

Narrar para compreender: o relato como forma de organizar a experiência em *Domingo à tarde*, de Fernando Namora

letrônica

Sabrina Schneider¹

“Tenho medo das palavras como de uma serpente enrolada. Nunca se sabe o tamanho que têm, antes de as forçarmos a desenroscarem-se.” A confissão é de Jorge, protagonista e narrador do romance *Domingo à tarde*, do escritor português Fernando Namora (1963, p. 51). Porém, mais que uma confissão, parece ser uma justificativa para a distância que a personagem, um médico que trabalha na ala de um hospital destinada a pacientes com câncer, tenta manter a todo custo entre si e as pessoas à sua volta. Distância que precisa ser revista face ao seu envolvimento com Clarisse, uma das doentes da enfermaria. Mesmo assim, ele lutará bravamente contra a evidência de que, sozinho, o homem nada pode, e só colocará de lado o seu medo das palavras por se ver forçado pelas circunstâncias (p. 5) “a vestir a fardeta de cronista dos acontecimentos”.

Para a análise do texto de Namora, escolhemos a teoria bakhtiniana do discurso, mais especificamente as ideias expostas na obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008). Nela, Mikhail Bakhtin estabelece as diferenças entre monovocalidade e bivocalidade e, sobretudo, entre monologia e dialogia, ou seja, entre o discurso no qual o herói é coisificado, apenas mais um item do mundo descrito de maneira cabal por um narrador extradiegético-heterodiegético – Bakhtin refere-se a essa voz como sendo do próprio autor, mas preferimos adotar a nomenclatura empregada por Gérard Genette em *Discurso da narrativa* (s/d) –, e o discurso no qual o que se representa não é mais uma personagem caracterológica ou tipicamente determinada, mas a própria inconclusibilidade do homem, de sua consciência.

A fim de mostrar o que é a dialogia, Bakhtin examina as novelas e romances de Dostoiévski. Segundo o teórico, o discurso “à revelia”, que resume em definitivo a

¹ Doutoranda em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, pela PUCRS. Integrante do grupo de pesquisa Estudos Culturais e Literaturas Lusófonas, do Núcleo de Estudos Lusófonos (NEL), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Bolsista do CNPq.

personagem, com palavras estranhas a ela, não faz parte do plano artístico do escritor russo. Em suas narrativas, ele cria um clima que permite à palavra do herói revelar-se, autoelucidar-se. Portanto, em Dostoiévski, é a autoconsciência o dominante artístico da construção da personagem. O mesmo não acontece, por exemplo, em Tolstói, para quem a autoconsciência e a palavra do herói têm apenas importância temática, conteudística, não ajudam a dar forma à narração. “O ponto de vista monologicamente ingênuo de Tolstói e sua palavra penetram em toda parte, em todos os cantos do mundo e da alma, subordinando tudo à sua unidade.” (2008, p. 64).

Assim, em Tolstói, não há bivocalidade. Isso quer dizer que, nas obras do autor de *Guerra e paz*, a palavra do herói aparece somente como discurso representado e objetificado, cuja modalidade mais típica e difundida é o discurso direto. Não se trata de um enunciado autônomo, mas de um dos momentos da enunciação do autor, de uma das formas empregadas por este para caracterizar suas personagens. Ou seja: apenas o discurso do autor nomeia, comunica, enuncia, representa; é dele o direito à interpretação referencial e direta do objeto. O que conta é o que está no seu campo de visão. Dostoiévski, por sua vez, viola as leis desse campo, que não consegue absorver mais que a imagem objetiva de outra criatura. Seu narrador não possui uma posição exteriormente estável, capaz de proporcionar uma visão sintetizadora e integral de atitudes e de ações. Essa impossibilidade de afastamento faz com que fique preso ao ponto de vista do herói, e é o discurso interior da personagem, portanto, que adquire significação.

Para o grande romancista russo, de acordo com Bakhtin, a personagem interessa não como objeto de representação, mas como ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma. Dessa maneira, sua verossimilhança está na verossimilhança de seu discurso interior. Contudo, para que tal enunciado confessional venha à tona, é preciso que o narrador se limite ao discurso protocolar, meramente informativo. Ou então que, em lugar de falar sobre o herói, dialogue com ele. Tal diálogo pode ser visto, por exemplo, em *O duplo*: o narrador apropria-se das palavras de Goliádkin, dando-lhes uma entonação de zombaria e de reproche para ofendê-lo e provocá-lo.

