

**ESTRATÉGIAS DO NARRADOR CONTEMPORÂNEO E A CONSTRUÇÃO
DA EXPERIÊNCIA EM "REPRODUÇÃO", DE BERNARDO CARVALHO**

Gabriel Carrara Vieira (UFMG)

RESUMO: Em seu seminal artigo *O narrador*, Walter Benjamin descreve um problema que se acentua com o avanço da pós-modernidade: a autoridade do narrador frente ao que é narrado. A percepção de que a linguagem desempenha um papel não secundário, mas primário, nas construções textuais colocou-o em suspeição. Por isso, Silviano Santiago é preciso ao apontar que, nas narrativas contemporâneas, “real” e “autêntico” são tomados como valores oriundos da linguagem, e não como um “em si”. Não por acaso, ela sai dos bastidores da obra para atuar no palco, defronte a seus leitores, como um elemento central da leitura literária: não mais um meio, mas também um fim. Frente a isso tudo, é possível ainda falar em experiência e autoridade para o narrador contemporâneo? Este artigo busca analisar quais recursos uma obra literária atual tem a sua disposição frente às forças desierarquizantes que operam na literatura contemporânea. Para isso, propõe-se discutir essas escolhas narrativas na obra *Reprodução*, do escritor brasileiro Bernardo Carvalho, escolhido devido ao complexo jogo de forças narrativas que sua obra opera. Se há uma cisão entre esses elementos, o narrador contemporâneo precisa se readequar às relações entre experiência e linguagem. Agamben aponta, em *Infância e história*, “uma proposição rigorosa do problema da experiência deve, portanto, fatalmente deparar-se com o problema da linguagem”; portanto, nossa investigação deve observar como a literatura contemporânea articula esses dois elementos.

PALAVRAS-CHAVE: experiência; romance contemporâneo; narrador.

Pensar a figura do narrador no contexto atual da teoria da literatura é buscar compreender a construção de uma autoridade ficcional que se confronta com forças críticas desierarquizantes. Por ser a voz que leva ao leitor o conhecimento dos fatos, ele goza de posição privilegiada na sua organização e seleção - e, justamente por isso, paira sobre sua figura desconfiança nesse processo.

Um dos principais textos para se pensá-lo é o seminal ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de Walter Benjamin (1994b). Em sua reflexão, o pensador alemão se debruça sobre diversos tópicos que constituem essa figura narrativa, buscando compreender suas vicissitudes na transição de um mundo tradicional dos antigos para um mundo moderno, moldado pela técnica e pela guerra. Para marcar essa distinção, Benjamin recupera o autor russo Nikolai Leskov, mestre na arte do conto e que tem sua inspiração na tradição oral de transmissão de sabedoria.

A tese central do texto benjaminiano é a gradual perda da “faculdade de intercambiar experiências” (1994b, p. 198) causada pela guerra, mas também pela própria primazia da técnica na modernidade. Essa “forma artesanal de comunicação (...) não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (idem, p. 205). Para Benjamin, a narrativa do conto tradicional era também uma forma de sociabilidade, de criação de laços por meio da transmissão de uma sabedoria preservada pela tradição.

A típica forma literária moderna, o romance, vem romper com essa lógica: no lugar de sabedoria, informação; memória perpetuadora ao invés de breve memória; sentido da vida contra a moral da história. Nessa nova disposição, o papel desempenhado pelo narrador é alterado. Sua preocupação não é mais transmitir um saber e compartilhar experiências. Benjamin indica que

o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o *indivíduo isolado*, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que *não recebe conselhos nem sabe dá-los*. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (ibidem, p. 201, grifo nosso).

O que está em jogo na passagem descrita por Benjamin é o estatuto dedicado à narrativa na modernidade. A figura do leitor está intimamente ligada ao mercado, e esse caráter técnico de sua produção vai impactar diretamente a forma narrativa e, principalmente, a visibilidade que ela garantia a formas vitais de sociabilidade, que

perdem destaque. Nessa transição, a morte, a experiência, a memória, a finalidade do relato e o estrato popular são profundamente desenraizados, tornando-se um repertório de técnica narrativa, e não mais “a mão do oleiro na argila do vaso” (ibidem, p. 205) da narrativa tradicional.

