

## BRINCANDO NOS ESCOMBROS: A INFÂNCIA CONTANDO HISTÓRIAS

Fúlvio de Oliveira Saraiva<sup>i</sup>

### Resumo

Obra de elevada qualidade, *O livro de Daniel*, de E. L. Doctorow, a começar pelo título, dá pistas sobre suas inúmeras possibilidades de interpretação. O enredo ficcionaliza a vida dos filhos do casal Rosenberg, protagonista de um episódio nebuloso na história do macartismo estadunidense, durante a Guerra Fria. A história tem como narrador o primogênito, Daniel, que estaria mais apto a desvendar a verdade dos fatos, por ter participado deles na infância. Com essa premissa, trazemos o pensamento benjaminiano sobre o narrador, tecendo considerações da pertinência ou não de presenciar os fatos para melhor narrar a história. Nosso intuito é o de partilhar uma possível interpretação infantil acerca da construção do sentido histórico como fator libertador e revelador de um contexto social delimitado, a saber, o de repressão política nos Estados Unidos, na década de 1950. Nossas conclusões giram em torno das atitudes delinquentes de um personagem jovem desestruturado moral e emocionalmente simbolizando toda uma sociedade desfigurada pelo terror implantado pelo poder norte-americano. A lógica que rege as ações de Daniel em seu estado psicótico é a mesma que justifica os meios acionados pelo governo. Pretendemos observar as intrincadas conexões entre a História e a história que é enredada pelo narrador com suas experiências de criança. As posições de Daniel, relativamente à história, ajudam a amadurecer um olhar sobre sua condição de objeto e de sujeito da história, abrindo um túnel para uma possível identidade infantil como fonte do relato.

**Palavras-chave:** Literatura Comparada, Infância, História.

## PLAYING IN THE RUINS: CHILDREN TELLING STORIES

### Abstract

The Book of Daniel, by E. L. Doctorow, beginning with the title, gives clues about its innumerable possibilities of interpretation. The plot fictionalizes the life of the children of the Rosenberg couple, protagonist of a foggy episode in the history of American McCarthyism, during the Cold War. The story has as narrator the firstborn, Daniel, who would be better able to unravel the truth of the facts, for having participated in them in childhood. With this premise, we bring the Benjaminian thought about the narrator, making considerations of the pertinence or not of witnessing the facts to better tell the story. Our aim is to share a possible childish interpretation of the construction of historical sense as a liberating and revealing factor of a delimited social context, namely, political repression in the United States in the 1950s. Our conclusions about the delinquents attitudes of a young person morally and emotionally unstructured symbolizing an entire society disfigured by the terror implanted by the government. By the way, the same logic that guides Daniel's actions in his psychotic state guides also the government. We observe the connections between History and history narrated with the Daniel's experiences as a child. His positions, relative to history, help to mature a look at his status as object and subject of history, opening a tunnel for a possible childlike identity as the source of the story.

**Key-words:** Comparative literature, Childhood, History.

---

<sup>i</sup> Estudante do PPGL em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: vinho\_hc@yahoo.com.br

## 1 – Introdução

*O livro de Daniel*, de Edgar Lawrence Doctorow, é uma obra que suscita grande diversidade de vozes narrativas que deságuam como um feixe de narradores nem sempre passíveis de identificação e classificação pacíficas.

Examinamos aqui a figura do narrador em suas relações com a história e qual identidade infantil surge desse cipoal enunciativo, quando a voz narrativa fala da infância. O texto chama a atenção para um narrador, por vezes “perdido”, identificado com questões da infância que serão cruciais para a estruturação do texto.

Na trama, Paul e Rochelle Isaacson são os progenitores de Daniel e Susan, e foram inspirados em Julius e Ethel Ronseberg, casal condenado e sentenciado à pena de morte em 19 de junho de 1953, nos Estados Unidos, por acusação de espionagem e delação de segredos de estado à antiga União Soviética.

Definitivamente, não há a tentativa de reabilitar a história do casal Roseberg como mártir da história política norte-americana. Todavia, o aspecto humanístico relativo à sentença e à condução do inquérito emerge e ganha acento através da voz do narrador. A significação da verdade histórica construída a partir da reflexão dos pressupostos marxistas introjetados pelo personagem Daniel permite-nos especular sobre a validade dessa interpretação como possibilidade de leitura.

A trama cria a trajetória dos filhos Daniel e Susan em meio ao risco da eclosão de um ataque nuclear durante a guerra fria. Sugere-se uma educação fictícia das crianças que explica boa parte de sua conduta futura. A criação de Daniel acarretou uma alienação às avessas, pois, com o deslindamento das relações de base e superestrutura aprendido por ele, o menino, imitando o pai e desejando seu afeto, reproduz uma série de posições notoriamente recusadas pela sociedade. Práticas e comportamentos consumistas não encontravam guarida nele, o que o afastava dos seus pares, mas evidenciava os valores que o norteavam.