Há, ainda, uma terceira forma de levar o herói à confissão: retirar completamente o narrador extradiegético-heterodiegético – ou autor, como diz Bakhtin – de cena. Sua palavra é substituída pela do próprio herói, ou seja, pela voz de um narrador extradiegético-homodiegético, como quer Genette. É o que ocorre no *Icherzählung*, que pode ser um simples relato, bem como uma carta ou um diário. Pode, ainda, ser assumido por aquele que conta a história como um discurso literário, como é o caso de Paulo Honório, em *São Bernardo*, de **Letrônica**, Porto Alegre v.3, n.1, p.405, jul. 2010.

Graciliano Ramos. Em *Domingo à tarde*, de Fernando Namora, temos, justamente, um *Icherzählung*, ou seja, o discurso de um narrador-protagonista. Não fica claro se estamos diante de um texto literário, mas somos informados, em um dos parágrafos iniciais do romance, de que nos encontramos perante uma narrativa escrita:

Quem deveria ter escrito esta narrativa era Clarisse, porquanto é dela, e só dela, que iremos falar (o que direi de mim é, afinal, pretensioso e abusivo) –, e então estou certo de que o leitor sentiria logo um soco no peito, prenunciador de emocionantes expectativas, se ela o agredisse com um início lógico: “Chamo-me Clarisse e vou morrer. Mas, entretanto, conheci um tipo que era médico e resolvera os seus problemas de consciência escolhendo uma especialidade cujos clientes não tinham uma migalha de esperança à sua frente.” Etc. Um começo bonito, embora suspeito que Clarisse nunca o teria preferido. Ela bem sabia que as minhas noites não eram podres e, tal como alguns outros, julgava-me um atormentado. (NAMORA, 1963, p. 5)

Já Púchkin, para o teórico russo, é capaz de introduzir um narrador que, apesar de substituir o autor, possui autonomia. Vejamos o que ele afirma sobre Biélkin:

Este é importante para Púchkin como a voz do outro, antes de tudo como um personagem socialmente definido com um respectivo nível intelectual e uma forma de concepção do mundo e também como imagem individual característica. Por conseguinte, verifica-se aqui uma refração da ideia do autor na fala do narrador; aqui o discurso é bivocal. (p. 219).

Quanto a isso, é necessário fazer uma referência à biografia de Fernando Namora. O autor, formado em Medicina pela Universidade de Coimbra, clinicou em sua terra natal, Condeixa, e nas regiões da Beira Baixa e do Alentejo. Foi, também, assistente no Instituto Português de Oncologia, sediado em Lisboa. Em janeiro de 2009, inclusive, a Associação Portuguesa dos Escritores (APE) e a Ordem dos Médicos de Portugal organizaram juntas um colóquio por ocasião do 20.º aniversário de morte do romancista e poeta, durante o qual foi exibida a versão cinematográfica de *Domingo à tarde*, filmada em 1965 pelo diretor António de Macedo. O fato de o narrador-protagonista do texto em análise exercer a mesma profissão que o autor empírico da narrativa anula a autonomia de seu discurso, a bivocalidade do romance? Pensamos que não. O narrador, mesmo quando extradiegético-heterodiegético – ou seja, em terceira pessoa, ausente da história, sem identidade definida –, é sempre uma construção, um ser de papel, e não pode ser confundido com o autor da narrativa ficcional.

Nesse sentido, portanto, há bivocalidade em *Domingo à tarde*, embora se trate de uma bivocalidade de orientação única, e não de orientação vária, como ocorre em *O duplo*, por exemplo – onde autor/narrador e herói estão em oposição hostil. Segundo Bakhtin, quando, no discurso bivocal, as palavras são orientadas para diversos fins, ele tende a decompor-se em dois discursos totalmente particulares. Já a tendência do discurso bivocal onde as palavras são orientadas para um só fim – ou seja, em que as ideias do autor são refratadas pela palavra do

narrador em primeira pessoa – é a fusão completa das duas vozes – acusação feita à Turguiêniev –, ou seja, a monovocalidade. Entre um extremo e outro, várias gradações são possíveis. “Uma das peculiaridades da prosa está na possibilidade de empregar, no plano de uma obra, discursos de diferentes tipos em sua expressividade acentuada sem reduzi-los a um denominador comum.” (2008, p. 229).

