

Narratividade e comunidade. Considerações sobre a obra de Nathaniel Hawthorne

Raul Azevedo de Andrade Ferreira
Mestrando/Universidade Federal de Pernambuco

Resumo:

Apesar da grande dificuldade de se encontrar uma solução satisfatória para as relações entre discurso literário e realidade social, a questão sempre se apresentou como o problema mais inevitável e necessário à teoria literária. Ao refletir sobre dois textos do ficcionista americano Nathaniel Hawthorne, este ensaio revisita textos clássicos sobre o tema focalizando em como a passagem de uma comunidade fechada para uma sociedade problematizadora de suas verdades faz com que a linguagem do gênero narrativo abandone sua transparência e passe a trabalhar como constituidora de uma realidade.

Palavras-chave: história e discurso; narrativa; Nathaniel Hawthorne.

Abstract:

Although the difficulty to find a satisfactory solution to the relations between literary discourse and social reality, the question always appeared as the most inevitable and necessary to the literary theory. On reflecting about two texts of the American fictionist Nathaniel Hawthorne, this essay reviews classical texts about the matter focalizing in how the passage of a closed community to a society questioner of its own truths makes the language of narrative genre abandon its transparency and starts to work as constitutive of a reality.

Key-words: story and discourse; narrative; Nathaniel Hawthorne.

Résumé:

Malgré la grande difficulté de se trouver une solution satisfaisante pour les relations entre discours littéraire et réalité sociale, la question se présente toujours comme le problème le plus inévitable et nécessaire à la théorie littéraire. En réfléchissant à deux textes du fictionniste américain Nathaniel Hawthorne, cet essai revisite des textes classiques sur le sujet en focalisant comme le passage d'une communauté fermée pour une société questionneuse de ses vérités fait que le langage du genre narratif

abandonne sa transparence et commence à travailler comme constituante d'une réalité.

Mots-clés: histoire et discours ; récit ; Nathaniel Hawthorne.

I

Quando Odisseu é recebido na corte de Alcínoo, finalmente ele pôde ter um bom banho quente e um quarto confortável, pois o rei não somente não se rogou em ajudar em tudo que lhe fosse possível para que o estrangeiro retornasse à sua pátria original, mas — mais do que isso — o Feácio lhe consagra um banquete onde o divo herói é sobrecarregado de presentes. Apesar de todos os consolos, este é um dos raros momentos onde o grego experimenta o desespero e derrama várias lágrimas; pois, no principal momento do banquete, ele se vê obrigado a encarar um de seus episódios mais difíceis. Isto se dá não no calor de uma batalha, pois nem mesmo diante de Caridbe e Cila ele havia hesitado ao ponto de cair em pranto, mas no fulgor do vinho, diante do aedo Demódoco, quando este relata os sucessos que se deram em Tróia. Tamanha é a fidelidade do relato do rapsodo que o herói sente-se jogado de volta nas situações já vividas. Impressionado com discípulo das musas, Odisseu a ele se dirige com as seguintes palavras:

Tão verazmente cantaste as desgraças dos homens aquivos,
quanto fizeram, trabalhos vencidos, e o mais sofreram,
como se o vistes tu próprio, ou soubesse de alguém fidedigno.
(Homero 1960:canto VIII, linha 489-491)

Por elas se percebe que o choro de Odisseu em nada ou em muito pouco se relaciona com Demódoco; como tampouco suas lágrimas devem-se às musas que no aedo cantavam — o pranto decorre do vislumbre das desgraças dos homens, que novamente estão dispostas diante de seus olhos. O herói chora porque revê os fatos, tal qual eles se deram em seu momento original; à rapsódia em si, à beleza do *canto*, Odisseu é totalmente indiferente, pois o rapsodo é valorizado não pelo

que ele *faz*, mas pelo que ele deixa de fazer, por se permitir um *medium* passivo a fatos anteriores ao seu ato. Na origem do choro reside a posição da verdade, que, revestida de uma essencialidade que a torna independente da ação humana, situa-se por detrás da linguagem: a verdade *é*, independente de quem a tome em suas mãos; daí ela ser anterior ao canto, às próprias musas e ao aedo, que nada mais pode além de cantar em surdina, tal como fizeram, séculos mais tarde, os historiadores positivistas: “A lucidez do historiador dependeria da docilidade de sua linguagem; no não se arrogar a ser senão um mero meio material que devolveria aos fatos a voz que de direito lhes pertence”. (LIMA 1989:25)

O aedo é importante na mesma proporção que um copista, impotente que é diante da verdade, pois esta já se encontra acabada em sua forma essencial, de maneira que à ação humana cabe apenas segui-la com a segurança de sua alma. Sendo a verdade um código comum a todos, o mundo torna-se *lar* mesmo nas pátrias distantes, “o mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa”, dizia Lukács (2000:25). Os homens são irmãos, cada individualidade marca apenas os contornos de um prisma da mesma luz branca; o estrangeiro é um bem vindo, pois as fronteiras do mundo não fraciona a linguagem por onde os semelhantes comungam sua fraternidade: “Hóspede pai, sê feliz! Se algum dito insensato me ouviste,/ grave e ofensivo, que seja desfeito no sopro dos ventos”. (Homero 1960:canto VII, linha 408-409). O mundo grego é prenhe de ser, cada fato fala por si, pois “todo ato da alma torna-se significativo” (Lukács 2000:25), todo ato é perfeito e verdadeiro, pois todo ele é o desenho de mais um círculo que engloba e é englobado por inúmeros outros que compõem a estrutura da ordem do cosmos; todo ele encontra-se integrado dentro da totalidade da comunidade, que encerra a verdade unívoca nos limites de sua circunferência correta. Esta homogeneidade do mundo transforma o eu, o tu e o mundo em elementos permutáveis de uma mesma soma; nada do que eu disser pode engelhar a frente de meu irmão, pois em minha fala ele reconhece a mesma correspondência com a vida que eu, pois uma única correspondência nos é possível.