Esse aspecto é singular no livro, já que traz uma concepção de alienação distinta da que costumeiramente se observa, a saber, aquela que é delineada pela ignorância das relações sociais, pela manipulação ideológica. Ou seja, diferentemente de uma alienação a contragosto que ignora suas razões, a do protagonista era, se não desejada, “escolhida”.

As elipses do texto indiciam que Daniel pouco se relacionava com os jovens de sua idade. O livro raramente traz momentos de descontração e brincadeira<sup>i</sup>, quando o relato versa sobre o protagonista e sua irmã crianças ou adolescentes. Fosse porque não aderira ao consumismo ou não participava de seus costumes, o que sobrava era a exclusão social, a margem dos grupos de

---

<sup>i</sup> Quando traz, o contexto é de tensão, barganha ou a brincadeira é mediada por um adulto. Cf. (DOCTOROW, 1986, p. 24)

afirmação de identidade e a suspensão do sentimento de pertença à sua faixa etária. Em uma palavra: rejeição<sup>1</sup>.

Assim, na obra, esse alheamento faz, mais ainda, Daniel parecer um *alien* atemporal e *freak* – como os estadunidenses gostam de dizer<sup>1</sup>. Se somarmos isso à tradicional prática do *bullying* marcada culturalmente na juventude estadunidense, temos mais um índice para explicar as raízes de atitudes questionáveis do personagem.

No que tange à forma, técnicas de corte e retomada aproximam a linguagem à narrativa cinematográfica, com um foco narrativo multifocal, muitas vezes, caleidoscópico, demandando do leitor uma participação intensa. Sem dúvida, um texto que se mostra de grande pertinência para discutir a posição da criança em contextos politicamente tensos.

## 2 – Daniel, um narrador no limite

A começar pelo título, *O livro de Daniel* dá pistas sobre inúmeras possibilidades de interpretações. De imediato, podem ser estabelecidas leituras intertextuais com a bíblia cristã. Outra informação que pode ser extraída do título é a importância que o narrador-personagem assume, a ponto de nomear a obra.

Constantemente, a narração é suspensa para romper a linearidade do discurso, reafirmando seu caráter transgressor. Assim, a estrutura textual trabalha em função da desconstrução, o que, num plano mais denso, podemos aproximar à desconstrução da própria história.

Partindo do pressuposto de que há um sentido subjacente que se constrói na concatenação entre as leituras dos planos conteudístico e formal, observamos uma dinâmica de afirmação da negação, cuja consequência deságua na elucidação dos limites da liberdade e da ética do narrador. Essa dinâmica, como se perceberá, institui uma visão embaçada para o leitor desavisado, induzindo-o a confundir as vozes narrativas que oscilam na enunciação.

Narrar, gesto principal do narrador, não é função do autor. Este designa que tipo de enunciação caberá àquele. Vezes há em que a voz do narrador se aproxima à visão de mundo do autor, daí o comum engano de confundir as duas instâncias. À enunciação corresponde essa voz que conta a história. Na narrativa, objeto da enunciação, também ocorre a parábasis<sup>1</sup>, quando o narrador

<sup>1</sup> Nesse ponto, a ligação entre ficção e fato histórico é reveladora, pois após a execução do casal Rosenberg, seus filhos Michael e Robert (respectivamente, com dez e seis anos) foram rejeitados, primeiramente, pelos avós maternos e, depois, paternos. Os jovens só foram adotados três anos após a morte de Ethel e Julius, em 19/06/1953, pelos Meeropol (sobrenome que também conservam até hoje, junto ao de seus pais biológicos).

<sup>1</sup> Essa falta de conexão entre criticidade e juventude revela um tabu, estabelecendo que jovem que possui senso crítico é associado à velhice, não à sabedoria.

<sup>1</sup> Essa técnica da parábasis assume um vigoroso papel no romance, servindo a digressões que dão sentido à obra. “parábasis: 1. *substantivo feminino. teat.* na comédia grega, ocasião em que o coro se afastava da ação teatral e trazia o público de volta à realidade, abordando temas políticos e sociais. Origem ETIM gr. *parábasis, eōs* 'ação de transpor, fig. transgressão, violação'.” WIKIPEDIA. Disponível em: <<https://www.google.com.br/search?q=par>

não se limita a contar os eventos e susta “o enunciado propriamente narrativo com o deliberado propósito de assinalar criticamente que o narrado não é dado na realidade, mas construído pela instância da narração” (MELO E SOUZA *apud* CASTRO, 2009, não paginado).