Resta saber se, na obra em questão, há dialogia. Para que esta ocorra, conforme Bakhtin, não é necessário que tenhamos, composicionalmente expressas, as réplicas de um diálogo. Este pode ser interior: o herói substitui, com sua própria voz, as vozes daqueles que o rodeiam; antecipa-lhes os discursos, leva em conta as possíveis reações das outras pessoas diante de sua fala, modificando-a.

A atitude do herói face a si mesmo é inseparável da atitude do outro em relação a ele. A consciência de si mesmo fá-lo sentir-se constantemente no fundo da consciência que o outro tem dele, o “o eu para si” no fundo do “o eu para o outro”. Por isso o discurso do herói sobre si mesmo se constrói sob a influência direta do discurso do outro sobre ele. (2008, p. 237).

É a dialogia que faz com que as autoenunciações dos protagonistas de Dostoiévski sejam como réplicas que, apesar de seguirem em direções opostas, fundiram-se num só emissor, numa só enunciação. Daí, para Bakhtin, a tensa dissonância nas obras do autor. Em outras palavras: em Dostoiévski, mesmo no discurso monológico/interno do herói não há uma palavra monologicamente firme, não-decomposta. Tal conflito, na consciência da personagem, entre sua voz e a voz do outro, da qual se apropria, é o autêntico objeto de representação nas narrativas do romancista russo. A personagem não é apresentada de maneira acabada, mas no processo de elucidação de sua consciência, de descoberta do seu próprio discurso, de seu discurso verdadeiro em meio a tantos outros, com os quais entra em conflito, polemiza. Essa intensa dialogação é, ainda, um apelo, não apenas às outras personagens e ao mundo, mas também ao ouvinte, ao leitor, que serve de testemunha e juiz.

Dessa forma, o discurso do herói de *Memórias do subsolo*, por exemplo, é quase espasmódico. Não se basta a si mesmo: é repleto de ressalvas e evasivas, para que o outro possa contradizê-lo. O “homem do subsolo” finge autonomia e indiferença ante o pensamento e a avaliação do outro, mas ao mesmo tempo anseia por aprovação e teme que essa subordinação à opinião alheia seja descoberta. A fala de Stavróguin, de *Os demônios*, é igualmente deselegante. Leonid Grossman, outro crítico que se dedicou ao estudo da poética de Dostoiévski, entendeu que o estilo desajeitado de Stavróguin se devia ao tema de sua confissão. Para Bakhtin, no entanto, as deformações de estilo na autoenunciação da personagem são determinadas pela mirada para o outro.

A atitude de Stavróguin face a si mesmo e ao outro se situa no mesmo círculo vicioso pelo qual perambula o “homem do subsolo” “sem prestar qualquer atenção aos seus companheiros” e batendo ao mesmo tempo com o pé no chão a fim de fazê-los perceber finalmente que ele não lhes dá atenção. (BAKHTIN, 2008, p. 284).

Essa não parece ser a situação de Jorge, o narrador-protagonista de *Domingo à tarde*. Seu discurso não é repleto de reticências como o do “homem do subsolo” nem apresenta as deformações da confissão de Stavróguin. É, pelo contrário, elegante e seguro. Relata a transformação sofrida pela personagem, desencadeada pelo encontro com Clarisse. Contudo, essa transformação não é mostrada em seu acontecer. Alguns anos separam a narração dos fatos por ela contemplados, e o herói já teve, portanto, tempo para refletir sobre eles e chegar às suas conclusões.