Neste mundo, tão bem ensaiado por Lukács em sua *Teoria do romance*, o discurso somente pode se dar por intermédio daquilo que

Luiz Costa Lima (1991:140) chamou de *palavra justa do realismo essencialista*; pois sua função se resumiria apenas ao reconhecimento da unidade da verdade elaborada a partir da homogeneidade do mundo. O mundo é independente da linguagem, esta apenas um *à posteriori* que desfaz os disfarces das opiniões equivocadas adequando-as ao sentido prévio da vida concreta. Narrar não se configura como *dizer bem* algo, mas “significa ter algo especial a dizer” (Adorno 2003:56), é “intercambiar uma experiência” (Benjamin 1985:198), pois qualquer coisa que valha a pena ser dito habita a esfera da empiria, e não a esfera verbal. Em sua escravidão, a linguagem nada pode engendrar de novo, mas somente manter-se numa transparência pragmática àquilo que se situa além e aquém de si. Mas quem diz escravidão é apenas a perspectiva moderna que fala em mim, que não consegue se imaginar inteira dentro dos limites do mundo grego, pois, para eles, melhor seria falar em desnecessidade: o mundo já é total em si; à linguagem não cumpriria acrescentar nada mais aos fatos porque eles nada tinham de imperfeitos; o sentido surge simultaneamente ao acontecimento, de forma que qualquer palavra que se queira além dos acontecimentos ou se configura como uma aparência enganadora ou como uma redundância desnecessária. Este paradigma de linguagem somente pode ser mantido dentro do círculo estreito da comunidade fechada, pois a sabedoria somente pode ser comungada entre aqueles que compartilham os mesmos códigos éticos, morais e culturais. Fora deste círculo a palavra perde seu referente concreto; o espaço antes preenchido com plenitude esvazia-se de forma a se tornar um alvo para as idiossincrasias daquele que fala e uma flecha para a astúcia daquele que *bem* fala. Assim, ultrapassada as fronteiras civilização, da comunidade que resume a verdade numa essência, a palavra passa a *constituir* a realidade e a linguagem abre-se à loucura se transformando no espaço de violência e agressão pela disputa do poder: “Dolorosamente Ninguém quer matar-me, sem uso de força” (Homero 1960: canto IX, linha 408). Odisseu usa a palavra contra o gigante caolho porque sabe que o outro é de fato um estrangeiro, diante do qual a simetria entre o eu e o tu é quebrada; a palavra passa a ser a palavra de nada e de ninguém: entre a boca que fala e o ouvido que ouve encontra-se o ruído que emaranha os significados.

No mundo da grande épica, no mundo da tradição oral do narrador de Benjamin, o estrangeiro, o marinheiro — seja ele um comerciante (Benjamin op.cit.:199) ou um aventureiro em busca de sua casa — permanece como um *insider*, pois as distâncias encerram a mesma “totalidade extensiva da vida” (Lukács 2000:44), permitindo partilha da palavra do eu com o outro de forma que juntos eles possam celebrar a verdade única e unívoca do mundo. Tão logo o tripode que sustenta a unidade da essência é derrubado, a linguagem escurece e passa a refratar o mundo em milhares de ângulos inesperados, fazendo com que o estrangeiro assuma a condição de *outsider*: “Para qualquer um que saiba ler comunicações oficiais e conseqüentemente saiba ainda melhor ler cartas não-oficiais, tudo isso está bem claro. Que você, um estranho, não saiba, não me surpreende” (Kafka 2003:105). O círculo ético e moral se parte, e a “identidade da experiência, a vida articulada em si mesma contínua” (Adorno 2003:56) fica impossibilitada; o sentido do mundo já não se encontra mais nele; dotar o mundo de sentido passa a ser uma tarefa humana, uma tarefa entregue à mais humana das faculdades: a linguagem. Por isso narrar torna-se impossível. Narrar, como entende Adorno e Benjamin, seria a repetição da cronologia natural do mundo pela palavra, de maneira tal que as experiências essenciais da vida humana sejam recuperadas. Contudo o que é essencial, o que é verdadeiro e belo para o Eu já não possui a mesma validade para o outro, então a narrativa fragmenta-se em várias possibilidades autênticas de discursos: “se isto é o sertão. Uns querem que não seja [...] Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões ... O sertão está em toda a parte.” (Rosa 2001:24). A narrativa, então, cai em descrédito, torna-se uma anacronia; surge o romance, o relato egoísta de uma individualidade que procura sozinha a totalidade perdida do mundo; de um mundo que não pode ser nada mais do que o *seu* mundo.

Chegamos à terra desolada dos homens ocios (Eliot), uma terra onde “os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos” (Adorno 2003:58), onde o ato desencontra-se do Ser, onde “between the idea/ and the reality/ between the motion/ and the act/ falls the shadow”¹ (Eliot 2004:180). O herói não mais pode representar a totalidade de sua

¹ Entre a idéia/ e a realidade/ entre o movimento/ e o ato/ tomba a sombra.

comunidade, pois todo o seu esforço agora é gasto na procura da unidade de sua própria individualidade; individualidade essa que, se antes aparecia como uma realidade implausível – pois a homogeneidade do mundo tornava-a algo impensável e desnecessária – agora se mostra como o único ponto de referência possível:

A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra. (Lukács 2000:66)

A distância entre o eu e o outro torna impossível a comunhão dos mesmos códigos de referência: não há mais musas, nem aedos, nem narradores, pois em tudo o que o outro diz há o risco de conter a lança que nos cega o olho único com o qual tateamos hesitantes a realidade: “Se daqui se pode pôr alguma dúvida por parte da veracidade, será só o ter sido o autor árábigo, por ser mui próprio daquela nação serem mentirosos, ainda que, por outra parte, em razão de serem tão nossos inimigos, antes se pode entender que mais seriam apoucados em sobejos nos louvores de um cavaleiro batizado”. (Cervantes 2003:66). Apesar de o critério da veracidade ainda ser perseguido, já se reconhece na primeira narrativa do gênero romance a desconfiança dos meios pelos quais esta verdade pode ser obtida. Não se pode confiar no outro, pois este se transformou em meu inimigo; nem tampouco na realidade, pois a imanência de sua empiria já não é mais a morada do sentido: “Algumas outras miudezas se poderiam notar, mas são todas de pouca importância, e não fazem ao caso para a verdade da narrativa, que no ser verdadeira e que cifra a sua bondade” (*idem*:66). Apesar da verdade ainda ser buscada e considerada como valor único, o narrador-romancista reconhece que para atingí-la não é mais suficiente bastar-se no o real, reconhece que é necessário superá-lo para que a totalidade oculta da vida seja desvendada (cf.: Lukács 2000:60). A realidade deve ser esmiuçada, seus elementos

analiticamente decompostos, selecionados e reagrupados, de forma que o que seja importante esteja bem apartado das miudezas mesquinhas. O real, enfim, deve ser filtrado dos elementos responsáveis pelos abismos rasgados entre os homens e entre o homem e o mundo para que sua totalidade seja recuperada e algum significado possa lhe ser atribuído, pois “No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. (Rosa 2001:101).