Na obra de Doctorow, embora sejam relatadas as memórias do narrador, este se distancia dessas lembranças alternando a voz narrativa para a terceira pessoa do singular, falando de um Daniel outro, “aquele menino”; como se isso atestasse maior impessoalidade e, conseqüentemente, mais veracidade ao relato. Existe um “eu” que fala de si como de um outro. Então, o Daniel narrado é o próprio narrador e, ao mesmo tempo, um outro, emaranhando mais esse jogo narrativo.

O fato de Daniel ter dois sobrenomes (o dos seus pais biológicos e o dos adotivos) acentua a complexa relação sobre a personagem que narra e a que é narrada. O livro tem início da seguinte maneira, dando a entender que o narrador fala de outra pessoa:

No Dia dos Mortos de 1967, Daniel Lewin viajou de carona de Nova York a Worcester, em Massachusetts, em menos de cinco horas. Acompanhava-o sua jovem esposa, Phyllis, e o filho de oito meses, Paul, que Daniel carregava numa cadeira presa aos ombros como uma mochila. (DOCTOROW, 1988, p. 9).

Logo depois o narrador assume a primeira pessoa do discurso e se identifica como Daniel. Entretanto, sem citar seu sobrenome.

Esta caneta é uma esferográfica preta, escrita fina. Este é um caderno 79 C, fabricado nos Estados Unidos pela Long Island Paper Products, Inc. Quem escreve é Daniel, testando um dos sombrios antros da Sala de Folhear. Livros para folhear enchem as prateleiras. Estou sentado a uma das mesas, com uma lâmpada sobre o ombro. Ao lado desta sala com paredes de escaninhos fica a Sala dos Periódicos, revestida de livros. A Sala dos Periódicos está cheia de jornais sobre varetas, revistas do mundo inteiro e o excremento das sociedades eruditas. (DOCTOROW, 1988, p. 9).

Na mesma página, a terceira pessoa volta a guiar a história. Essa alternância ilusória de um narrador aparentemente heterodiegético para um autodiegético faz com que o sobressalto da leitura seja certo, caracterizando um narrador pouco confiável por, possivelmente, estar inseguro sobre o modo de narrar – indício escamoteado na descrição do personagem.

Daniel, rapaz alto de vinte e cinco anos, usava longos cabelos encaracolados. Óculos de aro de metal e um farto bigode, castanho como os cabelos, faziam com que parecesse mais velho do que era, além de mais seguro e decidido. Confessamos que parecia seguro, deliberadamente seguro. (DOCTOROW, 1988, p. 9).

Isso se torna mais claro, quando, logo em seguida, o narrador se identifica como personagem, afirmando que seus pais não foram favoráveis ao seu casamento com Phyllis (DOCTOROW, 1988, p. 10) – embora a dúvida sobre quem narra volte a se instalar no leitor, quando surgir o sobrenome “Isaacson” para o personagem Daniel. Assim, não sabemos, de jato, se o

Daniel que narra é o Daniel Lewin, o Daniel Isaacson ou outro Daniel.

O fundo do enredo é tecido como um livro de memórias do narrador Daniel. E a história se passa muito tempo depois da morte dos seus pais biológicos. Essas memórias estão sendo escritas por Daniel para a obtenção do título de doutor, o que fica marcado, principalmente, no início e no fim do romance.

O fato de Daniel ter vivenciado os eventos do enredo poderia alimentar a ideia de que ele seria um narrador mais apto a contar a verdade, com menor risco de distorcê-la. Ou, pelo menos, esse fato deveria colocar o narrador como uma fonte amplificadora das emoções sentidas. Entretanto, não é o que ocorre. Por cima dessas ideias estaria a diferença entre viver e apenas relatar uma experiência. Vejamos o narrador a vacilar quanto ao início de seu relato: “A melhor maneira de começar talvez seja voltando à noite anterior, véspera do Dia dos Mortos, quando o telefone tocou.” (DOCTOROW, 1988, p. 11). Ou, ainda, titubear sobre a imagem que o leitor pode elaborar a seu respeito:

E se é esta a primeira impressão que as pessoas captam de mim, como conseguirei criar simpatia? Se quiser revelar uma crise desabando num momento pouco favorável para mim, por que não começar com as prateleiras de livros – Daniel percorrendo as prateleiras de livros em busca, demasiado tarde, de uma tese? (DOCTOROW, 1988, p. 12).

E, mais, no pleno desenvolver da narrativa, quando Daniel remete ao começo do romance para falar de seu retorno, após a visita a Susan, sua irmã, no hospital psiquiátrico:

No Dia dos Mortos de 1967, Daniel Lewin seguiu em seu novo carro, um Volvo preto, para a estrada de Massachusetts, rumando para leste em direção a Boston. Sentada ao seu lado estava Phyllis, sua mulher, loura menina de pungente tristeza [...] (DOCTOROW, 1988, p. 59)

Ora, esses não são indícios de um narrador seguro sobre o que contará. Claro que esse é um processo consciente de escrita e Doctorow retoma-o diversas vezes na obra. Mas o que importa por agora é mostrar que esse procedimento reforça a distância entre narrador e autor. Este, totalmente senhor dos procedimentos técnicos e de seus efeitos, aquele, mestre das ações no plano diegético, sem demonstrar domínio sobre seu próprio enunciado.

