



<https://doi.org/10.30681/real.v15.5984>

## DA ARTESANIA À INSUFICIÊNCIA DO NARRAR

Saulo Lopes de SOUSA (UFRGS/IFMA)<sup>1</sup>

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. Duas Cidades; Ed. 34. São Paulo: 2003. pp. 55-63.

*Narrar é talvez o estado humano mais parecido com a levitação.*  
(Gabriel García Márquez)

### 1

Falência.

Por certo, esse seja o termo que melhor clarifica a dimensão teórica exposta no ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*, de Theodor Adorno (2003), a respeito do ofício narrativo no romance contemporâneo. Em seu penhor crítico, o autor coteja a decadência da narração, encarnada no posicionamento paradoxal do narrador: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55). Aqui, Adorno ecoa revérberos do pensamento de Benjamim (1994), sobre a questão do apagamento do narrador primitivo (*aedos*<sup>2</sup>), herança da épica clássica, quase em vias de extinção, para o surgimento de posturas mais difusas da enunciação narrativa. Quando outrora no romance tradicional, a figura narrativa, enquanto representação de uma voz diegética, dava a conhecer o conteúdo narrativo, mantinha-se certa distância estética. Com sua antropomorfização, essa distância se dilui, a ponto de Adorno decretar a “morte” do narrador.

Não raro se tenha em vista a existência do narrador, os regimes atuais de produção ficcional instauraram vias de problematização de sua natureza e atividade. Adorno, ao verificar a posição do narrador no romance contemporâneo, corrobora a constatação de que, enquanto “dono” dos desígnios do relato, o narrador sofre profundos abalos em virtude da falência verificada na arte do narrar.

De certo modo, a abordagem da nova ótica do narrador contemporâneo, apresentada por Adorno, traz, no seu bojo, considerações implícitas a respeito da crise do ato narrativo, sobretudo, pela exigência do remanejamento de modelos de narrador consoante as transformações

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela UEMA e Doutorando em Estudos de Literatura pelo PPG Letras-UFRGS. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. Brasil. [saulo.sousa@ifma.edu.br](mailto:saulo.sousa@ifma.edu.br)

<sup>2</sup> Oriundo do verbo grego *aidô*, que significa “cantar”, o *aedos* era o antigo recitador de poesias épicas, sempre acompanhado pelo som de um instrumento musical.



histórico-ideológicas que acompanharam a produção romanesca no decorrer dos séculos. Questões como a interferência do subjetivismo e a revisão dos modelos narrativos em primeira e terceira pessoas foram impulsionados pela crise do Realismo, de modo que o narrador como intermediário entre o universo ficcional e o leitor foi posto de escanteio pelos escritores.

Somadas a esse contexto, já no século XX, as técnicas do *monólogo interior* e do *fluxo de consciência* instalaram a desmontagem da objetividade presente na epopeia clássica e minaram as fronteiras de atuação do narrador para com o relato. Nesse sentido, Adorno se põe convicto de que o narrador contemporâneo evidencia sua própria insuficiência de narrar em virtude do aniquilamento da experiência da matéria do relato, ocasionado pelas transformações sociais:

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. [...]. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado pela estandardização e pela mesmice (ADORNO, 2003, p. 56).

Diante da revolução das produções e convenções sociais da vida, em que a informação captura tão somente aquilo que reside na epiderme do mundo, ou seja, a aparência das coisas, o narrador é impelido a aproximar-se do objeto narrado e aflorar o subjetivismo daquele que narra.

## 2

A figura do narrador como sujeito partícipe e compartilhador de experiências, aliada à eleição do romance contemporâneo como vanguarda de combate ao *mundo administrativo* e à *coisificação* dele oriunda, corrobora a ótica de Adorno (2003, p. 58) ao conceber o “momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica”. Outrora, a épica antiga transmitia relatos e feitos heroicos fincados na objetividade, ainda que a intenção subjacente fosse a obtenção de efeitos mágicos e aventureiros. Em igual compasso, o romance, espécime literário que consolida o ideário burguês de verossimilhança, surgiu alicerçado no realismo de representação mimética de primado do real.

O romance, representativo da “consolidação da sociedade hegemônica pela burguesia” (KONDER, 2005, p. 24), ganhou corpo a partir da gradativa substituição dos valores nobres da cultura clássica pelo triunfo da ideologia burguesa, implantando no indivíduo o sentimento de solidão em meio à selva capitalista:



No romance, a comunidade de valores se mostra muito enfraquecida, diluída pela competição exacerbada entre os indivíduos; as pessoas se sentem radicalmente solitárias. O protagonista da epopeia – que era portador de valores nos quais os outros se reconheciam – passa a ser, no romance, na melhor das hipóteses, um buscador de valores (KONDER, 2005, p. 25).