Esta consciência de que a vida somente pode ser inteligível se transformada pela linguagem já mostra no *Quixote* o germe da pedra de toque da orientação que vai receber o entendimento da narrativa na modernidade, a saber: a perda progressiva do que Adorno (2003:55) chamou de “preceito épico da objetividade”. Tal preceito é derrubado junto com a crença nos mitos que sustentavam a totalidade organizadora da vida, sejam eles o Olimpo, a Beatriz, Jeová ou a Ciência. No mundo descrente, a totalidade somente pode ser possível no ultrapassemos os limites do real, na sua transcendência pela arte: “A arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre” (Lukács 2000:34)

Desta forma perde-se a palavra justa, pois deixam de existir os encaixes exatos do verbo; antes cada palavra passa a ter que elaborar, a partir de si mesma e das relações que ela consegue estabelecer com a empiria, seu próprio espaço. Temos então a palavra *dispersiva*, que reconhece o referente não antes de si, mas que o subordina, constituindo-o a partir dos elementos do real que são sensibilizados a partir das regras de sua prática discursiva. Isto significa dizer que a linguagem não repete “um princípio de constância lógica e intemporal” (Lima 1989:85), mas que estabelece, a partir de suas regras particulares, socialmente formuladas, um *território*, onde determinadas empirias são sancionadas e outras interditas. A linguagem abandona sua posição assertiva e assume uma natureza performativa, cujos objetos, ao invés de serem encontrados acabados, são montados lingüisticamente. Isto certamente obriga o narrador a abandonar a postura passiva de um Demódoco e o impulsiona à atividade criativa necessária em um mundo destituído de significação. Portanto, não são as ações da experiência que

estão se deteriorando, como Walter Benjamin (1985) pensou; o que decai é a confiança no acesso imparcial dos fatos e na validade que as ações do outro poderiam ter para minha individualidade, tão apartada de si mesma e do restante do mundo. Diante desta nova configuração do real, não podemos senão manter um pé atrás ante qualquer relato dos acontecimentos, pois a história deixou de ser entendida como *A História* para passar a ser entendida como a *história-para*. A tônica narrativa predominante nas comunidades fechadas se inverte: importa agora menos *ter algo a dizer* do que *ter que dizer algo*, i.e. o que se diz deve ser procurado mais nas regras assumidas pelo enunciador na orientação do seu discurso do que no objeto concreto retirado dos campos de referência.

Um caso interessante deste procedimento pode ser notado no conto *Wakefield*, do escritor norte-americano Nathaniel Hawthorne. Logo nas primeiras linhas o narrador afirma que o material de seu relato preexiste ao ato discursivo e que sua tarefa será justamente a de coletar a história em velhos documentos: “In some old magazine or newspaper I recollect a story, told as truth, of a man — let us call him Wakefield — who absented himself for a long time from his wife.”². (Hawthorne 1993:596). Desta introdução pode-se esperar que a busca pelas fontes resume a esperança de que a unidade que garante o estatuto de verdade para a linguagem esteja assegurada. Isto porque a veracidade (ou melhor, a suposição da veracidade) é a primeira motivação para que uma história seja iniciada, e o fato de se ter boas fontes oferece certa segurança ao narrador em face de seus ouvintes — que o escutarão pelo interesse que possuem pela realidade, oferecendo a credulidade de seus ouvidos por ter diante de si alguém que viu ele próprio o passado ou que o *soube por alguém fidedigno*. Porém tal expectativa não se confirma, pois as fontes são incertas — em *alguma velha* revista ou jornal, não se sabe, portanto, nem mesmo qual seria a fonte exata — e ela é contada *como* verdade, o que implica que ela não seja necessariamente verdadeira. Além do mais, muito pouco é conhecido da história; sabe-se unicamente que um homem que vivia em Londres, sem qualquer motivo aparente, abandona a esposa para poder vigiá-la de perto durante vinte anos e depois

² Em alguma velha revista ou jornal eu recupero uma história, contada como verdade, de um homem – vamos chamá-lo Wakefield – que se ausentou por um longo tempo de sua esposa.

reassumir sua condição anterior de marido. O próprio narrador reconhece que o material é parco, “This outline is all that I remember”³ (Hawthorne 1993:596), e esse pouco que se tem às mãos não é suficiente para gerar uma história que valha a pena ser contada: “The fact, thus abstractedly stated, is not very uncommon, nor – without a proper distinction of circumstances – to be condemned either as naughty or nonsensical”⁴ (Hawthorne 1993:596).

Caso bem diverso ocorre em outro conto, *The gray champion*, onde, apesar da matéria da narrativa se passar numa distância temporal de mais de um século e meio, cada detalhe é lembrado minuciosamente. Se em *Wakefield* nem mesmo o nome da personagem é dado como certo, neste caso cada nome, cada data, cada sentimento, cada movimento do cajado do herói permanece na lembrança do narrador, com a segurança da veracidade, mesmo que nenhum documento ofereça qualquer espécie de garantia. Assim temos duas orientações opostas que seguem conduzindo cada uma das narrativas: enquanto numa a verdade deve ser uma condicional suposta: “To my own contemplations, at least, it has often recurred, always exciting wonder, but with a sense that the story must be true”⁵ (Hawthorne 1993:596); noutra ele deve ser assumida e reconhecida como certa. Temos então, num mesmo narrador (pois é o mesmo que realiza ambas as narrativas), dois paradigmas de experimentação da linguagem; fato decerto curioso, haja vista que se dificilmente isto ocorre num mesmo autor (pois o habitual é um escritor de orientação realista continuar como tal ao longo de seus vários livros; assim como um adepto da literatura imaginativa fazer o mesmo); muito menos isto costuma acontecer com um mesmo narrador. Mas, por que isto acontece? Antes algumas palavras sobre o narrador de Nathaniel Hawthorne podem ser úteis na condução de nossa resposta.

