



O NARRADOR EM SUA BUSCA DE AFETAR O OUTRO: A CONSTRUÇÃO DE UM ROMANCE

Rodrigo Fonseca Barbosa

Orientadora: Eurídice Figueiredo

Doutorando

RESUMO: As inquietudes proporcionadas por uma experiência minha como romancista e pelas renovadas descobertas como estudante e pesquisador me estimulam a um percurso de tentar entender melhor o papel (ou os papéis) do autor/narrador e sua relação com quem recebe e apreende a sua narrativa. A partir da figura do “escritor-escrevente” de Roland Barthes (e sua ideia da narrativa como uma “função”) e da consideração de Davi Arrigucci de que as narrativas seriam sempre uma “narrativa *para*”, este trabalho mapeia ambientes teóricos que percorrem questões relevantes sobre os papéis e as estratégias do autores/narradores em sua busca de afetar o outro: debates sobre as escritas de si, como as que envolvem a autoficção de Doubrovski; as reflexões de Michel Foucault sobre “a função autor”; as discussões desenvolvidas por Walter Benjamin sobre os impactos da sociedade moderna sobre “a arte de narrar”; os “biografemas” de Barthes; a construção da *persona*, na abordagem psicanalítica de Carl Jung. Em sua parte final, o trabalho apresenta o projeto da construção de um romance (que traz o título provisório de *Sete mentiras e uma verdade*) e cuja trama terá como pano-de-fundo as questões discutidas nos ambientes teóricos, mergulhando na figura de narradores que se transformam em personagens/personas e desenvolvem suas artimanhas narrativas para conquistar seus objetivos de seduzir públicos.

PALAVRAS-CHAVE: Autor, Narrativas, *Persona*, Leitor, Novo romance.

Introdução

A experiência narrativa em sua busca de afetar o outro ocupa o centro desta reflexão. Ela brota das descobertas que fiz ao me colocar no papel de autor/narrador, ganha peso no contato, durante o mestrado e agora no doutorado, com diferentes caminhos críticos que, de alguma forma, discutem esta questão e envolve o projeto de um desdobramento romanesco sobre o narrador (ou os narradores) e suas intenções.

Na experiência de escrita do meu romance *O homem que não sabia contar histórias* (Barbosa, 2012) fui surpreendido por inesperados instantes em que, durante o processo, no momento que ele acontecia, aparecia-me a figura do leitor. Não um provável leitor genérico ou abstrato, mas um de carne-e-osso, uma pessoa específica, de quem me lembrava e cogitava: o que ela pensaria desta passagem da história? Como ela reagiria a este trecho? De alguma maneira, percebi que estava desenvolvendo o enredo, criando ambiências, escolhendo palavras, definindo um ritmo, uma prosódia, *para* ela, para esta pessoa que surgia ao meu lado.

Depois, nas pesquisas para minha dissertação sobre a crônica e algumas marcas do processo criativo dos cronistas (Barbosa, 2015), encontrei a presença significativa da figura do leitor, “colocada” dentro dos textos, mencionada direta ou indiretamente pelos cronistas, que estabelecem com o público uma relação muito peculiar. O autor brasileiro de crônicas (desde que Machado de Assis e José de Alencar comemoraram o surgimento do jornal como um suporte através do qual pudessem ser lidos) enxerga o espaço conquistado neste meio como uma bela oportunidade para conquistar uma audiência, que seria bem mais difícil de atingir através do livro, por diversas razões. Ao mesmo tempo, o leitor tem o poder de dizer ao cronista e a seu editor se está gostando ou não de suas crônicas e também de fazer comentários específicos, de contar suas histórias e mandar sugestões de temas (por cartas, mensagens eletrônicas ou até pessoalmente). Por isto, uma das descobertas que fiz foi a de que, se há um fator que unifica o gênero crônica, em sua diversidade, este é a busca de encantar o leitor, de falar diretamente a ele.

Assim, as inquietudes proporcionadas por uma experiência minha como romancista e pelas renovadas descobertas como estudante e pesquisador me estimulam a um percurso de tentar entender melhor o papel (ou os papéis) do autor/narrador e sua relação com quem recebe e apreende a sua narrativa. E a propor, agora no desafio do doutorado, junto com a reflexão teórica, a escrita de um romance cuja temática destaque estes seres e estas relações.

