O NARRADOR EM “A CABEÇA”, DE LUIZ VILELA

1. APRESENTAÇÃO DOS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E DO OBJETO DE PESQUISA

Na leitura de “A cabeça”, de Luiz Vilela, texto da narrativa brasileira contemporânea, o trabalho adota o aparato conceitual proveniente do estudo de textos de Walter Benjamin, Theodor W. Adorno e Mikhail M. Bakhtin e seus intérpretes brasileiros.

Selecionado o objeto material da pesquisa, os aspectos problematizados giram em torno dos conceitos de narrador dos teóricos alemães e o russo, subsidiários na pesquisa dos elementos estruturais, empiricamente identificáveis no texto literário.

As questões amplas da cultura, do capitalismo e do socialismo em suas relações com a literatura permitem a contextualização do texto (literário) objeto de uma análise necessariamente dialética. Teoricamente os pensadores citados orientarão a recepção do texto literário, numa dimensão historiográfica e política, tendo por pólo a leitura e a releitura, na tentativa de, empiricamente, levantar os elementos pertinentes ao estudo.

2. A POSIÇÃO DO NARRADOR

2.1. A extensão das formas narrativas

Na discussão do narrador em “A cabeça”, de Luiz Vilela, e, na medida em que isto é possível, por extensão, na narrativa brasileira contemporânea, a identificação de problemas e conceitos-chave traz clareza. A posição do narrador, na narrativa contemporânea, constitui um dos seus problemas fundamentais. “Ela se caracteriza hoje por um paradoxo: não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração.“ (Adorno, 1983, p. 269) Narração, romance, narrativa curta; como o conto de Luiz Vilela. A fundamentação teórica do romance transposta para uma forma narrativa breve.

> O romance foi a forma literária específica da era burguesa. No seu início está a experiência do mundo desencantado no *Dom Quixote*, e o domínio artístico da mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente: mesmo os romances que pelo assunto eram fantásticos tratavam de apresentar seu conteúdo de tal maneira que disso resultasse a sugestão do real. (Adorno, 1983, p. 269)

Os problemas básicos da narrativa, grosso modo, permeiam o romance, o conto e outras formas, genericamente. Os procedimentos narrativos passam por transformações que remontam ao século XIX, atravessam o século XX (época de Adorno) e chegam ao XXI.

O percurso em discussão, em sua medida temporal, abriga momentos diversos, mas sempre existiu, “seguramente desde o século XVIII, desde o *Tom Jones* de Fielding, ele teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas.” (Adorno, 1983, p. 270) As práticas narrativas acompanham o homem nas suas experiências na sucessão das épocas e na multiplicação dos lugares.

Uma comparação básica entre os acontecimentos nos campos das linguagens possibilita a compreensão de mudanças nos campos das formas narrativas.

> Do mesmo modo que a fotografia tirou da pintura muitas de suas tarefas tradicionais, a reportagem e os meios da indústria cultural —sobretudo o cinema— subtraíram muito ao romance. O romance precisou concentrar-se

> naquilo de que o relato não dá conta. Só que, em contraste com a pintura, a linguagem lhe põe limites na emancipação do objeto, pois esta ainda o constrange à ficção do relato: Joyce foi conseqüente quando vinculou a rebelião do romance contra o realismo a uma rebelião contra a linguagem discursiva. (Adorno, 1983, p. 269)

Todos os narradores elaboram a matéria-prima das experiências: "A experiência que passa de pessoa para pessoa é fonte a que recorrem todos os narradores." (Benjamin, 1994, p. 198)

As experiências multiplicam-se. As identidades das experiências se desintegram. O narrador, ao contrário, é a vida em sua articulação e em sua continuidade. A posição dele permite uma continuidade articulada. As vivências das guerras no século XX sintetizam certos horrores com repercussões nos processos narrativos. As práticas narrativas, um terrível e essencial embate com as palavras, deslocam-se em seus fundamentos por experiências com estas características.

O narrar e a sua significação transitam, irreversivelmente, para outro momento. "Narrar algo significa, na verdade, ter *algo especial* (itálicos de Adorno) a dizer, e justamente isto é impedido pelo mundo administrado, pela estandartização e pela mesmidade." (Adorno, 1983, p. 270) O horizonte estabelecido na segunda metade do século XX e em prosseguimento no começo do XXI incompatibiliza-se com as formas anteriores de narrar.