No romance de Fernando Namora, como já se viu, não há um narrador extradiegético-heterodiegético que apresenta o herói de forma objetificada. Todavia, o discurso em primeira pessoa do protagonista, que substitui composicionalmente o discurso desse narrador externo, coisifica as demais personagens da história. Clarisse, Lúcia e Mereia, entre outros, são objetos de um discurso “à revelia”. Suas vozes aparecem apenas em forma de discurso direto, como momentos da enunciação de Jorge, único sujeito cognoscente da história. Isso ocorre porque não temos, na verdade, um *Icherzählung* confessional, que ocorre no momento mesmo em que o protagonista está em polêmica com os discursos à sua volta. Temos, isso sim, um texto de cunho memorialista. Como nos lembra Jean Pouillon (1974), para quem a autobiografia é um gênero romanescos, quando decidimos narrar nosso passado, as lembranças psicológicas não nos acodem em massa. Em lugar de reproduzi-las, o que podemos fazer é compreendê-las e organizá-las.

Não quero deixar passar, sob pretexto de que se trata de lembrança, o que sem dúvida é apenas uma justificação. Acredito ter maiores probabilidades de encontrar a verdade buscando compreender agora o que aconteceu do que pedindo à minha memória para me fornecer mais informações do que as que ela me pode dar e que ela haverá então de inventar em meu lugar; quando é a memória que inventa, o que ela traz é a mentira. (POUILLON, 1974, p. 40).

Portanto, o relato escrito que encontramos em *Domingo à tarde* já é o discurso verdadeiro de Jorge, livre das influências da palavra do outro. É a sua interpretação dos fatos, sua compreensão, como diz Pouillon. Mesmo quando Jorge discorre sobre seu comportamento antissocial à época dos acontecimentos narrados, sobre sua arrogância e sobre sua vaidade, não o faz no intuito de que o ouvinte o contradiga, como o “homem do subsolo” ao afirmar que é um homem doente. Não deixa espaço para uma possível resposta, para o consolo, para a aprovação ou desaprovação alheia. Enfim: não estamos diante do apelo dos heróis de Dostoiévski. Vejamos a abertura do romance:

Por esse tempo, ou já muito antes, comecei a ser considerado um tipo insociável. Fumava desalmadamente, macerando o cigarro de um canto para o outro da boca, num jeito nervoso nada fácil de imitar, roendo a todo momento qualquer danação íntima que se traduzia nos modos como fazia crer às pessoas que a presença delas me era insuportável. Tudo me servia para exagerar a brusquidão, talvez porque toda a gente reparasse nela e a censurasse, e a minha rebeldia agreste contra fosse lá o que fosse manifestava-se, provocante, tanto mais quanto os outros a recebiam. (NAMORA, 1963, p. 4).

Alguns parágrafos adiante, ele comenta essa descrição:

Não exagero neste vesgo retrato de mim próprio, embora lhe tenha buscado, quantas vezes ansiosamente, certas atenuantes e justificações. Algumas pessoas, e sobretudo Clarisse, é que procuravam ver-me de outro modo. E também eu reconhecia, sem que isso me redimisse, que a minha enfatuada aridez era uma espécie de enxerto bastardo que, como as células vorazes dos tumores, tinha insidiosamente digerido o que em mim havia de confiável e espontâneo. (p. 7).

Como se percebe, o médico não está interessado em justificar seu comportamento, nem em obter a piedade ou o perdão de quem quer que seja. Assim como coisifica as demais personagens do relato, apresenta uma imagem cabal do seu eu do passado. Imagem com a qual convive pacificamente. Se, no decorrer dos acontecimentos que são relatados em *Domingo à tarde*, Jorge entrou em polêmica com a palavra do outro, ou seja, mudou seu discurso em função da antecipação do discurso alheio, isso é abordado de maneira conteudística, não se reflete na construção de sua narrativa. Porém, ele prefere ressaltar o efeito que suas palavras tinham sobre os outros, e não o contrário. Como quando afirma, a respeito de Clarisse (p. 41): “Ela afixava a atenção sobre o que eu dizia ou não dizia às outras doentes, avaliando, por certo, até onde as minhas frases eram calculadas. Esforçava-se por conhecer as regras do jogo. Eu bem lhe percebia a manha e o desespero.”

Outro exemplo está no diálogo com Lúcia, transcrito abaixo. O trecho é longo. Entretanto, é preciso citá-lo na íntegra para percebermos como Jorge manipulava seus interlocutores. O médico sentia que sua assistente censurava seu desleixo profissional, resultado de sua relação amorosa com Clarisse, e desejava provocar uma discussão sobre o assunto:

Preferia mil vezes que ela me tivesse lançado à cara tudo o que tinha para dizer. Por isso, decidi quebrar-lhe a reserva (aquela sua tão ladina reserva!), ferindo-a:

– Mas você ainda não ensaiou estas ampolas que nos enviaram da Alemanha?

