

Do narrador cartesiano ao narrador impotente

As primeiras mudanças entre as narrativas dos séculos XIX e XX

Lívia Bueloni Gonçalves

USP

lbueloni@ig.com.br

RESUMO: Este artigo busca refletir sobre as principais mudanças ocorridas entre as formas de narrar típicas da literatura do século XIX e aquelas do começo do século XX. Com este objetivo, partiremos das ideias de três textos fundamentais que discutem essa questão. São eles: “O realismo e a forma romance”, de Ian Watt; “Reflexões sobre o romance moderno”, de Anatol Rosenfeld e “Posição do narrador no romance contemporâneo”, de Theodor Adorno. Na diferença que se observa entre a maneira de narrar histórias pautadas pelo realismo – característica do período de ascensão do gênero e também do século XIX – e aquela que pode ser definida como anti-realista – típica do século XX – está principalmente um novo modo de se entender a constituição do indivíduo. É essa a questão que nosso artigo pretende investigar.

PALAVRAS-CHAVE: Realismo. Romance moderno. Narrador. Constituição do indivíduo.

ABSTRACT: This article reflects upon the main changes that occurred between the typical ways of telling stories in the nineteenth century and those

that appeared in the beginning of the twentieth. With this purpose, we will discuss the ideas of three fundamental texts related to that question. They are – “O realismo e a forma romance” (Realism and the novel form), by Ian Watt; “Reflexões sobre o romance moderno” (Reflections on the modern novel), by Anatol Rosenfeld and “Posição do narrador no romance contemporâneo”(The position of the narrator in the contemporary novel), de Theodor Adorno. In the difference that we can observe between a realistic way of narrating stories – typical of the rise of the genre’s period and also of the nineteenth century – and the one that we can define as anti-realistic – typical of the twentieth century – is a new way of understanding the individual constitution. This is the question our article intends to investigate.

KEYWORDS: Realism. Modern novel. Narrator. Individual constitution.

O realismo formal e o narrador cartesiano

Antes de chegar à definição do que caracterizaria o realismo formal, centro do texto de Ian Watt, o autor mostra como foi fundamental para a consolidação do romance que este se preocupasse em retratar uma experiência individual com a máxima fidelidade. Ao contrário da epopeia, na qual o indivíduo se afirma e encontra sentido através da coletividade, o romance deveria se ater a uma história de vida específica, isolada de um conjunto. A valorização da experiência individual no período de afirmação deste gênero também estava ligada à ascensão da burguesia e à necessidade que esse grupo passou a ter de ver a história de um homem comum retratada na literatura. É ainda importante para o argumento de Watt a relação entre o realismo inerente ao romance e o realismo filosófico, cuja origem estaria no pensamento de Descartes e Locke:

A postura geral do realismo filosófico tem sido crítica, antitradicional e inovadora; seu método tem consistido no estudo dos particulares da experiência por parte do pesquisador individual, que, pelo menos idealmente, está livre do conjunto de suposições passadas e convicções tradicionais; e tem dado particular importância à semântica, ao problema da natureza da correspondência entre palavras e realidade. Todas essas peculiaridades do realismo filosófico têm analogias com aspectos específicos do gênero romance – analogias que chamam a atenção para o tipo característico de correspondência entre vida e literatura obtida na prosa de ficção desde os romances de Defoe e Richardson. (WATT, 2007, p. 14)

A relação com o realismo filosófico descrita acima é de fundamental importância uma vez que o narrador dos romances escritos segundo o realismo formal pode ser descrito como um narrador cartesiano. Definido como o “relato completo e autêntico da experiência humana” (WATT, 2007, p. 31), não há falha possível para o narrador segundo este esquema. Ele deve ter um pensamento claro e ordenado, expresso numa linguagem igualmente límpida e sem contradições, como se a realidade percebida fosse compreendida e retratada em sua verdade.

A alusão ao pensamento de Descartes colabora para confirmar o papel de centralidade do indivíduo no romance. Watt menciona que o objetivo compartilhado entre o romancista e o filósofo é a “elaboração do que pretende ser um relato autêntico das experiências individuais” (WATT, 2007, p. 27). Tal exigência

pressupõe um narrador incapaz de cometer erros e que forneça ao seu leitor todos os detalhes e pormenores das cenas que narra. Para Watt, é o que faz Defoe em *Robinson Crusoe* (1719), um dos exemplos desse tipo de narração: “Sua total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica afirma a primazia da experiência individual no romance da mesma forma que o *cogito ergo sum* de Descartes na filosofia” (Idem, p. 16).