Por se tratar de um gênero literário em processo, Konder (2005, p. 31) afirma que o romance tende a assimilar recursos estético-narrativos diversificados e construções expressivas inéditas, por vezes divergentes dos paradigmas consagrados pela crítica e pela audiência leitora. Isso posto, o ensaísta constata que o romance pode “devorar elementos criativos da experiência das obras produzidas por outros gêneros” ou, ainda, “recriar e reanimar recursos expressivos que davam sinal de esgotamento”.

Na contramão dessa esteira, o desenvolvimento da era pós-capitalista alavancou em seu processo evolutivo a prerrogativa de que a obra de arte é passível de reprodução. Benjamin, discorrendo sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, salienta que os artefatos técnicos – como a fotografia e o cinema – demandaram processos de produção da imagem, cuja perspectiva artística deixa de ser a mão reprodutora e passa a ser o olhar. Diante da instantaneidade da produção fotográfica, a pintura abandona o realismo natural e se alinha ao abstracionismo; o cinema incorpora a realidade de forma intensa ao ponto de o resultado dessa incorporação ser, fundamentalmente, técnica. Dessa forma,

Retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até o fenômeno único (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Como adverte o filósofo, a destruição da aura da obra de arte é fruto da percepção que captura o idêntico da autenticidade na reprodução. Porém, considerando a evolução do romance na estratificação do sujeito contemporâneo, Adorno (2003, p. 58) entende que o narrador se revela inapto a comunicar a realidade fragmentada do real, restando-lhe, como subterfúgio, a busca da “transcendência estética [como] desencantamento do mundo”. Por meio dessa via de escape, o romance adquire tonalidade expressiva que se afasta da tendência de mimetizar a realidade com a pretensão de retratar os acontecimentos “ao gesto do ‘foi assim’” (ADORNO, 2003, p. 58). Em vez disso, a nova linguagem agencia recursos e técnicas que descortinam a aparência superficial – isto é, a matéria que se manifesta como realidade, verificável, por isso mesmo, no plano da narração – e atinge o âmago essencial, o significado genuíno daquilo que é narrado.



Assim posto, Adorno adverte que o romance nunca se desvencilhou de sua predestinação ao relato, à contação de histórias verossímeis. A arte de narrar segue, portanto, “um esforço da sensibilidade estética para produzir essa prova” (ADORNO, 2003, p. 59) de verossimilhança, ao passo que esbarra na questão da autenticidade da matéria narrada. Nesse ponto, Santiago (2002), a despeito da configuração do narrador pós-moderno, sinaliza o dilema envolto no papel do narrador: “Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê?” (SANTIAGO, 2002, p. 44). É interessante observar que a dúvida levantada por Santiago – se “o narrador transmite uma vivência” ou se “ele passa uma informação sobre outra pessoa” (2002, p. 44) – está alinhada àquilo que preconiza Benjamin (1994) sobre a arte de narrar: de que a problemática do narrador na contemporaneidade resulta da escassez do caráter sapiencial e íntimo para se narrar experiências de vida, advinda, obviamente, da modernização industrial e do célere progresso social.

Então, se o narrador exemplar detinha a propriedade do relato, porque tecido da substância viva de sua experiência, e por isso era possuidor da sabedoria inerente ao seu ofício, o narrador do romance contemporâneo “fracassa”, ao ver-se desprovido da autenticidade do seu relato:

[...] o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. [...] O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem (SANTIAGO, 2002, p. 46-47).

Em busca de evidência que cubra a narrativa não de verdade, mas de autenticidade, o narrador mergulhará no denso interior das personagens, tal como uma “consciência absoluta e demiurga, alocado sob o véu da neutralidade” (ADORNO, 2003, p. 48), à espreita de tudo e de todos.

### 3

Experienciar, na forma narratológica do romance, o “enigma da vida exterior” significa, para Adorno (2003, p. 58), “o esforço de captar a essência [...] como algo assustador e duplamente estranho”. Desse modo, o crítico enxerga nas técnicas do *fluxo de consciência* e do *monólogo interior* uma vereda possível ao narrador para poder acercar-se da complexidade do “inenarrável” que é a dimensão psicológica das personagens, uma vez que tal realidade resiste à comprovação. Como consequência,



O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar (ADORNO, 2003, p. 59).

Essa essência, assim posta, sugere uma narrativa de ruptura com o empenho da objetividade precedente e constatada na função épica do narrador. Aqui, ele visa às sensações e ao subjetivismo que a narrativa aflora. Inescapavelmente, Clarice Lispector se faz ponto de apreciação. Por sua excursão ao núcleo significativo da palavra-*coisa*, enveredada para além do plano linguístico, o texto clariceano pulsa o instinto pré-humano, o *atrás do pensamento*. A complexidade em se decifrar o enigma-esfinge conduz seus narradores à captação angustiante e voraz da natureza das coisas, feita pela poética silenciosa da *não*-palavra:

Então escrever é o modo de quem usa a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora, mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a (LISPECTOR, 1999, p. 385).