Alguns ambientes teóricos

As questões que envolvem o papel do autor e do narrador e as possibilidades de escolhas narrativas merecem destaque nos debates e reflexões sobre a literatura, especialmente a partir da segunda metade do século XIX. O que é um autor? Quem é o narrador? Que espaço ele ocupa? Narrar por que e para quem? Como narrar? Críticos e autores mergulharam nestes temas, provocados por transformações sociais, políticas, econômicas, técnicas e tecnológicas, éticas e estéticas que, desde a Revolução Francesa, conforme Roland Barthes, vão ressignificar a função (ou atividade) dos escritores e seu espaço, individual e social. Eles, os escritores, têm, a partir deste momento da história, sua “língua” apropriada por um novo grupo que se torna “detentor da linguagem pública” e a utiliza “com fins políticos” (os “escreventes”). A questão colocada por Barthes é: há como o escritor sobreviver em um mundo onde o exercício da palavra como “função” e não como “atividade” o condena a uma “*decepção infinita*”, pois “ele concebe a literatura como um fim e sofre, pois o mundo devolve-a como “meio” (Barthes, 2007, p. 33 – grifo do autor)²⁰⁵?

As narrativas modernas – a literária, inclusive, mas não apenas ela – colocam ao narrador este e tantos outros problemas. Como Barthes, são vários os críticos que vão se intrigar com a posição do autor diante de seu tempo. Adorno, Benjamin, Bakhtin, Foucault, Agambem (e também escritores como Henry James, Cortázar, Borges): cada qual a seu modo e diante do impacto de suas perplexidades e das circunstâncias da história, vai refletir sobre a crise (e as crises) das experiências narrativas. Revolução industrial, sociedade burguesa, formação dos grandes conglomerados urbanos, as grandes guerras, explosão das potencialidades informativas, novas tecnologias de produção e transmissão de conteúdos (textuais, visuais, sonoros), crise do capitalismo, fraturas ideológicas, fragmentação social: são muitos os acontecimentos e fenômenos que funcionam como pano de fundo e/ou roteiro de cena para estas indagações, provocando-as – e sendo provocados por elas.

²⁰⁵ A resposta ensaiada por Roland Barthes aparece no ensaio sobre os “escritores” e os “escreventes” (“*écrivain*” e “*écrivain*”), publicado em 1960.. Após fazer a distinção entre as duas “atividades” (ou “funções”), ele, entretanto, percebe uma aproximação entre os dois papéis: “encaixando-se mais ou menos bem num ou noutro: os escritores têm bruscamente comportamentos, impaciências de escreventes; os escreventes se alçam por vezes até o teatro da linguagem”. Esta aproximação faria nascer, segundo o autor, “um tipo bastardo”: o escritor-escrevente (BARTHES, 2007, p. 38).

Retomar a discussão proposta por Barthes conduz à ideia de uma narrativa para afetar o outro, para proporcionar um efeito. Para os “escreventes”, aqueles que se apropriam da língua dos escritores como um meio, em sua função de cumprir um objetivo, “a palavra suporta um fazer, ela não o constitui” (Barthes, 2007, p. 35). Um fazer para o outro, aquele que escuta, aquele que lê. O que leva ao questionamento de Davi Arrigucci Jr. sobre o fato de que todas as narrativas seriam sempre “uma narrativa *para*”; de que não há “narrativa no vácuo”; de que ela (a narrativa) “tem sempre um endereço” (Arrigucci, p. 36 – grifo do autor).

A questão do público, como alvo da narrativa, é destacada por caminhos críticos como os da chamada “crítica sociológica”:

Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da *reação de terceiros*. Isto quer dizer que o público é condição para o autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação. Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é definição dele próprio (CANDIDO, 2006, p. 78 – grifo nosso).

Ou os da “estética da recepção”:

a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório no desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do *efeito produzido* pela obra e de sua fama junto à posteridade (JAUSS, 1994, p.8 – grifo nosso).

A “reação de terceiros” e o “efeito produzido” são condições que reforçam a reflexão sobre a “narrativa *para*”; sobre a narrativa como “função”. E, nesse contexto, por caminhos da investigação teórica e da escrita criativa, quero olhar para um autor/narrador como aquele que está sempre a imprimir, em sua narrativa, as marcas formais e temáticas que o auxiliem no cumprimento da função de afetar o outro – e assim provocar os “efeitos” desejados ao cumprimento de seus “objetivos” em relação a este “terceiro”.