O estatuto do narrador clássico benjaminiano encontra-se ainda mais distante do narrador da contemporaneidade. Esse paralelo foi realizado por Silviano Santiago em *O narrador pós-moderno* (2010), em que o crítico brasileiro avança com as observações de Benjamin sobre o distanciamento entre narrador e experiência. Em seu texto, ele aponta inicialmente que, ao contrário do narrador clássico, que vivenciou determinada experiência, o narrador pós-moderno – ou, como iremos chamá-lo neste artigo, *contemporâneo* – narra pois acostumou-se a observar sujeitos na vivência de tal experiência (2010, p. 44). Há um significativo distanciamento entre narrador e fato narrado, entre o oleiro e seu vaso, introduzindo a problemática de um elemento que não estava na discussão do narrador clássico: a linguagem.

Em *A literatura impensável*, Jacques Rancière discute o “deslizamento histórico” da literatura em “passagem de um saber para uma arte” (1995, p. 25), para um *repertório técnico*. Como ele aponta, “no século XIX, essa palavra literatura, que designava um saber, passará a designar seu objeto” (idem, p. 25). Observa-se que, com o avançar da modernidade, a questão da linguagem passa ao plano central da literatura: não mais um meio, mas também um fim. Santiago é preciso ao apontar que “o narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções da linguagem” (2010, p. 46-7); não por acaso, esta sai dos bastidores da obra para atuar no palco, defronte a seus leitores.

Se há uma cisão entre esses elementos, o narrador contemporâneo precisa se readequar às relações entre experiência e linguagem. Para Agamben, “uma proposição rigorosa do problema da experiência deve, portanto, fatalmente deparar-se com o problema da linguagem” (2005, p. 54); portanto, nossa investigação deve observar como a literatura contemporânea articula esses dois elementos.

Começemos com a retomada da obra de Leskov, que Benjamin cita em seu ensaio. No conto do autor russo, observa-se um início caro às narrativas orais: “o general Rotislav Andréievitch Faddiéiev, famoso escritor militar que, por muito tempo, acompanhou o falecido marechal de campo Bariátinski, *contou-me* este caso engraçado” (LESKOV, 2014, p. 89, grifo nosso). A autoridade sobre o narrado começa a ser construída a partir das referências que o narrador traz para validar seu conhecimento. Na

história, conhecemos o Príncipe Bariátinski, marechal de campo a quem foi indicado um repouso na cidade de Temir-Khan-Chur. Lá, sem local adequado para seu descanso, é convidado por Filipp Filíppov Filíppov para sua casa, personagem este que diz ter uma dívida com o príncipe e que esta deverá apenas ser revelada pela “voz da natureza”.

A estrutura do conto é simples, sempre girando em torno da revelação a ser feita e da memória – ou falta dela – do príncipe. Há um Filipp extremamente generoso e hospitaleiro, um príncipe deleitado pelo seu anfitrião, e uma revelação a ser feita. O desfecho, que parece uma anedota ou uma parábola, merece ser ressaltado:

Amália Ivánovna [esposa de Filipp] saiu e voltou com uma grande trompa de cobre, reluzentemente polida, e entregou-a ao marido; ele pegou a trompa, encostou o bocal aos lábios e transformou-se inteiro num minuto. Foi só ele inflar as bochechas e sair um ribombo vibrante para o marechal de campo gritar:

- Estou reconhecendo, irmão, agora estou reconhecendo, você é aquele músico do regimento de caçadores, que, por sua honestidade, enviei para vigiar um intendente trapaceiro.

- Exatamente, meu príncipe - respondeu o anfitrião. - *Não queria eu lembrar-lhe disso, então a própria natureza o fez.* (idem, p. 100, grifo nosso).

Há uma passagem importante a se destacar para se compreender a relação entre memória e sabedoria na narrativa tradicional. Cabe à natureza a *revelação* da verdade, e não ao homem e sua linguagem; paralelamente, essa verdade é algo que necessita ser rememorada, reestabelecendo a ligação entre o sujeito e seu repositório cultural. O resgate de um passado pela memória, que garante a sabedoria ao príncipe, está ligado ao natural. Esses sujeitos pré-modernos não passaram pelo empobrecimento da experiência alertado por Benjamin: não há o choque das grandes cidades, não há a atomização da sociedade, não há a perda de sua memória coletiva e sua sabedoria. Não há também uma problemática da linguagem, pois a passagem é dócil e sem ruídos.

Nesse ponto, retoma-se a noção de reminiscência indicada por Benjamin. Em Leskov, a trompa exerce essa função de unir os elos de uma cadeia, de reestabelecê-la, de fundar “a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (BENJAMIN, 1994b, p. 211). Há uma ideia de internalização no termo, de algo que já está no sujeito e precisa ser ativado. Essa imagem é fortalecida por Benjamin ao escrever que a narrativa “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (idem, p. 205).

Toda a experiência benjaminiana da narrativa se funda em uma ligação a um substrato que pode assumir nomes como memória coletiva, tradição, sabedoria popular.