2.2. As práticas narrativas e suas implicações

Narrar implica numa dimensão ideológica, a posição do narrador, a sua inserção num tempo e num lugar, a admissão de um conjunto de valores, a emersão do desejo de narrar já evoca uma ideologia. Um possível conteúdo ideológico emerge num segundo momento.

O percurso das relações individuais nos seus desdobramentos sociais e históricos, no romance, nas formas narrativas em geral, vai da coisificação à transcendência estética:

> A coisificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas características humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, reclamam ser chamadas pelo nome, e para isto o romance está qualificado como poucas formas artísticas. (Adorno, 1983, p. 270)

No processo em que o ser humano se separa de sua realidade, torna-se estranho a si mesmo, na medida em que perde o controle de sua essência, de sua atividade, pois os objetos de seu trabalho, as mercadorias, passam a adquirir existência independente do seu poder e antagônica aos seus interesses, na coisificação, na alienação. Isto necessariamente permeia as práticas narrativas.

No interior das formas narrativas a alienação tem o seu peso. Na descrição de Adorno:

> A própria alienação se torna para ele, nesse lance, um meio estético. Pois quanto mais os homens —indivíduos e coletividades— ficaram estranhos uns aos outros, tanto mais enigmáticos eles se tornaram, ao mesmo tempo, nas suas relações mútuas, e a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, o impulso propriamente dito do romance, passa a ser o esforço de captar a essência que,

> justamente na estranheza familiar posta pelas convenções, aparece, por seu turno, assustadora, duplamente estranha. (1983, p. 270)

O desencanto do mundo vem da percepção de uma experiência em que "os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo." (Adorno, 1983, p. 270)

Isto, habitualmente, não ocupa um lugar na consciência do narrador.

Uma ordem é substituída por outra: antes contava a "tomada de partido a favor ou contra as figuras do romance." (Adorno, 1983, p. 272)

Na segunda, a nova ordem, conta a "tomada de partido contra a mentira da representação, na verdade contra o próprio narrador, que, como comentador vigilante dos acontecimentos, tenta corrigir sua arrancada inevitável. A infração da forma reside no próprio sentido dela." (Adorno, 1983, p. 272)

Nas generalizações de Adorno, as palavras certeiras:

> reconhece, pelo comportamento da linguagem, o caráter ilusório da narrativa, a irrealidade da ilusão, e com isso devolve à obra de arte —nos seus termos— aquele sentido da mais alta brincadeira que ela tinha antes de haver representado, na ingenuidade da não-ingenuidade, e de maneira excessivamente íntegra, a aparência como algo verdadeiro. (Adorno, 1983, p. 272)

Distância estética e posição do narrador constituem duas faces da questão, equivalências por ângulos diferentes: num o ângulo sensibilidade e representação; noutro o ângulo estrutural. A distância estética: "Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: ora o leitor é deixado fora, ora guiado, através do comentário, até o palco, para trás dos bastidores, para a casa das máquinas. (Adorno, 1983, p. 272) Encurtar as distâncias é um procedimento exemplar na contemporaneidade.

As narrativas tendem a acompanhar os tempos novos, a contemporaneidade:

> São testemunhas de um estado de coisas em que o indivíduo liquida a si mesmo e se encontra com o pré-individual, da maneira como esse um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. Estas epopéias partilham com toda a arte presente a ambigüidade de que não compete a elas decidir se a tendência histórica que registram é recaída na barbárie ou, visa à realização da humanidade—e algumas sentem-se demasiado á vontade no barbarismo. Não há obra moderna que sirva para alguma coisa e que não encontre também sua satisfação na dissonância e no desligamento. Mas na medida em que essas obras de arte encarnam sem compromisso justamente o horror, e remetem toda a felicidade da contemplação à pureza de tal expressão, elas servem à liberdade, que é apenas indicada pela produção média, porque ela não mostra aquilo que aconteceu de mau ao indivíduo da era liberal. Seus produtos estão acima da controvérsia entre artes engajadas e arte-pela-arte, acima da alternativa entre a sabedoria da arte tendenciosa e a sabedoria da arte do desfrute. (Adorno, 1983, p. 273)

As narrativas acompanham as experiências humanas na diversidade dos momentos; refazem sempre as contemporaneidades, em resumo.