Ao fazê-lo, aflora o que seria a maior de todas as limitações e de todas as riquezas do processo narrativo. Por um lado, todo autor/narrador se torna “personagem” ao narrar e, assim, nunca estará presente o “sujeito” na narrativa, sempre a sua *persona*, o que tornaria impossível qualquer tipo de narrativa “autêntica”. Por outro, soltam-se as amarras do

compromisso consigo mesmo; abre-se um imenso caminho de invenção e desejo; vive-se a liberdade de mentir, de fingir e, principalmente, de viver a experiência de ser o que não é.

Além dos já mencionados, outros ambientes teóricos podem ser visitados na busca de encontrar as melhores referências para o desenvolvimento do tema – e para a confecção do romance, tanto no tratamento de sua “questão central” quando no desenvolvimento de questões específicas relacionadas às personagens, como apresentado mais à frente. Penso nos debates sobre as escritas de si, nas reflexões de Michel Foucault sobre “a função autor”, nas discussões desenvolvidas por Walter Benjamin sobre os impactos da sociedade moderna sobre “a arte de narrar”, entre outros caminhos possíveis, que serão apontados a seguir.

Ao vestir-se como um “personagem que narra”, o narrador está fazendo uma espécie de ficção de si. Neste sentido, questões debatidas no contexto da formulação do gênero conhecido como “autoficção” podem contribuir à reflexão (e ao exercício criativo) deste trabalho. Ao misturar caminhos aparentemente díspares como a ficção e a autobiografia, Serge Doubrovsky propõe a construção de uma “ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais” (Doubrovski, 1977, p. 10), em seu livro *Fils*, romance sobre si próprio. Embora se possa perceber uma evidente ironia na apresentação da proposta, a ideia de autoficção reforça a visão, a meu ver, poderosa, de que o narrador será sempre um sujeito de ficção (mesmo quando escreve sobre si), pois, entre outras razões, apresenta-se no plano da linguagem ao desenvolver sua narrativa.

Existem, portanto, percursos teóricos interessantes neste campo, que envolvem questões sobre a escrita de si, sobre os dilemas da narrativa autobiográfica, sobre o papel do autor. Este último ponto aciona outro aspecto a ser investigado: a questão do discurso de autor, da “função autor”, tal como discute Foucault. A identificação do que seriam os traços característicos desta função – de forma resumida: a “propriedade” do texto pelo autor, as possibilidades de classificação de um texto literário, “o princípio de certa unidade de escrita”, os discursos admitindo uma “pluralidade de eus” – acabam por colocar o autor numa divisão pendular entre o “escritor real” e o “locutor fictício”, que seria um seu “alter ego” (Foucault, 2000). O movimento deste pêndulo merece ser melhor examinado e compreendido.

Marca da autoficção e de outras narrativas contemporâneas, a fragmentação do discurso também pode interessar à pesquisa. Autores/narradores/personagens enfrentam seus

desafios narrativos no ambiente múltiplo, diverso, veloz da comunicação de massa do século XX e da chamada “sociedade da informação” dos anos XXI, em que “[...] a construção da vida [...] está muito mais no poder dos fatos do que de convicções”, como observou Walter Benjamin. Este ambiente e seus impactos sobre a “arte de narrar” merecem atenção:

A arte de narrar está em vias de extinção. [...] Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras, quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação (BENJAMIN, 1993, p. 196).

A narrativa fragmentada, a serviço da informação (e da persuasão), ao encontrar-se com a escrita de si, sugere mais um espaço crítico a ser considerado: o que propõe Barthes (ele novamente) com os seus “biografemas”. Após a constatação de que “o sujeito é disperso”, o autor afirma que gostaria que a sua vida, ao ser contada, “[...] se reduzisse [...] a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”” (Barthes, 2005, p. 17). E é o que ele efetivamente pratica, ao publicar *Roland Barthes por Roland Barthes*, um livro de fragmentos apresentado da seguinte forma:

Este livro não é um livro de ‘confissões’; não porque ele seja insincero, mas porque temos hoje um saber diferente do de ontem; esse saber pode ser assim resumido: o que escrevo de mim nunca é *a última palavra*: quanto mais sou ‘sincero’, mais sou interpretável [...] meus textos se desencaixam, nenhum vem coroar o outro; este aqui não é nada mais do que um texto *a mais*, o último da série, não o último do sentido: *texto sobre texto*, nada é jamais esclarecido (BARTHES, 2003, p. 137 – grifos do autor).