Para esclarecer e aprofundar a ideia do *narrador cartesiano* vale mencionar aqui a maneira com a qual Descartes conduz seu pensamento, tomando como exemplo a obra *Meditações Metafísicas* (1641).

As meditações de Descartes seriam a tentativa da criação de uma ciência “fundada sobre princípios evidentes e conclusões alheias a qualquer dúvida” (DESCARTES, introdução, 2005, p. xv). Nas seis meditações que compõem a obra, há sempre a concatenação de ideias e a ordenação lógica do pensamento. Uma ideia é necessariamente conduzida à outra até que uma conclusão indubitável se faça acerca da questão inicialmente colocada. Nesta obra, o entendimento deve ser claro e distinto para que possa ser considerado uma verdade. Vamos mostrar como exemplo a passagem conclusiva da Quarta Meditação, intitulada “Do verdadeiro e do falso”. Aqui, após refletir sobre como seu pensamento pode ser conduzido ao erro (falsidade) ou ao acerto (verdade) e também após ter chegado à conclusão da existência de Deus e de sua perfeição, o erro é atribuído ao fato da “vontade ser mais extensa que o entendimento”:

... pois todas as vezes que retenho de tal modo minha vontade nos limites de meu conhecimento que ela não faz nenhum juízo a não ser sobre coisas que lhe são clara e distintamente representadas pelo entendimento, não pode ocorrer que eu me engane; porque toda concepção clara e distinta é sem dúvida alguma coisa real e positiva e, portanto, não pode tirar sua origem do nada, mas deve necessariamente ter Deus como seu autor; Deus, digo, que sendo soberanamente perfeito não pode ser causa de nenhum erro; e, por conseguinte, cumpre concluir que uma tal concepção ou um tal juízo é verdadeiro.

Aliás, não somente aprendi hoje o que devo evitar para não falhar, mas também o que devo fazer para alcançar o conhecimento da verdade. Pois, certamente, eu o alcançarei, se detiver suficientemente minha atenção sobre todas as coisas que conceber perfeitamente, e se as separar das outras que só compreendo com confusão e obscuridade. Ao que, doravante, cuidadosamente prestarei atenção. (DESCARTES, 2005, p. 95-96)

Podemos observar nesse trecho o rigor atribuído ao pensamento, bem como a concatenação e a ordenação mencionadas acima, de modo a se chegar à conclusão sem nenhuma dúvida em relação ao que possa ser considerado falso ou verdadeiro. A própria escolha dos termos – “sem dúvida alguma”, “deve necessariamente”, “cumpre concluir”, “certamente” – traz a marca dessa afirmação lógica, através da qual fica extinta qualquer pos-

sibilidade de indeterminação.

A mesma atitude deve ser esperada do narrador no realismo formal, do qual não se admitem brechas que possam comprometer a verossimilhança do mundo narrado. Ele deve ter controle sobre a realidade que mostra ao leitor. Na descrição deste conceito, além do “relato completo e autêntico da experiência humana”, também se menciona a “obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias” (WATT, 2007, p. 31). As características do realismo formal convergem para a valorização total de uma história de vida a ser narrada com verossimilhança. É necessário que o tempo e o espaço nos quais a ação transcorre sejam especificados. Da mesma forma, os personagens ganham identidade através da utilização de um nome e sobrenome, convenção estabelecida pelo gênero romanesco. Watt comenta que nunca o indivíduo havia recebido tamanha atenção.

Toda essa valorização de uma história de vida contada segundo os moldes do realismo formal, com seu caráter biográfico, colaboram para a ideia de que o narrador, sob este conceito, funciona como uma consciência ordenadora do que narra. O narrador cartesiano expõe um mundo onde não há espaço para a dúvida ou a contradição. Por trás dessa atitude, se configura um sujeito que valoriza, sobretudo, a razão e que crê controlar e compreender sua realidade, uma vez que a correspondência estabelecida entre a literatura e a vida se faz através de uma nar-

ração clara e ordenada. O romance, neste momento, é o lugar de afirmação do indivíduo. É exatamente esse molde que o romance do século XX irá quebrar.