Dessa forma, as classificações para a categoria narrador, de Norman Friedman (FRIEDMAN *apud* MASCARENHAS, 2000, p. 20), *eu como testemunha* (o narrador que está em primeira pessoa, mas é personagem secundária que observa de dentro e se localiza na periferia dos acontecimentos) e *eu como protagonista* (narrador em primeira pessoa e personagem principal) não englobam, sozinhas e isoladamente, a figura do narrador em *O livro de Daniel*. Para uma classificação satisfatória, temos que admitir o entrecruzamento das vozes narrativas, numa mescla de narradores heterodiegético e autodiegético, com alternância constante de focos narrativos.

Não podemos falar de um *narrador onisciente intruso*<sup>i</sup> (FRIEDMAN *apud* MASCARENHAS, 2000, p. 21) a respeito da obra, porque, mesmo quando o narrador se distancia do Daniel narrado como terceira pessoa, dá sinais de estar perdido em meio à desordem dos acontecimentos, segundo sua memória. A organização dos fatos textuais pode trair essa insegurança quanto à sequência e ao que, de fato, ocorreu na história. Tudo isso gera uma aproximação com o ato de narrar da criança, que não é caracterizada propriamente por dominar técnicas narrativas refinadas ou seguras.

Cabe, aqui, trazer as considerações benjaminianas a respeito do narrador. O pensador alemão afirma que um dos problemas referentes à modernidade é o empobrecimento da faculdade de narrar, de compartilhar experiências (o que podemos associar a Daniel). Com isso, o autor reafirma a importância da narrativa como transmissão de saberes, remontando uma visão antropológica da literatura. Uma ilustração disso é a descrição que ele faz do regresso dos combatentes de guerra em total mudez.

Benjamin explicita a relação íntima entre oralidade e escrita na literatura. É bom nos lembrarmos das figuras do rapsodo na Grécia antiga, do segrel, do jogral e do menestrel, na Idade Média<sup>i</sup>, que eram responsáveis por recitar as histórias e os feitos heroicos de seu povo. Para Benjamin, a natureza da verdadeira narrativa contém certo didatismo, uma dimensão utilitária<sup>i</sup>. Isso quer dizer que ela instrui e que remonta a mais antiga tradição de transmissão de saber, a que as tribos repassavam através das histórias de seu povo.

O início do romance moderno marca a “morte da narrativa”. A separação que distancia o romance da narrativa está fundada no afastamento entre a escrita e a oralidade. Esse distanciamento que se relaciona com as forças produtivas da sociedade pode ser percebido com a determinante invenção da imprensa para o surgimento do romance.

A diferenciação do romance em relação às outras formas de prosa é o fato de ele não proceder da tradição oral nem a fomentar (BENJAMIN, 1994, p. 201). O narrador estabelece comunicação com o outro através da experiência, sua ou da tradição, que ele narra. O romancista se isola na impossibilidade de se comunicar com o outro pela experiência do indizível – algo que sintetiza a figura de Daniel ao escrever.

---

<sup>i</sup> “Genette distingue dois tipos de narrativas, mas não a partir da pessoa gramatical e sim do fato de que quem fala se ausenta da história que conta por ser um narrador estranho a ela, ou nela está presente como um de seus personagens, nomeando o primeiro narrador de heterodiegético e o segundo de homodiegético.” [É autodiegético o narrador que conta a própria história, portanto inserido nela.] (MASCARENHAS, 2000, p.36) (colchetes nossos)

<sup>i</sup> Cf. ZUMTHOR, Paul. “Memória e comunidade”. In: **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.

<sup>i</sup> O que nos faz lembrar do célebre texto de Roland Barthes em que o autor afirma que a literatura sabe *de algo*, e não *algo*. Ou seja, ela *contém um* saber, não *detém o* saber. Cf. BARTHES, Roland. “Lição”. In: **Ensaio Críticos**. Tradução de Antônio Massano, Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1973, p. 20.

O importante na relação entre narrador e ouvinte é a conservação do que foi narrado. A memória, que, segundo Benjamin, é a faculdade da prosa por excelência, permite que a poesia épica se aproprie “do curso das coisas, por um lado, e [se resigne], por outro, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte.” (BENJAMIN, 1994, p. 210).

No caso de *O livro de Daniel*, a memória não pode dar o suporte de que o narrador precisa, pois o surgimento dela suscita a aniquilação do personagem-narrador que revive a experiência, e não somente relembra. A lembrança traz tumulto e névoa, não coincidindo com o desejo que o narrador tem de ser o arauto da redenção dos pais através da história que narra.