Composta de textos “que se desencaixam”, que não se completam, que são cada vez mais “interpretáveis”, a narrativa de si acaba por iluminar fragmentos de vida – e não a vida como coisa linear e una. É desta forma que os narradores-personagens vão se posicionar no desenvolvimento do romance proposto; ele próprio (o romance) construído por fragmentos.

Existem muitas outras possibilidades de referência para o desenvolvimento do trabalho. Entre elas, podem estar as que discutem a questão do “fluxo de consciência” como técnica narrativa, espaço em que se pretende verificar como, mesmo neste momento de intimidade, em que se amalgamam pensamento e fala, o narrador se apresenta como *persona*, incapaz de revelar o seu outro lado, o seu “lado escuro”.

Este debate torna também importante considerar a necessidade de referências psicanalíticas, como as que se encontram em Carl Jung, por exemplo, ao abordar o indivíduo e suas faces externas e internas (seu lado claro, seu lado escuro), como no trecho abaixo, de seus *Seminários sobre análise de sonhos* (Jung, 2014):

O que vemos do indivíduo é a *persona*. Somos todos como conchas aqui, apenas superfícies, e temos ideias muito fracas do que temos do lado de dentro. [...] É extremamente difícil aceitar que temos um lado escuro. Claro, isso é apenas uma representação, tudo isso é metafórico e figurativo; é para expressar o fato de que quando você se volta para o mundo consciente com o propósito de *executar qualquer tipo de atividade, você o faz por meio da máscara ou persona*, por meio deste sistema de adaptação que você construiu com tanto sacrifício ao longo de toda uma vida (JUNG, 2014, p.90, grifo nosso).

A atividade narrativa seria mais um “tipo de atividade” exercida por “meio da máscara” e este “sistema de adaptação” situa todo narrador (com suas intenções sobre e para o outro) no ambiente em que se instala esta relação. E, além disto, é interessante refletir o quanto o autor/narrador lança mão da “máscara” como parte importante de sua estratégia de envolver, enredar o alvo de sua narrativa. E, ao fazê-lo, ele escolhe um personagem para representar – e para apresentar - na busca dos efeitos pretendidos.

Afinal, é um efeito que ele quer obter, um impacto que mobilize dimensões sensíveis em cada um, em cada uma a ser afetado (ou afetada) pela narrativa. Neste aspecto, me instiga olhar para a proposta de Hans Ulrich Gumbrecht, que sugere leituras críticas “com a atenção voltada ao *Stimmung*” (Gumbrecht, 2014, p. 14). Penso no deslocamento do seu foco, do crítico para o autor/narrador, destacando que este desenvolve sua narrativa visando criar uma atmosfera e uma ambiência capaz de tocar a percepção sensível de seu público. Gumbrecht quer desvelar um “potencial oculto da literatura” (2014, p. 14), olhando para o impacto das dimensões materiais da obra (ritmo, prosódia, uso das palavras, entre outras, no caso de textos) sobre a dimensão afetiva do leitor, no ato de leitura. Assim, ele sugere que nos concentremos nas “atmosferas e ambientes” (2014, p. 14) que são absorvidos e potencialmente construídos por obras de arte, entre elas textos literários. Parece-me uma instigante provocação. Assim como me instiga, por outro ângulo, pesquisar quais as estratégias e técnicas utiliza o autor/narrador na busca de construir uma atmosfera capaz de envolver seu público de modo afetivo e mesmo corporal. E que, portanto, narra “em busca de *Stimmung*”.

Às referências, aqui propostas, certamente se incorporarão tantas outras, identificadas durante o desenvolvimento do trabalho: da construção do romance e das provocações que vão nascer a partir dos próprios textos teóricos.

Um romance

A pesquisa das circunstâncias e efeitos das questões que relacionam o autor/narrador, sua *persona*/personagem ao narrar, suas estratégias na busca de envolver e afetar alguém e as consequências, para si e para o outro, pretende “mergulhar” no tema através da construção de um romance, que tem um título provisório: *Sete mentiras e uma verdade*. Ele vai contar as histórias de sete diferentes narradores (ou narradoras), enfrentando as armadilhas das palavras e das narrativas. Em cada caso, como em toda narrativa, o eixo das questões estará na relação que se estabelece entre o narrador, o narrado e o “alvo”, o destinatário da narrativa. Ou, como diria Roger Chartier, no “processo através do qual as obras [*as narrativas*] adquirem significado”, que exige um “exame da relação muito estreita entre três pólos: o próprio texto, o objeto que comunica o texto e o ato que o apreende” (Chartier, 1992, p. 220 – grifo nosso).

