

LONGE DA ÁGUA, DE MICHEL LAUB: DA CONSTRUÇÃO NARRATIVA AO HERÓI PROBLEMÁTICO

LONGE DA ÁGUA, BY MICHEL LAUB: FROM NARRATIVE BUILDING TO THE
PROBLEMATIC HERO

Leila Aparecida Cardoso de Freitas Lima¹

RESUMO: Objetiva-se, neste trabalho, a partir de um olhar em direção ao eu narrador (presente) e ao eu narrado (passado), pensar nas características do narrador contemporâneo, observando como o elemento temporal atuou nesta personagem do romance *Longe da água* (2004), de Michel Laub. Em relação à metodologia, embasa-se na perspectiva narratológica de Gérard Genette (1979), e chega-se aos estudos de Sigmund Freud por deparar-se com a trajetória traumática do personagem protagonista de Michel Laub. Além disso, as reflexões de Jeanne Marie Gagnebin (2006), serão relevantes para a compreensão do papel da memória na construção do romance pelo herói-autor de Laub. Ao compreender que a trajetória traumática do protagonista liga-se diretamente às suas escolhas feitas no passado, vislumbra-se a presença do herói problemático no interior do romance e, assim, Georg Lukács (2000) será convidado à discussão. Espera-se que este trabalho resulte em compreensão de certas peculiaridades da literatura brasileira contemporânea, que parece assumir a difícil missão de representar o indivíduo como ser despedaçado por conflitos interiores.

PALAVRAS-CHAVE: Contemporâneo; *Longe da água*; Michel Laub; Narrador.

ABSTRACT: The objective of this work, from a look towards the narrator self (present) and the narrated self (past), is to think about the characteristics of the contemporary narrator, observing how the temporal element acted in this character of the novel *Longe da água* (2004), by Michel Laub. Regarding the methodology, it is based on the narratological perspective of Gérard Genette (1979), and comes to the studies of Sigmund Freud by facing the traumatic trajectory of the protagonist character of Michel Laub. Furthermore, the reflections of Jeanne Marie Gagnebin (2006) will be relevant for understanding the role of memory in the construction of the novel by Laub's author-hero. By understanding that the traumatic trajectory of the protagonist is directly linked to his choices made in the past, the presence of the problematic hero within the novel is glimpsed and, thus, Georg Lukács (2000) will be invited to the discussion. It is hoped that this work results in an understanding of certain peculiarities of

¹ Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”/São José do Rio Preto - Brasil. Professora Universidade do Estado de Mato Grosso – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0048-0409>. E-mail: leila_freitas011@hotmail.com

contemporary Brazilian literature, which seems to assume the difficult mission of representing the individual as a being torn apart by interior conflicts.

KEYWORDS: Contemporary; *Longe da água*; Michel Laub; Narrator.

1 INTRODUÇÃO

Como os escritores vêm construindo o foco narrativo de suas obras no decorrer do tempo? A literatura brasileira conseguiu eliminar ou tornar mais tênue a presença do narrador, conforme preconizaram alguns críticos literários? Semelhantes questionamentos não alimentam, aqui, a pretensão de serem respondidos de forma definitiva, porém, se pretende, a partir deles e com eles, refletir acerca de alguns aspectos da constituição do narrador na literatura brasileira contemporânea. Para tanto, estabelecemos uma visada analítica no romance *Longe da água*, de Michel Laub, pensando nas categorias narrador, focalização e tempo na perspectiva dos estudos de Gérard Genette em *Discurso da narrativa* (1979), considerando, todavia, que tudo que conhecemos da diegese passa pelo processo mental de um narrador, aparentemente, traumatizado por lembranças do passado, para o que os estudos de Sigmund Freud também serão relevantes. O ponto de partida será a narratologia de Genette (1979), no entanto, além de ideias de Freud se fazerem pertinentes, no que tange ao sentimento de culpa que funciona como estopim para todas as reflexões apresentadas pelo eu narrador em sua atitude enunciativa, as ideias defendidas por Georg Lukács em *Teoria do romance* (2000) em muito poderão contribuir para a investigação da obra de Michel Laub. Com efeito, no percurso da análise textual, poderemos averiguar em que medida o herói construído por Michel Laub, aproxima-se do conceito desenvolvido por Lukács (2000), acerca do herói problemático. Semelhante conceito, caso seja confirmado no romance *Longe da água*, poderá trazer à luz alguns pormenores que se escondem atrás da microestrutura, que por sua vez, podem ser relevantes para a compreensão da natureza profunda que perpassa os sentimentos do narrador autodiegético.

2 A NARRATOLOGIA EM LONGE DA ÁGUA

Embora nossa abordagem de pesquisa da obra de Laub não esteja alicerçada na perspectiva da crítica biográfica do autor, faz-se necessário esclarecer, em linhas gerais, alguns pormenores acerca da biografia do escritor: Michel Laub nasceu em Porto Alegre em 1973. Possui graduação em Direito, além de um curso incompleto de Jornalismo. Atuou alguns anos como jornalista, chegando a ser editor das seções de livros e cinema da revista *Bravo!* Atualmente dedica-se à profissão de escritor, mas ainda contribui com algumas editoras. Na totalidade são sete romances publicados: *Música anterior* (2001), *Longe da água* (2004), *O segundo tempo* (2006), *O gato diz adeus* (2009), *Diário da queda* (2011), *A maçã envenenada* (2013) e *O tribunal da quinta-feira* (2016).