O narrador do ficcionista americano está profundamente entranhado na tradição puritana responsável pela colonização da região

³ Este esboço é tudo que eu lembro.

⁴ O fato, colocado assim abstratamente, não é muito incomum, nem – sem uma devida distinção das circunstâncias – para ser condenado nem como um capricho ou algo sem sentido.

⁵ Às minhas próprias contemplações, ao menos, tal fato sempre tem retornado, sempre excitando admiração, mas com uma sensação de que a história deve ser verdadeira.

da Nova Inglaterra, inclusive o próprio autor é descendente de uma das mais tradicionais famílias puritanas da região. Fugida da perseguição realizada pelo poder real de seu país natal, a facção puritana mais desacreditada com a situação política da metrópole se propôs a estabelecer uma nova sociedade, aproveitando nas colônias a liberdade que o parlamento inglês não permitia. Com a oportunidade de assumir a autonomia total sobre os territórios da Nova Inglaterra, por intermédio da autorização do rei James I, eles puderam, entre 1640 e 1700, aumentar sua população de menos de dezoito mil habitantes para mais de cento e cinco mil. Tal soberania mantém-se até o reinado de James II, que em 1686, preocupado com o crescimento das maneiras independentes das colônias, cancela as autorizações reais que permitiam os regimes democráticos das populações locais, estabelecendo uma administração organizada em torno de governadores reais. A tensão que vai ser desencadeada na Nova Inglaterra entre as colônias e o poder real acompanha as vicissitudes decorrentes da Revolução Gloriosa de 1689 e prenuncia a Guerra da Independência Americana em 1776. Se mesmo na Inglaterra o puritanismo era mais do que uma religião, se apresentando como uma entidade cultural coesa o suficiente para fazer frente aos cavalheiros ingleses no parlamento, na América do Norte o seu caráter recluso pôde se desenvolver numa solidez ainda maior, livre que estava de qualquer influência de elementos externos.

Por três gerações os primeiros puritanos chegados no Novo Mundo puderam desenvolver e praticar seus costumes e leis totalmente isolados da interferência da detestável aliança entre poder o real e a igreja, fator decisivo para que na região se desenvolvesse uma comunidade fechada organizada em torno dos ensinamentos retirados da Bíblia e administrados pelos patriarcas locais. Quando a coesão e a independência da totalidade dos puritanos começa a ser vista com certa desconfiança por James II, a harmonia experimentada pelos colonizadores puritanos pela primeira vez é perturbada, ocasionando um ato de revolta por parte dos nativos. É neste episódio que se situa *Gray champion*: o conflito entre as forças britânicas e os puritanos supera a importância política para se travestir na questão da luta que uma comunidade deve desempenhar para manter sua totalidade intacta: "...and sent a harsh and unprincipled soldier to take away our liberties

and endanger our religion”⁶ (Hawthorne 1993:578). O mais importante a ser notado aqui é o fato de o narrador falar a partir de dentro da comunidade e se dirigir aos seus membros; com isso todos os referentes são comuns ao narrador e aos seus interlocutores (*nossas liberdades; nossa religião*). Disso decorre o total apagamento da individualidade do enunciador, pois por ele passam a falar todos os membros da comunidade, sua voz não é simplesmente a voz de um por todos, mas a voz de todos em um. O apagamento do narrador enquanto indivíduo é equivalente ao que ocorre ao herói. O herói, como habitualmente é entendido, é aquele que se alça acima da sociedade, destacando-se por seu poder — que o eleva acima das leis de sua realidade — e pelas vestimentas extravagantes, com chapéu, máscara, capa... de forma que sua superioridade seja atestada pela diferença com o comum: ele é o um que responde por todos. O herói da comunidade fechada surge de dentro da multidão e é praticamente indistinguível dela; quando muito sua superioridade resume-se apenas à do legislador que determina o plano comum da realidade, pois é por sua boca que todos se pronunciam:

Suddenly, there was seen the figure of an ancient man, who seemed to have emerged from among the people, and was walking by himself along the center of the street, to confront the armed band. He wore the old Puritan dress, a dark cloak and a steeple-crowned hat, in the fashion of at least fifty years before, with a heavy sword upon his thigh, but a staff in his hand to assist the tremulous gait of age.⁷ (Hawthorne 1993:581)

Desta forma a organicidade da estrutura social estabelece uma homologia entre o enunciador, os interlocutores e o objeto: o herói grisalho. Homologia essa que possibilita o realismo, a objetividade épica do relato, pois o ato preenche todo o espaço do sentido, nada mais

⁶ ... e enviou um soldado severo e inescrupuloso para retirar nossas liberdades e ameaçar nossa religião.

⁷ De repente, foi avistada a figura de um velho homem, que parecia ter emergido dentre as pessoas, e estava caminhando sozinho através do centro da rua, para confrontar o bando armado. Ele usava a velha vestimenta puritana, uma capa negra e uma cartola, à moda de pelo menos cinqüenta anos atrás, com uma pesada espada sobre sua coxa, mas com um cajado em sua mão para auxiliar o andar trêmulo da idade.

necessita ser acrescentado, todos reconhecem a verdade na ação do herói; a vida e o ato se bastam em si, pois os irmãos comungam a mesma identidade. “Quando a vida, como vida, encontra em si um sentido imanente, as categorias da organicidade são aquelas que tudo determinam: estrutura e fisionomia individuais nascem do equilíbrio no condicionamento recíproco entre parte e todo, e não da reflexão polêmica, voltada sobre si própria, da personalidade solitária e errante”. (Lukács 2000:67). O equilíbrio entre partes e todo é comprovado em todos os elementos da figura do herói: suas vestimentas, fora-de-moda aos ingleses, estão de acordo com a cronologia de seus comuns; sua fala, *in accents long disused*⁸ (Hawthorne 1993:583), são perfeitamente compreensíveis àqueles que clamaram por sua vinda e, sobretudo, seu ato, seu grito: *Stand!* (Hawthorne 1993:582), é o grito que vem de dentro dos anseios de todos os puritanos. Vê-lo pela primeira vez faz com que os jovens reconheçam nele um pai e os velhos um irmão, pois todos estão integrados numa mesma totalidade.