No romance, ao desenvolver sua narrativa, cada narrador, em sua “função”, está buscando um outro a escutá-lo e, assim como em todos os dramas, tornam-se ambos (narrador e seu alvo) personagens das histórias. As características destes personagens reforçam “ilusões narrativas” contemporâneas relevantes e proporcionam novas discussões sobre a construção de discursos na sociedade atual, suas possibilidades e seus limites, em especial no cenário midiático e da indústria cultural.

Num primeiro esboço, seriam estes os narradores/personagens e seus dramas:

1. O PROFESSOR, que cria, no seu público, expectativas que ultrapassam o seu domínio teórico - e fica refém de suas “ofertas narrativas” e da expectativa de seus alunos e orientandos;
2. O APAIXONADO, que despeja palavras amorosas em busca de uma conquista e apresenta-se à amada como imagina que ela gostaria de vê-lo – e, ainda assim, pode não conseguir êxito;

3. O GHOST WRITER, que vende palavras e discursos - e seu cliente cobra e exige cada vez mais;

4. O CRENTE, que, em sua conversa íntima com Deus, tenta narrar a si mesmo e a seus dramas - e não consegue dominar e organizar o seu fluxo de consciência;

5. O JORNALISTA, que sabe não ser capaz de cumprir sua tarefa de traduzir a realidade em palavras - e sobrevive construindo uma narrativa imprecisa e fragmentada;

6. O COMPOSITOR POPULAR, que escreve suas canções mirando num “gosto” do público que emerge a partir de construções sempre modificáveis da indústria cultural;

7. O ESCRITOR, que vive as experiências de ser o que não é através das palavras que escreve e está revelando todas as (im)possibilidades destes outros narradores - assim como a sua, ao final.

Algumas observações sobre o projeto de desenvolvimento do romance: as sete histórias terão elementos que as interligam e um mistério que as envolve; o sexo dos(as) narradores(as) ainda não está definido; os “alvos” dos narradores(as), sejam individuais, como no caso do APAIXONADO e do CRENTE, sejam coletivos como os do COMPOSITOR e do JORNALISTA, estarão também no centro das tramas que serão desenvolvidas. E, como em todo processo de escrita criativa, outras histórias e personagens podem se constituir ao longo da produção e dos desdobramentos do enredo.

Considerações finais

*O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente
(PESSOA, 1965, p. 164)*

De tão repetidos, os versos de Fernando Pessoa já se tornaram uma espécie de clichê literário. Não creio que devamos fugir deles apenas por esta razão. Ao contrário, é preciso reconhecer as imensas possibilidades para a reflexão sobre o fazer literário (e narrativo), que,



em seu poder de síntese e provocação, são abertas pelo poeta português em “Autopsicografia” (e que, por isto mesmo o faz tão replicado).

Por que e para quem finge o poeta? De que artimanhas se utiliza para transformar em dor fingida a sua dor real? A dor narrada pelo poeta torna-se a “dor lida” para “os que lêem o que escreve”. E, neste instante, instaura-se uma relação. Uma relação entre as duas dores do poeta fingidor e a de seu leitor.

É sobre ele, o poeta - e sobre esta relação doída - que vai girar o comboio de palavras que este trabalho anuncia. Um comboio que vai percorrer estradas conhecidas e insuspeitadas, atrás não de respostas, mas de novas perguntas a provocar a razão e o coração.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI, Jr, Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. *Jornal de psicanálise*. São Paulo, n. 31(57), p. 9-43, set 1998.

BARBOSA, Rodrigo. *O homem que não sabia contar histórias*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *Tem conversa de vizinha no meio da redação: uma investigação sobre a crônica e o processo criativo dos cronistas*. 2015. Dissertação. (Mestrado em Letras) Centro de Ensino Superior, Juiz de Fora.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CHARTIER, Roger. Textos, Impressão, Leituras. In: HUNT, Lynn. (org.). *Nova História Cultural*. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.



FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. 4. ed. Lisboa: Vega, 2000.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC, 2014.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JUNG, C.G. *Seminários sobre análise de sonhos*. Petrópolis: Vozes, 2014

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aguillar, 1965.