poética mais forte do que a persuasão. É por isso que tem tanto interesse a literatura.

Marilsa: A minha pergunta em parte você já respondeu. Eu estava pensando que esse impasse da narrativa, que fica estrangulada entre a verdade, a busca da verdade factual, da verdade histórica, esse impasse colocado pelo Elias, por exemplo, é um impasse no qual se aprisiona a psicanálise. Bom, mas a minha pergunta tinha uma outra linha de compreensão — justamente eu estava pensando em Aristóteles, Baumgarten, que retoma Aristóteles, e outros, e em Susanne

Langer, que retoma o Baumgarten. Eu ia justamente pedir para você falar dessa outra forma e você acabou falando, que é a verdade da imaginação. Quer dizer, tira desse impasse entre o factual e o interpretativo, porque é um outro gênero de verdade. E é uma forma que não é absolutamente alheia à psicanálise; é um outro caminho de compreensão dentro da psicanálise, que não leva a um estrangulamento, a meu ver.

Davi: Sem dúvida. Quanto a isso, sou por uma solução não radical. Um radicalismo aí é o impasse da possibilidade de narrar qualquer coisa. A narrativa viveu esse estrangulamento em momentos de audácia. Estudei, me dediquei a estudar autores que na literatura levaram a esse impasse, como é o caso de Borges, de Cortázar, de Cesare Pavese. Passei por muitos desses autores. Mas na verdade todos eles, na hora do salto, permanecem na oscilação e não vão ao suicídio — seria o suicídio da literatura. Um livro como *Rayuela (O jogo da amarelinha)* beira isto, mas não chega a dar o salto mortal, que seria a liquidação da linguagem, o silêncio. O cinema do Goddard tendeu a isso. Antonioni, que foi uma das primeiras manifestações nesse sentido: *A aventura*, de 1960, é um filme decisivo nessa direção. O filme posterior, *Blow up*, que é baseado em Cortázar, vai além e tem um desdobramento metafórico depois que cessa a narrativa possível. Vocês se lembram do jogo silencioso do final? Das pessoas fantasiadas como palhaços de circo? E da

mímica que continua, quando fracassa a linguagem para dizer a verdade inacessível (a verdade incomunicável da ampliação, do “*blow up*”)? A busca radical da verdade dá num impasse, que é a questão de saber o que aconteceu naquela cena no parque (ou na ilha, no conto), porque Antonioni não repetiu exatamente o argumento de Cortázar, mas ainda assim foi até o centro da questão. Entendeu a essência do conto, sem entender que o narrador morria. Tive uma conversa com o Cortázar sobre isso e ele me disse que de fato Antonioni não havia reproduzido com exatidão o argumento, porque talvez não se tivesse detido nos detalhes alusivos do conto, mas havia decerto entendido a essência da questão, que era uma questão sobre a natureza da realidade e a relação que a arte tem com isso. Isso ele captou totalmente, sem dúvida, e o filme o revela, até na bela imagem com que o vento sopra acima, na ponta das árvores do parque, como o vento revelador de Paris, no conto. Vocês se lembram que o fotógrafo aumenta, aumenta, aumenta, e o máximo do aumento é o nada da representação: um quadro abstrato, que não pode reproduzir a verdade dos fatos. Quando você quer ver, no extremo, a ampliação nada representa e se perdeu a verdade do acontecido, o crime que ocorreu, mas desapareceu, quando desaparece o cadáver do parque. Ao mesmo tempo, a verdade dos fatos é incomunicável. O fotógrafo de Antonioni, vivendo ainda mais dramaticamente a angústia da incomunicação, não consegue passar para

os outros o que viu e fotografou, e então vive um dilaceramento, cai numa situação labirintica, perdido de si mesmo, quase a loucura, que termina depois naquele jogo, na beleza do jogo absurdo que diz, de alguma forma, a continuidade do jogo, ainda que mudo, sem palavras. Ele entendeu totalmente, cabalmente, qual era a questão básica do conto e a transpôs na linguagem do cinema. E era uma radicalização e uma superação de *A aventura*, porque *A aventura* era o impasse da narrativa diante do ato gratuito, quer dizer, diante de uma frase como "A marquesa saiu às cinco horas". Por que eu não derrubo tudo no chão, não desfaço o lento e minucioso trabalho no nada, com um simples golpe? A história narrada em *A aventura* tende ao impasse da busca autodestrutiva e inútil. Por que eu não sigo a noiva impossível que fui seguir na ilha, como noivo fiel? Se busco a noiva, a noiva evapora também numa ilha: vocês se lembram do filme? Ele liquidava toda épica: é uma busca impossível e acaba sendo a busca da narrativa propriamente dita, perdida nos labirintos mediterrâneos, insulada em si mesma.