(De tempos em tempos, creio tê-lo dito já, de vários lados nos chegavam novas drogas de diferente cariz: as honradas e as desonestas – que eu, ao farejá-las, logo lhes dava o destino justo –, umas e outras, porém, igualmente incapazes de nos acenarem com a certa via da cura dos nossos doentes. Não obstante, tínhamos de joeirar as boas das más sementes – e experimentar. Experimentar sempre, com um prévio e desgastador sentimento de fracasso. Um dia avistaríamos o triunfo: até lá, cumpria a todos, aos doentes e a nós, pagar-lhe o seu duro preço.)

Lúcia respondeu com um seco:

– Ainda não tive oportunidade.

Eu, então, fui mais longe:

– Incúria ou esquecimento?

Na palidez do rosto de Lúcia, logo afogueado, o meu insulto gravara-se como dedos de um verdugo.

– Temo-nos ambos esquecido de muita coisa.

– É uma insinuação?

E veio a réplica, nítida como um murro:

– É uma acusação.

Atingira o alvo. Agora era esperar que Lúcia dissesse as coisas de frente. Era tudo o que eu desejava: que fosse alguém a encurralar-me donde não pudesse escapar. Lúcia, porém, não soube ser firme. Até hoje ainda não conheci nenhuma que soubesse sê-lo. Ao vê-la esconder aquele seu lábio chorão por detrás dos dedos e fugir de uma briga salutar, pensei uma vez mais que os povos bíblicos, ao legarem-nos os bons preceitos de higiene, foram sábios em muita coisa – mas esqueceram-se de suturar, em devido tempo, o sacro lacrimal das mulheres. (1963, p. 113).

Jorge tinha consciência do efeito de seu discurso sobre o discurso interior de Clarisse, e também sobre o de Lúcia. E, embora mais tarde tenha desenvolvido o “medo das palavras” que citamos no início deste ensaio – e medo, nesse caso, das consequências das suas próprias palavras, e não das palavras dos outros –, houve época em que não tinha dúvidas morais quanto a utilizar seu discurso penetrante – outro conceito bakhtiniano – como estratégia para “domar” – no caso de Clarisse – ou simplesmente “abespinhar” – no caso de Lúcia – as pessoas que o rodeavam. E, no momento da produção de sua narrativa, ainda que afirme estar escrevendo suas recordações com um “mal-estar” ou, como ocorre depois da metade do livro, alegue que seu texto já não é mais o mesmo do início, pois a pieguice dera lugar à sua costumeira “aspereza” de estilo, tais alterações não são, de maneira alguma, perceptíveis ao leitor.

O estilo de Jorge, do início ao fim de *Domingo à tarde*, é o mesmo: claro, seguro, conciso, elegante. Seu discurso – talvez porque não se trate mais de um discurso interior, mas de uma autoficção em que, apesar da coincidência entre narrador e protagonista, aquele que narra é capaz de afastar-se daquele que é narrado, apreendendo-o objetivamente a partir de um campo de visão exteriormente estável – está longe de se desenvolver como um drama filosófico, como ocorre com os heróis de Dostoiévski. É, ao contrário, uma narrativa perfeitamente organizada, escrita para que o protagonista possa atingir a clareza, como ele mesmo admite. Reviver, por meio do relato, acontecimentos dolorosos, foi para Jorge uma experiência necessária para que seu (1963, p. 147) “reencontro com os mortos e os vivos” fosse “mais límpido e mais fecundo”. Como nos diz Umberto Eco (1994), talvez seja essa função consoladora da narrativa – encontrar uma forma no tumulto da experiência humana – a razão pela qual as pessoas têm contado histórias desde o início dos tempos.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4.^a edição revista e ampliada. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. 1.^a reimpressão. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

NAMORA, Fernando. *Domingo à tarde*. Porto Alegre: Editora Globo, 1963.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

Recebido em: 13/06/2010

Aceito em: 14/08/2010

Contato: sabrina.schneider@acad.pucrs.br