A homologia entre os pares não se desenvolve apenas no plano espacial, mas também entre as distâncias temporais, fazendo com que o hoje se torne indistinguível do ontem, e o anacronismo do herói seja a juventude da comunidade: “Though more than sixty years had elapsed since the pilgrims came, this crowd of their descendents still showed the strong and sombre features of their character perhaps more strikingly in such a stern emergency than on happier occasions”.⁹ (Hawthorne 1993:579). Dessa forma o conflito entre puritanos e eclesiásticos torna-se a superfície de um conflito entre *ancestralidade* e *juventude*; entre *tradição* e *inovação*, sendo o primeiro elemento o positivo e o segundo o negativo, pois a luta que se trava é a luta pela permanência dos valores, pela manutenção da integridade puritana. É a ancestralidade, a tradição, o elemento fundador da homologia da unidade da comunidade e do significado; a não mudança dos tempos garante que todos se reconheçam num mesmo conjunto de códigos referenciais; garante que o filho se veja

⁸ Com um sotaque há muito tempo abandonado.

⁹ Apesar de mais de sessenta anos terem passado desde que os peregrinos chegaram, esta multidão de seus descendentes ainda mostravam a características fortes e sombrias de sua figura talvez ainda mais evidentemente do que em ocasiões mais felizes.

na face do pai, o pai veja a perpetuação de seu sangue nas veias dos filhos e todos se vejam no rosto do herói, “for he is the type of New England’s hereditary spirit;”¹⁰ (Hawthorne 1993:584).

A narração se desenvolve desdobrando os dois planos que o atributo velhice assume: a *velhice* pode ser encarada (a) no plano biológico, onde então significa fraqueza, deteriorização; (b) no plano moral, onde equivale a vigor e força. A oposição fica bem clara no contraste estabelecido entre o herói e os outros velhos. Primeiramente vemos o governador Bradstreet, cuja velhice de início se apresenta com o predicado positivo, pois representa a ancestralidade puritana: “a venerable companion of the first settlers”¹¹ (Hawthorne 1993:580). Contudo no momento da adversidade ele quebra a homologia com os seus pares, pois se nas *duras emergências* os puritanos buscam no aspecto de seus patriarcas a força para a resistência, realçando a natureza de sua identidade, o velho governador demonstra fraqueza de espírito e trai os valores de sua comunidade, aconselhando os seus conterrâneos à rendição. Neste momento ele se coloca numa posição oposta ao velho misterioso, que abandona a sua fraqueza inicial no momento em que se coloca diante das frotas inimigas. Bradstreet representa a velhice caduca, pois aponta para a dissolução da unidade puritana; o herói a velhice vigorosa, pois confirma a mesma unidade. O perfil de outro velho, o líder das tropas inimigas Edmund Andros, é dado na seguinte sentença: “Sir Edmund Andros, elderly, but erect and soldier-like”¹² (Hawthorne 1993:580); que primeiro introduz a idade avançada, sugerindo a predicação negativa do plano biológico, mas que pela cláusula adversativa em seguida informa que, apesar da velhice, ele ainda possui vigor (erect), pois neste momento da ação — quando as tropas acoossam a população e o velho governador, a única esperança até então, já demonstrara a sua fraqueza — o cavaleiro inglês representa os valores dominantes da situação. Contudo o segundo adjetivo (soldier-like) indica a artificialidade de sua juventude, tal como é artificial o progresso mecânico da marcha dos soldados. A velhice de Andros, o passo dos soldados e o governo atual da Nova Inglaterra, “that does not grow out of the nature of things

¹⁰ Pois ele é do tipo do espírito da Nova Inglaterra.

¹¹ Um venerável companheiro dos primeiros colonizadores.

¹² Senhor Edmund Andros, idoso, porém ereto e soldadesco.

and the character of the people"¹³ (Hawthorne 1993:581), dispõem-se do lado de fora da natureza, pois se situam além dos limites do círculo da comunidade; seus predicados são ilegítimos, daí eles não veicularem nenhum sentido apreensível para os puritanos que não o do não-eu, o do outro, "our archenemy"¹⁴ (Hawthorne 1993:580).

A velhice legítima, a velhice que confirma e atesta o vigor da sociedade puritana e de seus valores, é a juventude da natureza; por isso o oxímoro traçado no título do conto é apenas aparente, pois ele vai se dissolvendo ao longo da narrativa. A arma do herói não é a espada que destrói, mas o cajado que conserva; o cajado com o qual a comunidade segue seus passos lerdos porém vigorosos. Tal como em Moisés, é o cajado da tradição que é erguido com o grito que ordena à adversidade que se submeta às vontades comuns de um povo; por isso a comicidade do herói diante das tropas britânicas ("See you not, he is some old Round-headed dignitary, who hath lain asleep these thirty years, and know nothing about the changes of times? Doubtless, he thinks to put us down with a proclamation in Old Noll's name!"¹⁵ (Hawthorne 1993:582)) se revela como epicidade no lado contrário. É devido a essa juventude ancestral que o episódio pode permanecer intacto em todos os seus detalhes, mesmo depois de tantos anos, pois a narrativa se conserva no formol da rede da *reminiscência* traçada pela tradição que a viu nascer: os fatos narrados ainda pertencem ao bloco comum das pessoas que ainda hoje conduzem suas vidas conforme os antigos patriarcas.