Quase sempre o que é a narrativa? É um movimento do desejo em função de um objeto esquivo. Toda narrativa é isso. Há uma busca de alguém ou de alguma coisa. É um movimento do desejo que quer acertar aquele alvo. Como isso nunca se dá totalmente, a narrativa sempre se abre a uma errância do desejo. Quando a narrativa se depara com um impasse tão

extremado de como narrar, ela se transforma numa busca de si mesma. Quer dizer, o tema da *quest*, da demanda das histórias de aventura, aquilo que a narrativa busca, vira ela própria. Ela é uma busca da busca. Acaba como *Rayuela*, num jogo sobre o jogo, cão mordendo a própria cauda, escorpião encalacrado. Essa espécie de dobra escorpiônica é arriscada demais e, no cinema, Goddard foi quase o silêncio. Ele praticamente se liquidou indo ao extremo das questões que estavam postas nessa direção. Depois se calou, porque achou que o restante era comércio, que era indústria cultural, já não mais o cinema. Quer dizer, é uma atitude digna; ele é um dos artistas dos mais importantes do cinema, porque, fiel a si mesmo e aos impasses modernos, levou ao extremo da radicalidade pressupostos da arte dele, que são os extremos da narrativa.

Penso que a questão não pode ser posta nesses termos radicais na psicanálise. A psicanálise lida com realidades humanas que estão pedindo resposta. Vocês não podem parar diante do impasse da narrativa. De alguma forma é preciso narrar, como diz Adorno. A forma exige a narração. Então, é preciso inventar formas narrativas o mais próximo possível da verdade. Não a verdade ontológica, pois essa ninguém sabe o que seja. Mas de uma verdade razoável, fruto da relação humana que se estabelece entre duas pessoas que precisam de alguma forma chegar a algum ponto. Acho que é isso.

Alan¹⁰: Tenho a impressão que, ao levantar a questão da *poiesis*, fica implícito um questionamento da própria noção de verdade. Quando se trata da verdade, de que noção de verdade se está falando? Eu estava justamente escrevendo um trabalho intitulado "A psicanálise na época da ciência e da técnica: o sentido do humano" para o congresso "En el umbral del milenio" a ser realizado no Peru, e recorro a dois textos de Heidegger, "A época das imagens do mundo" e "A questão da tecnologia". Nestes textos Heidegger pensa a essência da ciência e da técnica, mostrando que um de seus determinantes básicos é a própria noção de verdade enquanto adequação da coisa ao intelecto, inapropriado para pensar o humano. É justamente a noção de verdade implícita na de *poiesis*, enquanto *aleteia* (desvelamento), que é mais condizente com o humano. Não é à toa que ele fala em "época das imagens do mundo" — e me pareceu interessante neste sentido você falar do *Blow up* —, já que ele mostra como a ciência transforma o mundo em imagem e como o próprio homem se coloca como imagem.

Davi: Quer dizer, vai-se criando o seu próprio infinito, não é?

Alan: Talvez, no sentido da imagem da imagem, até o infinito. Algo talvez aludido pelo *Jogo da amarelinha*. Ele refere-se ao *Da* (aí), do *Dasein*, o ser-aí do homem, como essencial, o que

permite uma ancoragem para além da espiral infinita das imagens. Heidegger também utiliza-se de um termo do antigo alemão, *Das Gevierte*, para apontar o âmbito do humano: o céu, a terra, os deuses e os homens, o que é uma maneira até rústica de falar. Você parece ter oposto o humano ao mundo da máquina, da fotografia, da imagem, etc. São mundos distintos e o ser-aí, do homem enquanto abertura, não pode ser captado pela verdade da ciência. Esta questão precisa ser mais elaborada, mas tenho a impressão que é uma problemática que atravessa todo o discurso psicanalítico. Eu não sei o que você pensa do Heidegger, mas acredito que esta é uma questão fundamental. Considero portanto que a psicanálise não pode ser ciência, e tem um espaço ontológico peculiar. É neste contexto que me parece importante pensar a narrativa psicanalítica.