O narrador Daniel se posiciona de maneira complexa, pois não se apresenta de modo estável como categoria postulada. Não obstante ele estar inserido na narrativa, seu relato, quando em terceira pessoa ou se apropriando de outros gêneros como a entrevista, a propaganda, o diário, o dicionário ou o jornal, soa como focalização externa a ela, flutuando a voz narrativa entre a onisciência e o desconhecimento dos fatos, alterando o conhecimento da intimidade dos personagens com a ignorância dos sentimentos que os afligem.

A voz, portanto, está relacionada a quem conta, onde e quando, e esta relação não alude só ao personagem que sofre a ação narrada, mas também a quem a relata, e a todos que participam da atividade narrativa, mesmo que de forma passiva (MASCARENHAS, 2000, p. 35).

Em termos estruturais, o foco narrativo na terceira pessoa visa a um distanciamento que “atesta” credibilidade à narrativa.

Focalizar é centrar o foco, destacar uma particularidade, através de maior ou menor distanciamento do objeto focalizado, o que provoca uma acentuação de certas partes e a desacentuação de outras. Além de que, ao se centrar o foco em um objeto, os outros que o cercam podem perder sua definição, evidenciando o fato de que quem olha pode não ver tudo – critério que se estendido for ao ato narrativo, revela que quem narra pode não narrar tudo ou porque não deseja tudo contar ou porque não pode ver tudo. (MASCARENHAS, 2000, p.7)

Todavia, se aproximarmos demasiadamente o foco a um objeto, corremos o risco de não mais enxergá-lo. E essa proposição desconstrucionista também pode ser pensada para a obra. No caso de Daniel, a tentativa de buscar as reminiscências de sua infância – memórias tão remotas, angustiantes e confusas, cheias de emoções revestindo episódios extremos – parece solicitar um mergulho tão profundo, hipnótico, numa espécie de regressão, que temos o transe e o colapso da narração. Como se fosse um esforço demasiado, como um Atlas suportando o peso de um passado que precisa se esvaziar. Assim, a distância entre o eu-narrador e o eu-personagem tornam essa figura um eu-dividido (STANZEL, 1971).

As técnicas de distanciamento não são novidades ou características exclusivas da contemporaneidade. A poética clássica recomendava o afastamento do autor para que a obra fosse

mais nobre. Os poetas árcades, por exemplo, herdeiros desse programa, faziam uso da “delegação pastoril” para trabalhar a despersonalização recomendada por Horácio, Longino e outros. Seguindo essa tradição, embora com rompante distinto, a escola realista francesa teve mestres nesse recurso como Gustave Flaubert e Émile Zola, que o utilizavam como o que Genette (1995) chama de “narrativas de acontecimento”, nas quais os fatos pareciam contar-se sozinhos. O efeito disso, como se pode deduzir, é produzir o realismo, dando mais verossimilhança à ficção e maior poder à enunciação. Curiosamente, o distanciamento do narrador em *O livro de Daniel* não acarreta realismo (sob essa acepção restrita do termo) à narrativa; ao contrário, manifesta o deslocamento de uma voz que se aventura a narrar, mas que, concomitantemente, questiona-se sobre sua capacidade, irrita-se com isso, desiste, cessa, desencaminha e retoma a narrativa. Nesse sentido, podemos associar essa relação inversamente proporcional entre a busca por realismo e seu efeito à reflexão de Adorno, que afirma que

Quanto mais estrito o apego ao realismo da exterioridade, ao “foi de fato assim”, tanto mais cada palavra se torna um mero faz-de-conta, tanto mais cresce a contradição entre sua pretensão e a de que não foi assim. Mesmo aquela exigência imanente à ficção, que o autor invariavelmente levanta – a de que sabe exatamente como as coisas aconteceram –, quer ser legitimada [...] (ADORNO, 1980, p. 271)

O realismo, posto desse modo, não significa um retorno à concepção aristotélica de arte, para a qual a mimese é o princípio avalista da qualidade estética. Segundo Adorno, não basta uma representação verossímil para ter uma representação da realidade, pois “realismo, para ele, nunca foi imitação fotográfica do cotidiano” (OLIVEIRA, 2014, p. 32).

Voltando à discussão sobre o narrador, para pensar as estruturas que dão significado ao construto estético, observemos a citação de Mascarenhas, acerca da

fusão das características de duas posições de visualização dos fatos narrados, classificadas por Jean Pouillon de visão “por detrás” e de visão “com”. Traz da primeira categoria a capacidade de dominar todos os acontecimentos que envolvem a vida do personagem com um distanciamento de quem vê os acontecimentos do exterior, como se estivesse a olhar de longe o desembarque noturno do homem e sua chegada às ruínas, mas não só com uma visão “por detrás” como pretende Pouillon, mas também em uma posição “de fora” [...] Esta posição de fora mostra que o narrador não narra a partir do que o personagem sente ou faz, e sim com um distanciamento que permita ver os acontecimentos mais diretamente e impessoalmente, porém com um grau de impessoalidade menor do que o tipo caracterizado como narrador impessoal e indiferente. E da segunda, traz a capacidade de penetrar o interior do personagem e aí vir como que se manifestar, compreender e sentir o que este sente, transformando esta impessoalidade primeira, num gradativo envolvimento pessoal. (MASCARENHAS, 2000, p.22-23).