Leskov trabalha em um mundo em que o conhecimento é partilhado entre os sujeitos (“contou-me este caso engraçado”) e que é possível se ligar a uma experiência comum (“Estou reconhecendo, irmão, agora estou reconhecendo”). Esse “fazer-parte” é elemento constituinte fundamental para as construções do narrador clássico; talvez seja justamente essa característica que se perde na narrativa moderna, fundada em um mundo de apartamentos e pobre em experiência comunicável.

Quando escreve que o contista russo “viajou pela Rússia, e essas viagens enriqueceram tanto a sua experiência do mundo como seus conhecimentos sobre as condições russas” (BENJAMIN, 1999b, p. 199), Benjamin indica que há uma noção de experiência como algo além da articulação da linguagem, uma vivência, um mergulho na vida que escapa a essa articulação. A revelação da verdade e a experiência comum entre Bariátinski e Filipp é dessa ordem, natural, inarticulada, que não pode “relatar tudo isso com o gélido verbo da voz humana” (LESKOV, 2014, p. 98) – a verdade da narrativa em Leskov é da ordem da rememoração de algo *possuído* porém não *reconhecido*.

Em outro momento histórico, apartado não apenas pelo tempo, mas por uma vida cotidiana completamente diversa de Leskov, Bernardo Carvalho traz em *Reprodução* (2013) traz a história de um estudante de chinês que se vê subitamente detido em uma trama policial. Lançado em um complicado esquema de revelações, essa personagem, da qual pouco se sabe, derrama uma torrente discursiva que vai sofrendo mutações ao longo do romance. À fala do estudante une-se também a de uma delegada na sala ao lado, narrando uma história que, estranhamente, vai pouco a pouco se mesclando com a do homem detido.

É interessante tomarmos as primeiras linhas do romance: “tudo começa quando o estudante de chinês decide aprender chinês. E isso ocorre precisamente quando ele passa a achar que a própria língua não dá conta do que tem a dizer” (CARVALHO, 2013, p. 6). Na estrutura do romance, após uma localização inicial do tempo e do espaço narrativos, em que tomamos conhecimento da prisão de sua professora de chinês na fila do embarque, o estudante sobe ao palco para um intenso monólogo.

Há de se ressaltar em *Reprodução* o caráter cíclico e autorreprodutivo dos discursos. A matéria com a qual Carvalho trabalha não é a da sabedoria e da “faculdade de intercambiar experiências”, mas de conhecimentos consumidos e indistintamente reproduzidos:

Leio blog. Acompanho. Sei do que estou falando. Leio os colunistas. É! Colunistas de jornal, sim, senhor. Colunistas, articulistas, cronistas. Revista, jornal, blog. Gente preparada, que fala com propriedade, porque sabe o que está dizendo. E não é por acaso, ou é? O senhor me diga. Não, não, faço questão. O senhor devia se informar melhor. Os elefantes estão morrendo. O Talmude está por trás do tráfico internacional de entorpecentes. E o senhor acha que eu tenho cara de jihadista? Eu, não. O vice-presidente do Irã, aquele que comprou o Corão faltando uma página. Logo aquela em que Alá dizia que Israel era a terra dos judeus. Curti. (CARVALHO, 2013, p. 24)

Durante todo o monólogo, clássicos lugares-comuns da fala brasileira se repetem, como “não sou racista nem preconceituoso. *Só não* gosto do que é errado. E nisso concordamos, eu, os comentaristas, os colunistas, os crentes e a minha ex-professora de chinês” (idem, p. 25) e “e os meninos de trancinha igual aos pais? Como é que deixam? Isso é exemplo pra juventude? *Depois o mundo fica cheio de gay* e ninguém sabe por quê” (idem, p. 25). Atendo-nos apenas à primeira parte do romance, intitulada “A língua do futuro”, observa-se que o sujeito catalisa os múltiplos discursos e os devolve à sociedade, sem conseguir ressignificá-los substancialmente. Retomando a metáfora do oleiro e seu vaso, nesse contato contemporâneo de sujeito e linguagem, as marcas dos dedos inexistem naquele.

Isso não quer dizer que esse sujeito seja um espaço vazio, mas, sim, que a relação com a linguagem mudou substancialmente. É interessante notar como os discursos vão se sobrepondo uns aos outros nos monólogos, muitas vezes mudando de opinião. Na primeira parte, por exemplo, o narrador revela: “eu não ia dizer nada, mas não dá pra segurar. Chinês, sim, senhor. Sou chinês! Só pro senhor ver como é racista. Não pareço” (idem, p. 27). Essa revelação, contudo, se perde em meio a tantas outras e não tem o mesmo caráter de revelação natural da trompa de cobre de Filipp; é, antes, uma informação como tantas outras.