Tome-se, a esse propósito, o romance *A paixão segundo G.H.* Nele, a voz narrativa, em primeira pessoa, participa ao leitor o desconcerto que lhe assaltou certo episódio, do qual não foi capaz de obter compreensão plena:

— — — — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer com o que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu (LISPECTOR, 2009, p. 9).

Nesse instante quase confessional, a subjetividade do narrador encarna a pele da personagem G.H., que se vê perdida ante um acontecimento que tem nas mãos. Sua impotência de comunicar a essência do fato é, linguisticamente, expressa pelos seis travessões que abrem o romance – e que retornarão, ao final da narrativa –, simbolizando, justamente, a ausência de comunicabilidade ou a tentativa fracassada de fazê-la. Nesse sentido, a forma do texto corporifica a desconstrução por que passa a protagonista. O grande monólogo interior que constitui o romance será, portanto, a destruição da tranquilidade contemplativa do leitor, “porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003, p. 61).

Aliás, a própria *persona* do leitor é ficcionalizada pela narradora no reduto do romance, como porto de segurança à insegurança da consciência individual em vias de floração: “Por enquanto estou inventando a tua presença, como um dia também não saberei me



arriscar a morrer sozinha. [...] Por enquanto eu te prendo, e a tua vida desconhecida e quente está sendo a minha única íntima organização” (LISPECTOR, 2003, p. 17). Portanto, o leitor figurativizado no romance é a pedra de toque da narradora para angariar a compartilha da experiência do real: a experiência da barata.

Por esse expediente, o leitor é convidado a enfrentar a mesma metamorfose interior de G.H., ainda que essa companhia seja, para ela, como “imaginar que alguém me está dando a mão” (LISPECTOR, 2003, p. 16), pois ambos não estarão isentos dos reveses que o ocorrido ocasionará à estrutura prosaica de suas vidas.

#### 4

Como se observa no romance de Clarice, há um entrelaçamento entre o narrador e o leitor, as provocações estéticas são estreitadas de forma a garantir a inquietação do destinatário. Esse diálogo estabelecido entre texto e leitor, para Adorno, ilustra o rompimento de um preceito, até então, em voga: a distância estética.

No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas (ADORNO, 2003, p. 61).

A nova forma do romance, nesse viés, opera o encurtamento da distância narrativa e aproxima o leitor do relato que, ante à passividade de um mero *voyeur*, se mostra ativo e participante na construção do sentido da narrativa. Por esse motivo, Adorno enxerga em Proust e Kafka expressões narrativas que se valeram desse procedimento de maneira muito profícua. Nesse interesse, a prosa kafkaniana, no conto *Uma visita à mina*, traz um narrador que, descrevendo as personagens – engenheiros que vistoriam escavações em uma mina – aproxima o leitor ao foco do seu olhar:

Um, de cabelos pretos, vivaz, passa os olhos sobre tudo.  
Um segundo, com um caderno de notas, faz anotações andando, olha em volta, compara, registra.  
Um terceiro, as mãos no bolso do casado, de tal forma que tudo se estica, anda ereto [...]  
Um quarto dá ao terceiro explicações que este não pediu [...]  
Um quinto, talvez o de nível mais alto, não tolera companhia [...]  
O sexto e o sétimo andam um pouco vergados, cabeça perto da cabeça, braço no braço, numa conversa confidencial [...] (KAFKA, 1999, p. 36-37).



Ao apresentar os engenheiros, nos seus aspectos físicos e gestos comportamentais, a voz narrativa trabalha como um *olho* de câmera cinematográfica, que capta, metonimicamente, cada personagem. De igual maneira, o leitor é conclamado a também ele reconstituir, por essas porções, a totalidade das personagens, pois os gestos são usados pelo narrador para defini-las. Dessa forma, a narrativa constrói-se de maneira a descortinar o mundo fragmentado tal como se manifesta, cabendo também ao leitor à tarefa de agenciar a sua interpretação do narrado.

## 5

A tônica de Adorno, ante à situação do romance contemporâneo, é defender a ideia de que o narrador situa-se na orfandade de seu ofício (realista) de narrar. Tal tendência determina o desafio tanto para a Teoria da Literatura quanto para a Narratologia de angariar novas alternativas de se compreender o fenômeno flutuante do ato narrativo. Não por acaso o narrador da estética literária, vivenciando os ares da chamada *pós-modernidade*, adquire e veicula na própria existência os valores de sua época, com todas as intempéries que dela se sucedem.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Nota de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. Duas Cidades; Ed. 34. São Paulo. 2003. pp- 55-63.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Mari Zélia Barbosa. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

KAFKA, Franz. **Um médico rural: pequenas histórias**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KONDER, Leandro. **As artes da palavra: elementos para uma poética marxista**. São Paulo: Boitempo, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.



---

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