Tomamos a citação por ser elucidativa a respeito da complexidade do narrador Daniel. Na visão “por detrás”, o narrador distante é caracterizado, também, pela visão “de fora”, o que não se pode dizer de Daniel, que é inserido na ação, embora tente camuflar essa presença com o distanciamento “por detrás”. A esta visão caracterizada pelo desconhecimento dos sentimentos e

pensamentos do personagem nosso narrador também não se encaixa, traindo sua proximidade consigo mesmo enquanto personagem. A possibilidade de impessoalidade se esvai e o envolvimento se estampa. Mas a fratura se expõe, quando a busca pela intimidade do personagem que é ele mesmo apresenta os ruídos das memórias da sua infância problemática.

Novamente, temos a barreira entre o lembrar/narrar trespassada pelos fragmentos de um eu-dividido que insiste em narrar uma história. Contrariando a formulação de Percy Lubbock<sup>i</sup> de que o narrador em primeira pessoa é mais confiável para atestar a verdade dos fatos (MASCARENHAS, 2000, p. 57), o narrador Daniel não tem segurança sobre o relato, afastando-se, mais uma vez, desse possível enquadramento.

## 2.1 – Temáticas subversivas e subversão da temática: realismo e ficcionalidade na história

Observamos, com o decorrer dos nossos argumentos, que *O livro de Daniel* é uma obra que recorre a artifícios de quebra de linearidade, no que tange à temática e à própria forma. Por ora, fiquemos com o enredo, que passa ao largo de ser previsível e estável no lugar-comum, para que a aproximação entre o comportamento destrutivo de Daniel e a posição do Estado possa ser exposta.

Para uma análise adequada sobre o assunto que motiva a narrativa, é preciso ter a atenção voltada aos mecanismos de produção de sentido e à sociedade em que se insere o discurso (FIORIN, 1990, não paginado). Dessa forma, nosso intuito é o de partilhar uma possível interpretação acerca da construção do sentido histórico como fator libertador e revelador de um contexto social delimitado, a saber, o de repressão política nos Estados Unidos, na década de 1950.

Partindo de uma perspectiva diferente da história oficial, a narrativa nos propõe um olhar crítico e mais independente da “caça às bruxas” do comunismo empreendida pelos órgãos de defesa dos Estados Unidos de meados do século XX.

O que será visto, a partir do tema, traz perspectivas sobre os métodos de um governo que manuseia a história e os meios de comunicação para justificar ações que visam assegurar o *status quo* “ameaçado” por uma concepção distinta de sociedade.

Assim, as atitudes delinquentes de um personagem desestruturado moral e emocionalmente durante a juventude simbolizam toda uma sociedade desfigurada pelo terror implantado estrategicamente pelo poder norte-americano. A lógica que rege as ações de Daniel em seu estado psicótico é a mesma que justifica os meios acionados pelo governo.

A subversão temática pôde ser sentida na crítica<sup>i</sup>, cujas resenhas atacavam o livro, quando

---

<sup>i</sup> “Se o próprio contador da história está na história,(...) suas asserções ganharão peso, pois serão amparadas pela presença do narrador na cena descrita.(...). E assim o assunto (...) seria objetivo e visível para o leitor, e não chegaria em forma de notícia de segunda mão.” (LUBBOCK *apud* MASCARENHAS, p. 57-58). Cf. LUBBOCK, Percy. *A arte da ficção*. Trad. Octavio Mendes. São Paulo: Cultrix. 1976.

<sup>i</sup> Cf. EPSTEIN, Joseph. A conspiracy of silence. In: *Harper's*, 1977.

do seu lançamento, e respaldavam o governo em detrimento das exposições na obra. Isso evidencia que a acidez de Doctorow ia de encontro ao pensamento conservador residente nos grandes jornais avalistas da literatura *yankee*.

As posições assumidas por Daniel em relação à história também nos ajudam a amadurecer um olhar sobre sua condição de objeto e de sujeito da história, abrindo um túnel para uma possível identidade infantil como fonte do relato. Nessa trilha de pensamento, é desnecessário dizer que a história política assume uma função essencial para o entendimento da obra, em virtude mesmo da proximidade das ferramentas às mãos do historiador e do romancista.