3. TIPOS FUNDAMENTAIS DE NARRADOR

3.1. O marinheiro

O narrador põe-se ao alcance da discussão em sua duplicidade inicial: o marinheiro e o agricultor. O viajante e o sedentário narram de formas complementares: o viajante nas suposições populares identifica-se com narrador; quem fica no seu lugar "imagina o narrador como alguém que vem de longe." (Benjamin, 1994, p. 198) "Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do país e que conhece suas histórias e tradições", na vertente alternativa. (Benjamin, 1994, pp. 198-199) "Se quisermos concretizar esses dois grupos através de seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é representado pelo camponês sedentário, e o outro pelo marinheiro comerciante", resume Walter Benjamin. (1994, p. 199)

Duas famílias dão origem à multiplicação dos narradores: da vida em dois modos vem uma duplicidade inicial a marcar a existência dos narradores pelos séculos afora. As características originárias dos narradores nunca se perdem.

A interpenetração, no que o termo significa de parentesco entre os dois tipos fundamentais de narradores, é uma palavra-chave na compreensão do problema: "A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos." (Benjamin, 1994, p. 199)

Concretamente, do ponto de vista do momento histórico e da organização social e econômica o "sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração'. (Benjamin, 1994, p. 199)

3.2. O agricultor

O agricultor é aquele que trabalha assentado. Não se movimenta muito. Sai pouco, geralmente permanece em casa. A casa dele, ao contrário dos errantes e nômades, é uma moradia fixa, sempre a mesma habitação. Numa palavra: leva uma vida sedentária.

Um homem, sem sair do local onde vive, pode ter o que contar. Pode tornar-se um narrador. O seu domínio das tradições locais garante a ele um acúmulo de experiências ouvidas sempre com prazer. O camponês sedentário encarna esta possibilidade.

O narrador para tornar-se pleno e concreto, na interpenetração do camponês e do marinheiro numa figura singular, exige o seu complemento conceitual na presença do artesão. O terceiro componente consolida a interpenetração.

"A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração." (Benjamin, 1994, p. 199) Do arcaico, com a passagem pelo medieval, ao contemporâneo, a definição das famílias de narradores encontram a sua fonte nesta tipologia.

3.3. O artesão

A interpenetração entre os narradores sedentários e os viajantes para definir-se em toda a sua extensão requer a compreensão da contribuição das organizações corporativas medievais na reunião dos narradores originalmente separados num espaço único. Os mestres e os aprendizes, os habitantes do local e os migrantes, dividiam o espaço da oficina onde trabalhavam:

> cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da

> arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (Benjamin, 1994, p. 199)

O encontro no local de trabalho permitiu a interpenetração das práticas dos narradores sedentários, viajantes e a artesãos.

4. A POLIFONIA

O termo polifonia evoca o pensamento de Mikhail M. Bakhtin. No aspecto prioritário neste estudo, uma primeira questão se impõe: a da diferença entre autor e narrador. Para o pensador russo a denominação "autor" equivale ao "narrador" em Adorno ou Benjamin. Nas palavras de Faraco (2005), o autor, em Bakhtin, iguala-se ao narrador em Adorno ou Benjamin, ou ainda a uma visão estrutural e/ou formal, genérica e ampla:

> Ele é entendido fundamentalmente como uma posição estético-formal cuja característica básica está em materializar uma certa relação axiológica com o herói e seu mundo: ele os olha com simpatia ou antipatia, distância ou proximidade, reverência ou crítica, gravidade ou deboche, aplauso ou sarcasmo, alegria ou amargura, generosidade ou crueldade, júbilo ou melancolia, e assim por diante. (Faraco, 2005 p. 38)

Depois da alusão a uma axiologia, ou adoção de valores, pelo narrador, Paulo Bezerra esboça uma caracterização da polifonia:

> O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro "eu para si" infinito e inacabável. Trata-se de uma "mudança radical da *posição do autor* em relação à *pessoas* [grifo meu] representadas, que de pessoas coisificadas se transformam em individualidades. (2005, p. 194)

No original, as aspas abertas antes de "mudança" não fecham. O grifo, o uso de itálicos, em "*posição do autor*", é uma opção do crítico e tradutor brasileiro.