Tal como a proposta de disseminação encontrada em Derrida (1997), esses discursos de proliferam sem lei na obra. O narrador não é mais um encadeador lógico, um guia ao desfecho. Após o primeiro monólogo da obra, encontramos, na sala ao lado, uma delegada e seu monólogo sobre um crime investigado envolvendo um missionário, um investigador e sua mãe perdida. Atendo-nos apenas ao estudante de chinês, que ouve tudo pela parede, chegamos à terceira parte do romance. Após ouvir toda a história, ele retoma seu monólogo da seguinte forma:

Gay? Eu? Gay é a puta que pariu! Quem disse que perguntar não ofende?! Só porque não quero ter filhos? Eu? Eu disse? Dei a entender. E o que é que tem a ver o cu com as calças?! Não é assim que se fala aqui? E a sua amiga aí ao

lado? Como, quem? Gay hoje quer ter filho! E me diga se não tenho razão. Me diga se não tenho razão pra não querer ter filho, *depois de tudo o que ouvi na sala aí ao lado* (CARVALHO, p. 85)

O estudante de chinês tem informação sobre tudo. Sobre todos os aspectos da vida ela pode opinar. Os discursos se espalham pela vida, atravessam paredes, e chegam a ele, sempre em perpétua disseminação. A informação no contemporâneo de Bernardo Carvalho atinge um nível que talvez Benjamin não tivesse imaginado, sequer fixando-se por breves instantes. Ela não chega a ser substituída, pois é um fluxo contínuo. Portanto, resta apenas segui-lo: “[Enquanto repete ao delegado toda a sua indignação, o estudante de chinês percebe, de repente, que não tem absolutamente para onde ir nem razão para ir a lugar nenhum, que dizer para continuar falando.]” (idem, p. 85). Esse trecho é especialmente interessante confrontado com a afirmação de Santiago de que o narrador acostumou-se a observar sujeitos na vivência de tal experiência - trata-se de um costume, um hábito a ser repetido, *reproduzido*.

Não se trata de dizer que a experiência inexistia para o narrador contemporâneo. Agamben afirma que

todo evento, por mais comum e insignificante, tornava-se a partícula de impureza em torno da qual a experiência adensava, como uma pérola, a própria autoridade. Porque a experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade, e hoje ninguém mais parece dispor de autoridade suficiente para garantir uma experiência, e se dela dispõe, nem ao menos o aflora a ideia de fundamentar em uma experiência a própria autoridade. (...) Daí o desaparecimento da máxima e do provérbio, que eram as formas nas quais a experiência se colocava como autoridade. O slogan, que os substituiu, é o provérbio de uma humanidade que perdeu a experiência. O que não significa que hoje não existam mais experiências. Mas estas se efetuam fora do homem. E, curiosamente, o homem *olha* para elas com alívio. (2005, p. 22-3, grifo nosso)

No texto contemporâneo, há uma encenação das forças que criam a autoridade textual. Em Leskov, a natureza é, desde o início de seu conto, encarada como uma força de legitimidade. Para a literatura e a crítica pós-estruturalista, é inconcebível compreender quaisquer forças como neutras, inatas, desmotivadas – até mesmo a morte, considerada a única certeza natural do homem, passa a ser entendida como uma construção.

A desierarquização dos gêneros e dos saberes é um dos traços mais marcantes do mundo contemporâneo. Não é de se estranhar que a literatura incorpore a linguagem

como uma própria experiência, e não um meio a ela. Afinal, é na própria linguagem que são criadas os discursos vertiginosos de *Reprodução*.

Carvalho parece alterar a proposição de Benjamin da perda da “faculdade de intercambiar experiências”. Textos anteriores pareciam lidar de modo mais nostálgico, resignados e mesmo triste em relação a essa perda - apenas a título de ilustração, temos essa melancolia narrativa em obras como *O estrangeiro*, de Camus, e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Na verdade, a impossibilidade no contemporâneo parece-nos ter valor positivo, pois um recurso técnico com o qual e no qual se trabalha, e não a ausência pura de algo. Os romancistas parecem ter atingido uma fase em que aprenderam a lidar com as promessas vazias e irrealizadas da modernidade, podendo ser agora artistas da falta: é a hipostasia da ausência.