Rosenfeld, Adorno e o *anti-realismo* do século XX

Para discutir o romance moderno, Anatol Rosenfeld parte de um princípio oposto ao de Watt e que será essencial para que possamos compreender as transformações ocorridas com a forma romanesca a partir do século XX. Trata-se da noção da “precariedade do humano”. Se na época de sua ascensão o centro do romance girava em torno da afirmação do indivíduo, no século XX esta afirmação começa a se desintegrar. Rosenfeld traça todo um panorama para mostrar que tanto na pintura, como no teatro e também no romance intensifica-se o caráter de desrealização das obras de arte. Isso ocorre pois após tantos anos do período de sua ascensão, o romance começa a absorver as mudanças dessa passagem do tempo, ou seja, nem a sociedade, nem o homem do século XX eram mais os mesmos. Rosenfeld assinala que a personalidade humana passava por uma “nova experiência”. O mundo neste momento se revelava incoerente e em transformação. Toda a insegurança e falta de certezas decorrentes dessas mudanças gerou a busca de novas formas de arte em consonância com um novo estado da humanidade. Ele menciona como exemplos os “cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos [e] espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem” (ROSENFELD, 2009, p. 86) Para além disso, há a noção de que com toda essa situação caótica

desapareceu a certeza ingênua da posição divina do indivíduo, a certeza do homem de poder constituir a partir de uma consciência que agora se lhe afigura epidérmica e superficial, um mundo que timbra em demonstrar-lhe, por uma verdadeira revolta das coisas, que não aceita ordens desta consciência. (ROSENFELD, 2009, p. 86-7)

Neste contexto, escritores e artistas passam a buscar novas formas de representação. Tanto a noção de realidade como a própria constituição do indivíduo passam a ser questionadas. A analogia estabelecida com as *Meditações Metafísicas* de Descartes para tratarmos do realismo formal dá lugar agora a uma possível relação entre as características do romance moderno e as descobertas de Freud, sobretudo no que diz respeito ao inconsciente. Ao lado de Marx e Nietzsche, Freud foi um dos pensadores que, ainda no século XIX, mais difundiu a ideia de que o indivíduo não está no controle total de suas ações. Em nenhuma obra desses três importantes autores há a defesa da ideia de que o indivíduo pode ser visto como uma figura total e plena. A própria existência do inconsciente já indica que há toda uma parte dentro de cada um de nós à qual nunca teremos nem acesso nem compreensão completos. Aqui estaria um dos aspectos da precariedade do humano a qual se refere Rosenfeld. A realidade objetiva e cognoscível que o sujeito cartesiano quer fazer valer torna-se objeto de intenso questionamento no século XX e os romancistas passam a não ter mais a pretensão de uma reprodução “fiel” da realidade. Afinal, o que seria a realidade?

Em *O mal-estar na cultura* (1930), logo na primeira parte, Freud inicia sua investigação sobre o sentimento de religiosidade já assinalando a discrepância entre “o pensar e o agir dos seres humanos” (FREUD, 2010, p. 41). Ao iniciar uma explicação sobre a “formação do sentimento do eu”, ele menciona um dos aspectos do inconsciente:

... normalmente, nada nos é mais certo do que o sentimento que temos de nós mesmos, de nosso próprio eu. Esse eu nos parece independente, unitário, bem distinto de todo o resto. Que essa impressão seja uma ilusão, que o eu, ao contrário, se prolongue para o interior, sem fronteiras definidas, num ser psíquico inconsciente que chamamos de “isso”, ao qual serve, por assim dizer, de fachada, eis algo que nos mostrou pela primeira vez a investigação psicanalítica, que ainda nos deve muitas informações acerca da relação do eu com o isso (FREUD, 2010, p. 44)

Freud segue explicando a instauração do “princípio de realidade”, que deve comandar o desenvolvimento dos seres humanos. No entanto, a questão central da obra – por que os homens não são felizes? – é direcionada a uma conclusão pessimista, a de que tanto nosso aparelho psíquico como a inevitável repressão com a qual temos que lidar em nome da cultura impossibilitam uma felicidade plena. Ela só é possível de forma moderada, através de momentos. Segundo Freud, a felicidade individual e a integração à cultura não são convergentes. Neste ponto, pode-