Luiz Costa Lima nos lembra que “a concepção moderna de história mantém a insuficiência epistemológica constatada nos antigos.” (COSTA LIMA, 2006, p. 397).

A outrora distinção entre o *res facta* (assunto factual) e o *res ficta* (assunto ficcional) não permite o entendimento suficiente de suas proximidades e diferenças. História e literatura são discursos que não se confundem, mas não porque um fala a verdade e o outro seja fantasioso. Para Costa Lima, falta um suporte epistemológico que dê conta de separar os exercícios narrativos para distingui-los adequadamente, pois o estatuto de “verdade”, assim como o de “imaginação”, pertence a ambos. (ABREU, 2010, p.32)

Reforçando o que foi dito, temos que a dimensão de cada uma incide sobre a outra, a História e a Literatura<sup>i</sup>. E a história como verdade do discurso do historiador e sua neutralidade é uma impossibilidade, uma quimera, daí a reconstrução do passado se dar em função do tempo presente do historiador<sup>i</sup>.

### 3 – Considerações Finais

Lições deixadas por Hegel e Lukács nos mostram que existe uma relação entre as formas épicas e a historiografia, o que sugere que esta pode, de certo modo, “criar” todas as formas épicas. E para Benjamin, nesse relacionamento, a crônica é a mais permeável pela história. É interessante notar que ele pontua a diferença entre o historiador, que é quem escreve a história, e o cronista, que é o narrador da história. “No narrador, o cronista conservou-se, transformado e por assim dizer secularizado” (1994, p. 209). O cronista é ligado à história sagrada, o narrador à profana.

Alguns teóricos acreditam que técnicas narrativas (a escolha do foco narrativo, por exemplo) podem atestar mais efetivamente a veracidade de um enunciado. Para isso, o narrador teria que tomar distância do objeto de narração, de modo a parecer mais confiável e neutro em relação à história narrada.

<sup>i</sup> E a história como disciplina aplicada à literatura, segundo afirma Madelénét, possui os mesmos métodos da história. Cf. MADELÉNET, Daniel. Saber. In.: BRUNEL, Pierre *et al.* **A crítica literária**. Trad.: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 25-58.

<sup>i</sup> Para uma reflexão acerca dos métodos da história, ver BURKE, Peter. “Abertura: a Nova História, seu passado e seu futuro”. In *A Escrita da História: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

Em *O livro de Daniel*, o narrador utiliza o recurso. Esse afastamento tenta caracterizar o olhar do historiador que, à parte da história, apenas descreve imparcialmente os fatos, sendo, pois, em tese, fiável. No entanto, julgamos que isso é uma pretensão do narrador Daniel. Em diversos momentos esse projeto de narração entra em curto-circuito revelando a fragilidade da verdade alicerçada sobre as palavras. Em um processo similar de pane, as palavras fogem, as lembranças se misturam e este narrador se entrega às emoções de ser ele próprio o objeto do relato, denunciando a impossibilidade de uma história impoluta e isenta, por ele próprio, narrador e objeto narrado, ser partidário de um ponto de vista. Nesse sentido, a narração de Daniel assemelha-se a uma narrativa infantil como a da criança que procura a ordem dos fatos, as palavras, o aval da memória, mas não consegue o que pretendia.

Assim, o fracasso da linguagem está duplamente incidindo sobre suas memórias narradas: na falta de isenção do narrador e na própria limitação do ato de narrar. A fratura da anamnese é denunciada pelas panes da linguagem que surgem na estrutura da obra.

Memória, reminiscência, Mnemysyne são legendas que representam e fundam a tradição, tecendo uma “rede que em última instância todas as histórias constituem entre si” (BENJAMIN, 1994, p. 211). A musa que é pressentida no romance se diferencia da do narrador, pois se refere a um recorte da memória, enquanto a outra remete a “*muitos* fatos difusos. Em outras palavras, a *rememoração*, musa do romance, surge ao lado da *memória*, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na *reminiscência*.” (BENJAMIN, 1994, p. 211).

Assim, a “herança maldita” (BENJAMIN, 1994) que um escritor recebe com sua “missão” de comunicar é passada para o narrador Daniel que, como “autor” da narração, ainda tem que lidar com a dificuldade que suas lembranças trazem. Benjamin considera que o romancista tem o dilema de receber uma herança “maldita”, pois não sabe bem o que fazer com ela. Para Lukács, a separação entre o sentido e a vida (particularidade do romance) é que fará com que a busca pela integração desse sentido se torne o objetivo maior do romance. É essa, inclusive, a ironia da literatura, para Lukács, pois o herói (e por extensão, o autor) sabe que não se reconciliará com o mundo, todavia tenta. Daí termos a insistência irônica de Daniel que, mesmo inapto, prossegue sua narrativa, resultando um mosaico de estilos, gêneros e temas.