Da questão dos valores implícitos na constituição do narrador e da caracterização da polifonia, por aproximação, emerge uma definição deste encontro de vozes:

> A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências eqüipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. A consciência da personagem é a consciência do outro, não se objetifica, não se torna objeto da consciência do autor, não se fecha, está sempre aberta à interação com a minha e com as outras consciências e só nessa interação revela e mantém sua individualidade. Essas vozes possuem independência excepcional na estrutura da obra, é como se soassem ao lado da palavra do autor, combinando-se com ela e com as vozes de outras personagens. (Bezerra, 2005, pp. 194-195)

O estabelecimento do conceito de polifonia permite uma visão apropriada do texto literário. “A cabeça”, de Luiz Vilela, adquire um contorno nítido em sua estruturação, tendo no diálogo entre as personagens o seu elemento central.

5. UM CENÁRIO URBANO: A RUA E O CÍRCULO DOS CURIOSOS

As teorias de Walter Benjamin, Theodor W. Adorno e Mikhail M. Bakhtin, abordando o narrador e questões afins, permitem discutir a posição do narrador em “A cabeça”, de Luiz Vilela. O texto organiza-se em dois aspectos básicos: um cenário estático, uma cena dinâmica; um narrador a observar a cena e a fazer as indicações necessárias à sua compreensão, um grupo de personagens a falar e a agir no círculo delimitado pelo cenário das ruas de um bairro.

Sem disfarçar a crueldade da presença de uma cabeça de mulher, sem o corpo, a história mostra o resultado de uma degola. No meio da rua a cabeça no chão torna-se objeto de observação e curiosidade dos passantes. Ninguém sabe como aquele objeto veio parar ali.

O horror decorre da situação posta; a ele acrescenta-se o humor das conversas do círculo de curiosos. As personagens constituem um círculo tendo a cabeça por centro. Não se aproximam muito, esperam pela polícia. Parece gente acostumada a ir embora sem preocupações com os acontecimentos nas ruas. A curiosidade dura pouco.

Pelos traços gerais configura-se um quadro basicamente de membros da classe trabalhadora. Suburbanos, moradores de bairros, “um dos mais distantes do centro” (Vilela, 2002, p. 125). Transeuntes, pedestres, ciclistas, tipos populares, praticantes de um discurso parecido ao dos botequins. Passam pelos temas de Deus e da mulher carregados de estereótipos. Falam inconsequentemente. Eventualmente representados em suas atividades profissionais como o “picolezeiro” (Vilela, 2002, p. 131). Os moleques imaginam a metamorfose da cabeça numa bola de futebol “vontade de dar um balão” e “vontade de correr e encher o pé”. (Vilela, 2002, p. 132)

Um cenário urbano, um espaço restrito, os arredores da cabeça, um tempo, o domingo, dia sem as obrigações do restante da semana, uma atmosfera de estranheza, de horror e de humor, amalgamados pelo cotidiano da cidade. O narrador confirma o cenário e o desencadeamento da cena: “pois era realmente uma cabeça, uma cabeça de gente, uma cabeça de mulher — estava ali, no chão, em plena rua, sob o sol, naquela radiosa manhã de domingo” (Vilela, 2002, p. 125)

A predominância dos diálogos concretizados nas falas das personagens, sempre delimitados por aspas, coloca o texto nas fronteiras entre a narrativa e o drama. Depois de um parágrafo de abertura constituído por três perguntas e uma resposta negativa, o texto apresenta momentos de tensão variável na dependência do diálogo entre as personagens teatralmente reavivado, nas intervenções, réplicas e tréplicas em permanente renovar-se.

As falas do narrador, como didascálias, fazem indicações dramáticas, essenciais no desenvolvimento do texto. Uma narrativa pronta para uma representação teatral. A cena urbana, todavia, revive a banalidade de um cotidiano de violência, morte e, sobretudo, indiferença: de histórias para se contar, ou não, nas conversas de rua, amiudadas e rotineiras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. . “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: BENJMAMIN, Walter, HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W., HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. Traduções de José Lino Grünnewald ... [et al.]. 2. ed São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores) pp. 269-273

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lesklov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhiadas; v.1) pp. 197-221

BEZERRA, Paulo. “Polifonia” In: BRAIT, Beth (Org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed São Paulo: Contexto, 2005. pp. 191-200

FARACO, Carlos Alberto. “Autor e autoria”. In: BRAIT, Beth (Org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed São Paulo: Contexto, 2005. pp. 37-60

VILELA, Luiz. “A cabeça”. In: VILELA, Luiz. *A cabeça*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. pp. 123-132