mos fazer uma associação com o romance uma vez que o que está em sua origem é justamente esse embate do homem com o mundo. No caso do romance moderno, uma nova forma dá continuidade a essa luta e de acordo com Rosenfeld, a visão perspectívica que moldava uma arte realista e constituía um mundo absoluto, apesar de ilusório, dá lugar à fragmentação. Na pintura, através do cubismo, do expressionismo e do abstracionismo, decompõe-se o retrato. No teatro, rompe-se com a estrutura do palco italiano e surgem novos jogos cênicos. No romance, uma ruptura análoga se apresenta através da eliminação do uso do tempo cronológico e das relações de causa e efeito. Citando as palavras de Adorno sobre o tema: “A violação da forma é inerente a seu próprio sentido”¹⁸, expressão semelhante à de Rosenfeld quando este diz que “Com os aviões de Santos Dumont ou dos irmãos Wright não se pode empreender o vôo cósmico” (ROSENFELD, 2009, p. 82) Novos materiais literários precisavam ser criados para a transmissão de novos conteúdos¹⁹.

Rosenfeld reporta-se diretamente a Freud para discutir as novas formas de caracterização dos personagens, totalmente distintas daquela encontrada em romances convencionais:

¹⁸ Adorno menciona a frase ao discutir sobre a “nova reflexão” presente nos romances modernos, que ele faz questão de distinguir da pré-flaubertiana, de ordem moral: “A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido”. (ADORNO, 2003, p. 60)

¹⁹ Rosenfeld faz uma ressalva neste momento dizendo que nem toda arte moderna estava comprometida com as transformações formais mencionadas encontrando, mesmo assim, sua parcela de público. No entanto, ele diz ter a impressão de que obras assim pareciam não fazer parte de seu próprio tempo. (ROSENFELD, 2009, p. 81-2)

Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção da personalidade total e do seu caráter que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo de sequência causal, através de um tempo de cronologia coerente. Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. Esta última, ademais, não se esfarpa apenas nos contornos exteriores, mas também nos limites internos: ela se transcende para o mundo ífero das camadas infrapessoais do *it*, para o poço do inconsciente; mundo em que, segundo Freud, não existe tempo cronológico e em que acumulariam, segundo Jung, não só as experiências da vida individual e sim as arquetípicas e coletivas da própria humanidade (ROSENFELD, 2009, p. 85).

Tanto a citação de Freud utilizada acima como a de Rosenfeld tratam do tema da consideração do inconsciente tanto na vida como na arte e demonstram o quanto essa descoberta da psicanálise modificou a forma com a qual os sujeitos se viam até então. Essa nova visão também aparece na literatura. Um sujeito cindido e que tem consciência de sua incompletude substitui o homem cartesiano. Se o modelo para o realismo formal era Defoe, o modelo para o romance moderno será Proust. Rosenfeld aponta o escritor francês como “o primeiro grande romancista que rompe com a tradição do século XIX” (ROSENFELD, 2009, p. 92). Na narrativa proustiana o mundo é narrado como uma “vivência subjetiva” e o narrador nos conta sua experiência de

dentro da história, abolindo o caráter perspectívico antes utilizado pelo narrador realista. Nessa forma de narração, ocorrem com exemplaridade as características citadas por Rosenfeld como a abolição do tempo cronológico e das relações de causa e efeito. Ou seja, se no interior do indivíduo passado, presente e futuro se fundem, como falar em ações concatenadas e consequências lógicas? Proust também será citado por Adorno quando este chama a atenção para o conceito do monólogo interior, comum nos romances do século XX. Nessa técnica o mundo é narrado a partir da interioridade do indivíduo. Mais que isso, segundo Adorno, o que ocorre no exterior, em Proust, é narrado como um “pedaço do mundo interior”, dissolvendo-se os limites entre interioridade e exterioridade (ADORNO, 2003, p. 59). O narrador proustiano ainda será importante para Adorno quando este menciona a variação da distância estética presente nos romances modernos. Os comentários e as reflexões deste narrador que surgem entremeados à ação atacam uma distância que era fixa no romance tradicional, a existente entre leitor e narrador.

Adorno também discute as transformações operadas pelo romance moderno em “Posição do narrador no romance contemporâneo”. Neste texto, o teórico alemão assume que não é mais possível narrar da mesma forma com a qual se fazia na era burguesa, época da ascensão do gênero, tema do texto de Watt. Segundo Adorno, neste período, o realismo era imanente às obras e a “sugestão do real” era sempre perseguida pelos autores. A nova “cara” do romance apresenta um narrador consciente tanto de sua precariedade como da ilusão de uma realidade clara, distanciando-se daquele cuja intenção era ordenar e explicar

o mundo. Para Adorno, no século XX, especialmente após duas grandes guerras, não se pode mais narrar como se o mundo fizesse sentido. Em um argumento que nos remete ao texto “O narrador” (1936) de Walter Benjamin, Adorno diz que “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p 56)²⁰.