É porque fundada na memória coletiva que a narrativa dispensa o uso de fontes documentais; o episódio abandona o seu caráter de *fato histórico* para se travestir das propriedades da *crônica*. A escrita histórica transformaria o herói num indivíduo, dar-lhe-ia um nome, traçaria seu passado e atribuiria conseqüências ao seu ato. Reinscreveria-o, enfim, numa nova cronologia, através de inúmeras seleções e combinações dos documentos, de forma que as ações fossem apresentadas com um sentido que pudesse ser comprovado. A crônica, em contrapartida, "se liberta do

¹³ Que não cresce a partir da natureza das coisas e da índole das pessoas.

¹⁴ Nosso arquiinimigo.

¹⁵ Você não vê, ele é algum dignitário dos cabeças-redondas, que permaneceu dormindo durante esses trinta anos e não sabe de nada acerca da mudança dos tempos? Sem dúvida ele acha que pode nos impedir com alguma proclamação em nome do velho Noll!

ônus da explicação verificável, Ela é substituída pela exegese, que não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas” (BENJAMIN, 1985:209). Assim, a sucessividade da cronologia da crônica não é traçada por uma rede de causalidades, mas pela repetição de um significado universal que se conserva na tradição oral de um povo: “I have heard, that whenever the descendants of the Puritans are to show the spirit of their sires, the old man appears again”¹⁶. (Hawthorne 1993:583). O historiador circunscreveria o episódio em sua circunstância; o narrador, ao evitar as explicações causais, faz com que ele adquira certa universalidade, pois ao seu sentido não é dado um laço firme.

Em *Wakefield* a velhice vigorosa é substituída pela juventude esclerosada, e, como não poderia deixar de ser, o cenário da Nova Inglaterra é substituído pelo da capital inglesa. Mas apesar de o objeto estar distante, o sujeito ainda permanece próximo; quero dizer: apesar da realidade representada ser totalmente diversa, o narrador ainda fala a partir da Nova Inglaterra; ainda é um puritano se dirigindo aos puritanos. Por isso a intencionalidade do narrador permanece a mesma: que é menos tornar o objeto inteligível do que retirar dele um *ensinamento moral*, de modo que a narrativa não perca sua *dimensão utilitária* (cf.: Benjamin 1985:200). Contudo os meios para tais fins serão totalmente diversos dos apresentados no conto anterior, já que, oriundo de uma cultura problemática, o objeto perdeu a totalidade que garantiria o seu sentido imanente, fazendo com que qualquer relato de suas ações em si não encerrem nenhuma sabedoria aos confrades do narrador.

O mundo de *Wakefield* já fora apontado mas não desenvolvido em *The gray champion*: “...and the colonists had ruled themselves, enjoying far more freedom than is even yet the privilege if the native subjects of Great Britain”¹⁷ (Hawthorne 1993:578). Se a Nova Inglaterra aparece como o lugar onde o indivíduo pode ser livre e autêntico, pois a comunidade assegura o seu lugar dentro de sua estrutura; a Inglaterra velha é onde a sociedade perdeu sua integridade e os homens não mais se

¹⁶ Eu ouvi dizer, que toda vez que os descendentes dos puritanos mostram o espírito de seus ancestrais, o velho aparece novamente.

¹⁷ ... e os colonizadores se governaram, gozando de maiores liberdades do que os privilegiados súditos nativos do Reino Unido.

somam numa fraternidade. O estreito espaço da vida familiar é o único ainda possível para a comunhão entre as pessoas, o que faz com que o simples ato de colocar o pé na rua signifique o primeiro passo para o completo anonimato: “We must hurry after him along the street, ere he lose his individuality, and melt into the great mass of London life”.¹⁸ (Hawthorne 1993:598). Em Londres os valores éticos da sociedade estão fragmentados em milhares de pedaços que não se configuram como partes de um todo, pois o círculo que garantia ao indivíduo sua importância e identidade foi desfeito; ele agora aparece como uma peça totalmente dispensável da estrutura em que está inserido. Desta maneira temos neste conto a mesma oposição *dentro-fora* constatada em *The gray champion*, com a diferença de que ao invés da paridade população-soldados temos a oposição casa-rua. A rua é o lado de fora dos valores autênticos que oferecem segurança ao indivíduo; abandonar o lar é jogar-se na vida mecânica de significados artificiais ou de artifícios insignificantes, que, como os soldados em marcha, atropela as pessoas massacrando-as irracionalmente: “The throng eddies away, and carries them asunder”¹⁹ (Hawthorne 1993:601).

O caráter problemático da cultura já se faz sentido pela mudança de fonte da narrativa; enquanto antes a história possuía origem num episódio pertencente à tradição oral da comunidade — tendo, portanto, participação no prosseguimento desta tradição — em *Wakefield* encontramos um episódio solto, apenas uma notícia um tanto incerta, que não decorre nem continua o fluxo da vida; ela é apenas um caso isolado que, em si, não possui nenhum valor, não encerra nenhuma experiência comunicável. Se a história a ser narrada não vale a pena e nem sequer é verdadeira, por que narrá-la? Poderíamos perfeitamente após uma narrativa desta natureza perguntar ao nosso narrador: *e daí? o que você pretende com tudo isso?* O próprio narrador considera esta (im)possibilidade ao afirmar que a história, em suas linhas gerais, nada possui de estranho ou condenável; que não há, portanto, nenhuma tensão dramática que a torne uma narrativa válida. Contudo ainda assim ela será narrada e se tornará uma narrativa válida, pois o que passa a

¹⁸ Precisamos nos apressar atrás dele, onde ele perde a sua individualidade e se funde à grande massa da vida londrina.

¹⁹ A multidão redemoinha separando um do outro.

entrar em jogo não é a história em si, mas como o discurso de seu narrador transforma os códigos referenciais.