Para Lukács, é a ironia<sup>i</sup> advinda do drama pessoal do herói que se revela no romance como

---

<sup>i</sup> “A ironia, como autossuperação da subjetividade que foi aos limites, é a mais alta liberdade possível num mundo sem deus. Eis por que ela não é meramente a única condição *a priori* possível de uma objetividade verdadeira e criadora de totalidade, mas também eleva essa totalidade, o romance, a forma representativa da época, na medida em que as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo.” Cf. LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009, p. 95-96.

a vitória sempre esmagadora da realidade sobre a subjetividade, pois mesmo sabendo da derrota diante da realidade, novos embates hão de se impor pelas “novas insurreições da ideia” (LUKÁCS, 2009, p. 87).

E o irônico em *O livro de Daniel* é marcado de forma pungente e até grotesca. Nos excertos abaixo, vemos momentos emblemáticos de parábise do narrador, que cessa o fio narrativo para estabelecer um diálogo, mais ao modo de reprimenda, com o leitor:

Nota ao leitor

Leitor, esta nota se destina a você. Se lhe parecer elementar, se, depois de tudo, lhe parecer elementar... Se for realmente elementar e lhe parecer, como recolher farrapos de roupas rasgadas para tornar a rasgá-las... Se for a este ponto elementar, então, leitor, eu o compreendo muito bem. E juntos rasgaremos nossas roupas, entre lamentações. (DOCTOROW, 1988, p. 59)

Carros passavam à esquerda. O firmamento estava negro. Daniel inclinou-se para a frente e comprimiu o acendedor de cigarro. A mão permaneceu imóvel. Vocês acreditam? Devo continuar? Querem saber o efeito de três círculos concêntricos de elemento ardente, de brilho alaranjado, numa escura noite de chuva, sobre a suave e branca epiderme do traseiro de minha mulher? Quem é você, afinal? Quem lhe disse que podia ler isto? Não existe nada sagrado?

Por outro lado, a única coisa pior do que contar o que aconteceu é deixar por conta da imaginação. Existe um clássico do cinema, um filme surrealista de Buñuel e Dalí, [...] (DOCTOROW, 1988, p. 64)

A ironia recai sobre a sociedade estadunidense e seu afã por consumo que vai além de produtos manufaturados. O narrador ataca o consumo de signos, de histórias que acaba por consumir o senso ético e crítico da sociedade norte-americana. Doctorow deixa exposto o desconforto da insaciabilidade do consumo disfarçada sob a legenda da curiosidade desenfreada. Dá ao narrador a sua própria criticidade de autor e a que Daniel herdara através de seus pais e cursando o doutorado, legando ao leitor os ensinamentos de que fala Benjamin sobre a essência do ato de narrar, contribuindo para o senso crítico de uma interpretação da história que leva em conta a infância e os cuidados que ela demanda.

## Referências Bibliográficas

- ABREU, Alexandre Veloso de. “Narratologia e menta-historiografia: estratégias convergentes em A gloriosa família de Pepetela”. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 14, n. 27, p. 29-35, 2º sem. 2010.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_; BENJAMIN, Walter; HABERMAS, Jürgen; HORKHEIMER, Max. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BARTHES, Roland. “Lição”. In: **Ensaio Crítico**. Trad. de Antônio Massano, Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1973.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Disponível em: <<http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>> Acesso em: junho de 2017.
- DARNTON, Robert. História da leitura. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história: novas**

- perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.
- DOCTOROW, Lawrence Edgar. **O livro de Daniel**. Trad. de Áurea Weissenberg. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 4. ed. São Paulo: Loyola, 1998.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3.ed. Trad. Fernando C. Martins.Lisboa: Vega. 1995.
- LIMA, Luiz Costa. “Perguntar-se pela escrita da história”. 2006
- LUBBOCK, Percy. **A arte da ficção**. Trad. Octavio Mendes. São Paulo:Cultrix. 1976.
- MASCARENHAS, Karla. **Narrativa labiríntica e recuos do narrador em Borges**. (Dissertação de mestrado em Literatura) Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.
- OLIVEIRA, Irenísia Torres de. O realismo na crítica literária de Adorno e Lukács. *In: Revista Via Atlântica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 23, 2014. p. 31- 49.
- POSTMAN, Neil. **O desaparecimento da infância**. Tradução de Suzana C. Menescal e José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1999.
- POUILLON, Jean. **O tempo no Romance**. Trad, de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix. 1974.
- REIS, Carlos; LÖPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática. 1988.
- STEINBERG, Shirley R., KINCHELOE, Joe L. (org.) **Cultura infantil: a construção corporativa da infância**. Trad. de George Eduardo Japiassú Bricio. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- WIKIPEDIA. Disponível em: <<https://www.google.com.br/search?q=par%C3%A1base&oq=par%C3%A1base&aqs=chrome..69i57j0l4.1898j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>> Acesso em: 23 de junho de 2017