O narrador contemporâneo, portanto, não é o mesmo que atua em Leskov, unindo gerações de sabedoria em uma comunidade. Para Santiago, “a história não é mais vislumbrada como tecendo uma continuidade entre vivência do mais experiente e a do menos, visto que o paternalismo é excluído como processo conectivo entre gerações. As narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomeçar” (2010, p. 53). Em Leskov, é a “voz da natureza” que une o mais sábio, Filíppov, ao menos, Bariátinski; já em Carvalho, inexistem esses polos, pois os discursos se movem em um fluxo errático e permanente, sem transportarem os sujeitos.

Considerações finais

Frente a isso tudo, é possível ainda falar em experiência para o narrador contemporâneo? Parece-nos que a ele não mais compete o papel de um transmissor de sabedoria de uma comunidade – como pensar nela em *Reprodução*, obra fortemente marcada por saberes desvinculados e descompromissados (“o Talmude é o responsável pelo tráfico de entorpecentes internacional. Não fui eu quem disse. Foi o vice-presidente do Irã”).

Em *A vida sensível*, Emanuele Coccia traz uma leitura a essa questão. Pensando a literatura como uma atividade de produção de formas sensíveis, o filósofo aponta que “é sempre fora de si que algo se torna passível de experiência: algo se torna sensível apenas no corpo intermediário que está entre o objeto e o sujeito. (...) O sensível tem lugar apenas porque, para além das coisas e das mentes, há algo que possui uma natureza intermediária.” (2010, p. 20). A própria linguagem, como ele bem aponta, é

uma das formas de existência desse sensível. Parte da mediação entre sujeito e objeto, ele é fundamental para que o homem de fato *viva*:

Apenas através do sensível – através das imagens – penetramos nas coisas e nos outros, podemos viver neles, exercer influência sobre o mundo e sobre o resto dos viventes. É produzindo sensível que produzimos efeitos sobre a realidade enquanto viventes (e não enquanto simples objetos ou causas naturais), é através da nossa aparência (ou seja, através do sensível que emitimos ativa ou inconscientemente) que provocamos impressão a quem está ao nosso redor. (idem, p. 47)

Diferentemente do narrador clássico, que busca na reminiscência a ligação entre o sujeito e todo o repositório de experiências comuns, o narrador contemporâneo, observando a experiência, transforma-a em uma forma sensível, sem que necessariamente ela esteja interiorizada. Assim como o espelho, que “demonstra que a visibilidade de algo é *realmente* separável da coisa em si e do sujeito cognoscente” (ibidem, p. 21, grifo do autor), a literatura torna visível essa separação entre objeto e o sujeito que o observa. Mais do que isso, ela permite a encenação do repertório de criação de formas sensíveis, desnudando os processos aos quais estão sujeitas.

Não há, de fato, em *Reprodução*, uma sabedoria a ser partilhada; mas há, sim, algo da ordem do sensível que pode ser tocado. Ao retomar Einstein, Benjamin afirma que ele “perdeu o interesse por todo o universo da Física, exceto por um único problema - uma *pequena discrepância* entre as equações de Newton e as observações astronômicas” (1994a, p. 116, grifo nosso). Essa parece ser justamente a *tabula rasa* em que se encontra a literatura na pobreza da experiência: dedicar-se a essa “pequena discrepância” entre sujeitos e objetos, e as “distorções” daí resultantes.

Essa conclusão se alinha a pensadores que apontam a marca metalinguística da literatura, concentrada na exploração da construção em si. Mas também abre espaço para se pensar como o texto literário pode, partindo de uma “experiência pobre”, criar toda uma mediação entre seres e coisas. “Viver significa, antes de mais nada, dar sentido, sensificar o racional, transformar o psíquico em imagem exterior, dar corpo e experiência ao espiritual”, afirma Coccia (2010, p. 44).

A literatura contemporânea abandonou o sujeito que, com autoridade, unia elos de diferentes gerações em prol de um saber comum, e passou, cada vez mais, a encenar essa autoridade - “porque a experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade”, nos fala Agamben (2005, p. 22). A experiência, aqui, se desloca em direção a um sensível que nos permita “exercer influência sobre o

mundo e sobre o resto dos viventes” (COCCIA, 2010, p. 44). Independentemente do que narra, o narrador contemporâneo traz na construção de sua história a distância de quem observa sujeitos na vivência de experiências. É essa experiência da distância que aproxima por meio do sensível, esse “ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar” (AGAMBEM, 2009, p. 65), que nos parece ser central para o narrador contemporâneo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. **O narrador**. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

CARVALHO, Bernardo. **Reprodução**. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

LESKOV, Nikolai. **A fraude e outras histórias**. São Paulo: 34, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A literatura impensável**. In: _____. *Políticas da escrita*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2014.

SANTIAGO, Silviano. **O narrador pós-moderno**. In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.