Ao comentar a teoria sociolingüística de William Labov, Jonathan Culler (1993) afirma que a principal preocupação do narrador é evitar que sua narrativa seja desinteressante, e que para isso ele insere nela várias cláusulas que possuem uma *função avaliativa*. A *avaliação*, para Labov, é o elemento mais importante de todas as narrativas, pois é dela que decorrem os meios pelos quais o narrador indica a importância de seu propósito ao desenvolver uma história, aponta o porquê do ato narrativo. É pela avaliação que se operam a *seleção* dos elementos contextuais e a sua conseqüente *combinação* num todo orgânico; ela aparece como o que foi entendido por Wolfgang Iser (1983) por *intencionalidade autoral*. É pela intencionalidade que a realidade é retirada de sua imanência e transgredida pela ação do imaginário; resultando que a realidade repetida no texto assuma a condição de realidade fingida, irrealizada, que se aparta do real concreto por possuir em sua organização estrutural elementos existentes apenas no plano textual. A realidade fingida, portanto, transcende a realidade vivencial, apesar do contrato ficcional exigir que ela deva ser assumida como se fosse a própria realidade. Dessa forma o texto se alimenta da realidade sem bastar-se nela, pois “todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*” (Iser 1983:400). O *como se* da realidade textual funciona à maneira de um parêntese que encerra uma totalidade que não é a totalidade do mundo, mas uma totalidade *artisticamente elaborada*.

Apesar da grande sagacidade do texto de Iser, de certa forma Lukács já havia dito coisa semelhante anos antes. Lukács (2000:28) afirma que quando a totalidade do mundo é perdida e as “relações do homem com as demais figurações e estruturas” deixam de ser substanciais, a totalidade da vida deve ser recuperada individualmente pelo artesanato artístico. Num mundo homogêneo as figurações, o imaginário na terminologia de Iser, estão em perfeita congruência com os sistemas contextuais de referência, daí as narrativas deste mundo operarem uma transgressão da realidade bem menos sensível, pois o imaginário, de certa forma, encontra-se no próprio mundo da comunidade, e o artista sente a criatividade como algo totalmente

desnecessário. Numa cultura degradada não há mais figurações públicas, pois as coisas encontram-se espalhadas imperfeitamente no mundo empírico; cabe ao artista desfazer esse caos e elaborar um sentido para o mundo, pois a vida passa a só valer a pena se reinventada (C. Meireles). Passamos a entender a narrativa não como “a method of recapitulating past experiences by matching a verbal sequence of clauses to the sequence of events”²⁰ (Labov apud Culler 1993:184), — que é o entendimento que normalmente se tem da narrativa — mas como um construto lingüístico cujas forças discursivas determinam os objetos e os eventos que a eles ocorrem. O primeiro entendimento — que no fim das contas se mostra apenas como um paradigma possível de experimentação da realidade da linguagem — torna-se mais legítimo quando a totalidade do real permite um acabamento imanente aos seus objetos; temos então a *objetividade épica* ou o *realismo essencialista* (que nada possui em comum, não custa nada ressaltar, com o realismo entendido como uma determinada orientação estética de certas escolas artísticas); o segundo ao paradigma de um mundo cuja realidade deve ser transcendida através de uma *linguagem dispersiva* para que alguma verdade possa ser alcançada.

É este mundo que encontramos em *Wakefield*; um mundo onde as ações não correspondem aos anseios do espírito nem podem ser resumidas numa realidade que não seja reconfigurada. Nele a exasperação do narrador diante da estranheza da ação humana deve se converter num artifício que se contente em tornar o mundo em algo comunicável, já que reconduzi-lo à normalidade passa a ser uma tarefa impossível. Assim, a realidade textual não é ditada por eventos anteriores ao ato discursivo, mas, pelo contrário, é este mesmo ato que possibilita que alguma realidade possa ser experimentada numa totalidade imaginada pelo *como se* do discurso. Contudo a elaboração do mundo discursivo não se inscreve unicamente nas peculiaridades individuais do narrador, mas também “a partir de uma norma socialmente configurada” (Lima 1989:51), o que implica que não somente o narrador se dirige a uma determinada esfera da sociedade como também parte de uma posição específica do território lingüístico para, através das pré-noções

²⁰ Um método de recapitulação de experiências passadas pela combinação de uma seqüência verbal de cláusulas à seqüência dos eventos.

características de seu grupo, reordenar o caos do mundo. Somente a partir das pré-noções de um determinado horizonte cultural pode alguém reelaborar o mundo, pois são elas que fornecem o chão para que o gênio inventivo do artista prossiga em sua atividade. Podemos perceber que em *Wakefield* apesar do narrador voltar os olhos para Londres ele ainda continua a falar a partir da Nova Inglaterra, pois quem fala ainda é o *nós* da comunidade puritana, que observa, a partir do lado de dentro, o indivíduo problemático do lado de fora: “We know, each for himself, that none of us would perpetrate such a folly, yet feel as if some other might”²¹ (Hawthorne 1993.:598). Dentro da comunidade não existe uma única pessoa sequer como Wakefield, ele é um caso único “of the purest originality, unexampled, and probably never to be repeated”²² (Hawthorne 1993:596), daí a experimentação de seu caso somente ser possibilitada pela irrealização dos fatos mediante o construto verbal, de forma que nos seja possível sentir *como se algum outro pudesse* fazer o que ele fez.

O *que* se narra passa a importar menos do que o *como* se narra, daí os elementos das referências contextuais aparecem apenas como um mero resumo no parágrafo inicial; o narrador é movido mais pelo desejo de *ter que dizer algo* do que pela obrigação do *ter algo a dizer*. No fim das contas acaba até sendo melhor que as fontes pesquisadas sejam precárias (e neste ponto já podemos pensar se a própria precariedade não é ela mesma intencional), pois quanto mais escassos tais elementos maior é a liberdade imaginativa daquele que se propõe a fazer o relato: “What sort of man was Wakefield? We are free to shape our own idea,”²³ (Hawthorne 1993:597). E mesmo essas poucas referências somente nos interessam na medida em que são transfiguradas pela interpretação do narrador, pela leitura *específica* que o texto opera das revistas e jornais velhos, pois a partir do momento em que elas são fingidas sua cronologia original é substituída pelo tempo da narrativa, que nada mais é do que o tempo determinado pela subjetividade interpretativa do narrador: “A dinamicidade do tempo não é decorrente de uma propriedade natural,

²¹ Sabemos, cada um por si mesmo, que nenhum de nós cometeria tamanha tolice, porém sentimos como se algum outro poderia fazê-lo.