Davi: É um outro modo de ler essas questões. Eu não sou heideggeriano. Quer dizer, Benito Nunes responderia por essa vertente. Embora não pareça, a minha formação é muito marxista também. Então, na questão aristotélica — porque nós estamos tratando a verdade, a verdade, tudo descontextualizado aparentemente. Mas não é assim que penso. Quer dizer, na forma que está dada, na forma da narração justamente, aí é só uma diferença de grau. A verdade da imaginação não está para mim totalmen-

¹⁰ Alan Victor Meyer, Membro Associado da SBPSP.

te dada no processo histórico. Roberto Schwarz, por exemplo, diria que está. Então ele encontra a pré-enunciação da forma sempre na matéria dada anteriormente, porque ela faz parte do processo social. Quer dizer, eu acho também que a forma é orgânica com relação à matéria, ela deriva disso. Só que tem um espaço que não é totalmente dado, porque senão você não reconhece o valor simbólico da forma. Nesse sentido, estou mais próximo da Susanne Langer, o valor da forma simbólica. Eu acho que, uma vez constituída, a verdade não é restrita, a questão da poética propriamente não está restrita à gênese, enquanto o marxismo estrito vai dizer que está. Eu diria que não, porque isso é não reconhecer o raio de ação, a relativa autonomia da forma simbólica, de que para mim depende a força da arte. Por que a arte diz coisas diferentes a todos os homens em tempos em que as condições genéticas não são as mesmas de sua origem? Porque encanta. Isso resolve o impasse de por que os gregos nos encantam até hoje, que é o impasse que Marx apontava — talvez um debate eterno. Mas eu penso que essa questão ainda está na questão aristotélica, está posta lá, quer dizer, na verdade da imaginação. O símbolo é mais extenso do que a gênese que o gerou. Quer dizer que nisso ele tem uma capacidade de irradiação eterna. Enquanto o símbolo existe, eu posso lê-lo assim ou assado, e posso

recontextualizá-lo para as diversas situações em que eu possa estar (ou não estar, mas reconhecê-lo). Então, é uma tentativa de apanhar essa síntese da totalidade que é o símbolo, cada vez que procuro relê-lo. Agora, esse apanhar é relativo, eu nunca o tenho totalmente, e é por isso que o simbólico resiste às diversas leituras das diversas épocas. Alguma coisa resiste a se transformar nessa verdade paralisante que qualquer um pode identificar com aquilo que bem deseje. Não é isto. Eu releio o símbolo como uma possibilidade a cada momento. Ele é polissêmico e aberto; cada vez, *Dom Quixote* me diz outras coisas. É por isso que eu releio tanto esse livro, e ele vai me dizendo coisas em fases diferentes da vida. Digamos que no centro da *poiesis* está essa idéia da verdade. Isto não exclui a idéia de que a gênese sofra determinações do momento e o sentido do todo dependa disto; sempre insisti muito na relação orgânica entre o tema e a técnica, em seu momento. Quer dizer, esse ponto de vista deriva do materialismo básico da minha formação, mas foi modulado por muitos outros ares.

Paulo¹¹: É uma questão que foi estimulada por este diálogo. Como temos a proposta de aqui discutir essas formas de apresentação do material clínico (o Tenório já trouxe a dificuldade do analista na narração do material clínico), uma questão que me surge, mas ainda

não está amadurecida, é em que medida temos uma singularidade na situação analítica. Usando essas formas literárias, ao mesmo tempo em que temos situações de narração, nós também — isso tem se desenvolvido principalmente ultimamente cada vez mais na psicanálise —, nós também fazemos parte de um drama, de uma peça de teatro que vai sendo engendrada ali naquela relação e muito viva a cada instante. Então, a possibilidade de narrar essa experiência precisaria incluir este elemento muito singular, e único da psicanálise. Ao mesmo tempo em que ela é uma...

Davi: O momento dramático do encontro, não é?

Paulo: Nesse sentido, aquilo que o Elias trouxe tem um *agora* na psicanálise e muito de tudo que é narrado e que é dito vai ganhar sua importância. O paciente

nos leva a ser atores, ele escreve uma parte desta peça...

Davi: Claro, na qual você também entra, não é? Mas o teatro é isso!

Paulo: Exato! Mas é um teatro ao vivo que você está escrevendo.

Davi: Sim, e que é um dos grandes interesses da psicanálise! A psicanálise é totalmente literária, por todos os lados.

Paulo: E para narrar, nós precisaríamos fazer essa difícilíssima narrativa que incluísse esses elementos todos...

Davi: Claro, vamos dizer que aí é quase que o discurso ideal da narrativa psicanalítica, que envolvesse também o drama do momento, do encontro. Precitaria forçar alguém a escrever, a fazer uma tentativa de fazer isso.

Liana: Agradeço muito ao Davi por esta conversa tão estimulante.

¹¹ Paulo Duarte Guimarães Filho, Analista Didata da SBPSP.