O mundo articulado e narrado de forma a dar a impressão de uma realidade compreensível e clara cai por terra no século XX. Como já nos mostrou Rosenfeld todas as certezas estavam abaladas. Adorno também defende que não só o mundo havia se desintegrado como também o indivíduo. Sendo assim, como narrar nos moldes do realismo formal? O romance passa por uma grande transformação, de forma a tentar abarcar a nova configuração do mundo e suas instabilidades. Em um momento emblemático deste texto, Adorno diz que é preciso “renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2003, p. 57), ou seja, é preciso ir muito além das aparências e buscar formas de narrar que tentem dar conta do que está por trás do que é percebido pelo senso-comum. Ele define como coerente a revolução da linguagem empreendida por Joyce haja vista que o autor irlandês inovou completamente a maneira de contar histórias com seu *Ulisses* (1922), romance que também apresenta uma

²⁰ No texto de Benjamin mencionado, o autor salienta como os soldados voltaram mudos do campo de batalha, mais pobres em experiência para compartilhar (BENJAMIN, 1994, p. 198) Adorno também ressalta o fato dizendo que “é impossível para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras”. (ADORNO, 2003, p.56)

desarticulação do mundo narrado. Adorno ainda irá enfatizar o caráter negativo da arte moderna que não deixa de “encontrar prazer na dissonância e no abandono” dizendo que os romances que realmente contam “assemelham-se a epopéias negativas” (ADORNO, 2003, p. 62-3). Tanto o que se constitui como narrativa como o próprio papel do narrador estão carregados de negatividade, formando-se através de lacunas e faltas. Nesta ideia está também uma maneira de se enxergar o homem na modernidade – dissociado, instável, em processo. É este o indivíduo que aparece em obras modelares do século XX, em Proust, em Kafka, em Joyce, em Beckett, em Guimarães Rosa, em Clarice Lispector, apenas para citar alguns escritores²¹.

No período de formação do romance, no século XVIII, e também em seu grande século, o XIX, com o triunfo do realismo, houve o predomínio de narradores cartesianos, oniscientes e controladores da realidade narrada. Citamos Defoe como o exemplo dado por Ian Watt mas também poderíamos mencionar, já no XIX, romances de Balzac ou Stendhal. É sobre esta época de ascensão e sobre os procedimentos usados pelos escritores do período que se debruça o texto de Watt. No século XX ocorre uma crise deste modelo uma vez que a realidade que se apresenta não comporta mais que as histórias sejam narradas por

²¹ Vale fazer a ressalva de que tanto em relação ao realismo formal quanto ao que chamamos de anti-realismo do século XX estamos sempre nos referindo às obras típicas de cada época, obras que podem ser tomadas como modelo justamente por concentrarem as características já descritas de cada período. A quantidade de romances escrita entre os séculos XVIII e XX é imensa e obviamente nem todos seguem as mesmas regras.

narradores tão senhores de si. É este o ponto de discussão dos textos de Adorno e Rosenfeld. Nas ideias apresentadas por esses textos podemos observar essa passagem do narrador cartesiano, comum aos romances convencionais, ao narrador impotente, instável, comum às narrativas do século XX. O pensamento de Descartes nos auxiliou na compreensão das bases do realismo formal. Da mesma maneira, as ideias de Freud acerca do inconsciente foram fundamentais para o estabelecimento de uma nova visão do homem, segundo a qual a razão suprema deixa de conduzir o indivíduo e dá lugar a um sentimento de fragilidade e incompletude.

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Walter Benjamin. Obras Escolhidas. Magia e Técnica, arte e política*. Vol. I. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DESCARTES, René. *Meditações Metafísicas*. Introdução e Notas Homero Santiago. Tradução: Maria Ermantina Galvão. Tradução dos textos introdutórios: Homero Santiago. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Tradução: Renato Zwick. Revisão técnica e prefácio Márcio Seligmann-Silva. Ensaio bibliográfico Paulo Endo e Edson Sousa. Porto Alegre: L&PM, 2010.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Artigo recebido em 27/01/2011 e aprovado em 20/02/2011.