²² Da mais pura originalidade, sem precedentes, e que provavelmente nunca virá a ser repetido.

²³ Que tipo de homem era Wakefield? Somos livres para dar forma à nossa própria idéia.

mas sim da própria confluência da verificação do que se deu com o sentido que se lhe concede" (Lima 1991:144). O próprio narrador reconhece a arbitrariedade de seu ato, mas reconhece também que tal arbitrariedade é decorrente da impossibilidade de haver uma verdade no ato em si. É essa falta que possibilita uma abertura semântica na realidade, que permanece à espera de ser preenchida por qualquer *subjetividade romântica* que conserve a disposição de se manter intrigada.

To my own contemplations, at least, it has often recurred, always exciting wonder, but with a sense that the story must be true, and a conception of its hero's character. Whenever any subject so forcibly affects the mind, time is well spent in thinking of it. If the reader choose, let him do his own meditation; or if he prefer to ramble with me through the twenty years of Wakefield's vagary, I bid him welcome²⁴ (Hawthorne 1993:596).

Porém, como já foi dito, o narrador observa uma realidade degradada mas não pertence a ela; o que faz com que seus meios conduzam a fins diversos dos narradores romântico e/ou modernos. Escrita por um romancista, a vida de Wakefield mergulharia na profunda melancolia de sua individualidade a fim de que fosse encontrado um sentido para a singularidade de seu ato. Escrita por um narrador, a vida somente pode ser vista a partir do lado de fora, em função de uma estrutura social e semântica que condena previamente o indivíduo que ousou abandonar a substancialidade das relações intersubjetivas. Assim, ao invés de termos o relato de uma vida ordenada numa rede de causalidades, encontramos novamente uma crônica, que é movida muito mais pelo desejo de *mostrar* do que de *explicar*, pois o que o narrador procura com o seu esforço não é a vida de um indivíduo em si, mas um *ensinamento moral* (Benjamin 1985:200) que possa ser aproveitado pelos membros de sua comunidade. "[...] trusting that there will be a

²⁴ Às minhas próprias contemplações, ao menos, tal fato sempre tem retornado, sempre excitando admiração, mas com uma sensação de que a história deve ser verdadeira, e uma concepção do caráter de seu herói. Toda vez que um assunto tão energicamente afeta a mente, o tempo é bem gasto pensando nele. Se o leitor escolher, que faça suas próprias meditações; ou se ele prefere divagar comigo através dos vinte anos da excentricidade de Wakefield, dou-lhe boas vindas.

pervading spirit and a moral, even should we fail to find them, done up neatly, and condensed into the final sentence. Thought has always its efficacy, and every striking incident its moral"²⁵ (Hawthorne 1993:597).

A singularidade do conto deve-se menos à personagem intrigante do que ao encontro inusitado entre um indivíduo problemático com um narrador benjaminiano. Segue-se daí que os esforços do narrador buscam a todo custo compensar a fragmentação do mundo pela linguagem; mas não à maneira de um romancista, pois a vida não é incinerada pela transcendência neste processo, mas à maneira de um cronista, que ainda se esforça para enxergar no mundo uma totalidade, garantida sobretudo pelos valores familiares. Fosse o narrador um romancista, Wakefield ou o herói grisalho encontraria sua morte simbólica, no sentido de que nada do que lhes acontecesse depois do relato seria relevante para o percurso de suas vidas. Mas, ao invés disso, o cronista procura um *momento da vida* por onde o curso da existência possa ser mostrado em seu fluxo ininterrupto. O herói não morre “[...] nor knew when his funeral passed, nor where his gravestone was”²⁶ (Hawthorne 1993:583), pois seu significado pertence ao espírito coletivo da comunidade. A Wakefield também não é dado um termo, pois a vida recomeça justamente no momento em o ponto final é dado no penúltimo parágrafo. Neste último caso a estruturação do *como se* se torna mais evidente, pois com ela se busca responder ao *apesar de* da realidade; o conto aparece como uma tentativa ortodoxa de assegurar um sentido a um mundo que parece estar sendo progressivamente preenchido por substancialidades incomunicáveis e incompreensíveis. Para que isso seja realizado passa a ser necessário garantir significado à insignificação — àquilo que não possui lugar certo dentro de uma dada ordenação cósmica; que, afinal, nada mais é do a invenção das palavras *outsider*, fora-da-lei, monstro, criminoso. É, enfim, oferecer uma resposta aos momentos onde a essência desprende-se da imanência do mundo.

²⁵ confiando que haverá um espírito confiante e uma moral, mesmo que falhemos em encontrá-los, elaborado habilmente, e condensado na sentença final. O pensamento sempre possui sua eficácia, e cada incidente notável sua moral.

²⁶ Nem souberam quando se deu seu funeral, nem onde sua lápide estava.

Referência bibliográfica

- ADORNO, Theodor. 2003. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: — *Notas de literatura*. São Paulo: Duas Cidades.
- BENJAMIN, Walter. 1985. 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.
- CERVANTES, Miguel de. 2003. *Dom Quixote*. São Paulo: Abril.
- CULLER, Jonathan. 1993. History and discourse in the analysis of narrative. In: — *The pursuit of signs: Semiotics, literature, Deconstruction*. Ithaca (New York): Cornell University Press.
- ELIOT, T.S. 2004. *Poesia*. trad. de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx.
- HAWTHORNE, Nathaniel. 1993. *Three complete novels*. New Jersey: Gramecy books.
- HOMERO. 1960. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos.
- ISER, Wolfgang. 1983. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: — LIMA, Luis Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: F. Alves.
- KAFKA, Franz. 2003. *O castelo*. São Paulo: Abril.
- LIMA, Luis Costa. 1989. A narrativa na escrita da história e da ficção. In: — *A aguarás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. 1991. A questão da narrativa. In: — *Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LUCKÁCS, Georg. 2000. *Teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades.
- ROSA, João Guimarães. 2001. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.