O segundo romance de Laub, *Longe da água*, foi publicado pela Companhia das Letras, assim como os demais. Em termos temáticos, há certa semelhança com o primeiro romance, *Música anterior*. A partir de uma situação aparentemente banal e corriqueira, chega-se a grandes problemas psicológicos relatados sob o recurso de uma memória que, por vezes, parece um tanto delirante. Aqui também a narrativa primária apresenta um narrador autodiegético,² no entanto, diferentemente do que costumamos presenciar, o primeiro capítulo traz ao discurso a narrativa secundária, narrada sob o recurso do ponto de vista heterodiegético³: “Para Laura foi em Albatroz, no Rio Grande do Sul” (LAUB, 2004, p. 9). Sendo assim, remetendo aos estudos de Genette (1979), no que se refere ao nível narrativo os acontecimentos situados na primeira narrativa, na qual se apresenta a voz do narrador autodiegético são denominados diegéticos ou intradiegéticos, ao passo que os acontecimentos que se situam na narrativa de segundo grau, narrada pelo narrador

² De acordo com Genette (1979), trata-se do narrador que se encontra presente na diegese e ocupa a posição de protagonista da narrativa.

³ Genette (1979), estabelece esta categoria ao narrador que se encontra ausente da diegese.

heterodiegético, são denominados metadiegéticos. Esta problemática dos níveis narrativos está diretamente vinculada às questões de modo e voz. Quem fala na narrativa, problematização que se situa no âmbito da voz, é sempre a mesma personagem. Entretanto, é necessário ter em mente a pergunta “quem vê?” Esta por sua vez está vinculada à categoria de modo. Assim, não existem duas vozes narrativas no romance *Longe da água*, sendo que o sujeito ficcional responsável pela enunciação é apenas um. Todavia, a mesma personagem-narradora desloca seu ponto de vista aproximando-se ou distanciando-se do mundo narrado. No primeiro nível narrativo tem-se uma narrativa diegética narrada por um narrador autodiegético que apresenta focalização interna. Em segundo nível, tem-se uma narrativa metadiegética, sob a responsabilidade de um narrador heterodiegético, que por sua vez, apresenta focalização de grau zero.

Tal deslocamento em relação ao ponto de vista parece uma característica dos romances contemporâneos e, em muito pode dificultar a vida do leitor. Por um lado, o narrador heterodiegético ao distanciar-se do mundo narrado também afasta seu narratário⁴ deste universo ficcional; porém, este ente ficcional seria mais confiável, haja vista sua postura mais imparcial em relação aos eventos narrados – sua condição de personagem ausente da diegese torná-lo-ia emocionalmente menos envolvido. Por outro lado, o narrador autodiegético, que traz o recurso da focalização interna, vivencia o limite da inconfiabilidade: não delega o ponto de vista e, por vezes, mostra-se abalado pelos conflitos interiores. Este parece ser o caso do romance de Michel Laub que escolhemos para análise. É possível inferir que o narrador somente desloca o ponto de vista, ainda no primeiro capítulo, como forma de disfarce da postura atormentada, que mediante a focalização interna, trazendo consigo o recurso da rememoração, a figura do eu narrado facilmente atribuiria ao discurso narrativo. Neste momento, o narrador inicia sua narração falando a respeito de

⁴ Para Genette (1979), o narratário seria o leitor ficcional a quem o narrador se dirige ao longo da narrativa.

Laura, levando, assim, o leitor a crer que os protagonistas de sua história seriam Laura e Jaime. Nesta estratégia discursiva, ele introduz o recurso da metalepse como se pode observar no questionamento direto ao leitor/narratário: “Você alguma vez ouviu falar de Jaime? Você sabe do que um menino um pouco mais velho é capaz?” (LAUB, 2004). Assim sendo, se o narratário sente-se distante pelo fato da perspectiva narrativa colocar-se na terceira pessoa, ao mesmo tempo, ele é interpelado pelo narrador e, portanto, obrigado a participar da atitude enunciativa.

Ao estabelecermos, contudo, o estatuto do narrador, com base em Genette (1979), analisando a figura deste ente ficcional, no que se refere ao seu nível narrativo, bem como sua relação à história teremos possibilidade de alcançar um esquema de dupla entrada no texto de Michel Laub. Desta forma, é possível identificar um esquema predominantemente “extradieético-homodieético” – narrador de primeiro nível que conta a sua própria história. Semelhante esquema torna-se relevante, na medida em que possibilita trazer à luz as reais intenções do narrador-protagonista. Assim, ao compreender que a narrativa de primeiro grau é aquela que conta os pormenores acerca de sua própria trajetória, ao passo que sua postura predominante em relação à história é autodieética, é possível depreender certos sentimentos não confessados pelo narrador no plano ostensivo e que devem ser recuperados pelo leitor em nível profundo.

Com efeito, a estratégia de falar do outro como se fosse uma personagem ausente da diegese, aparentemente, pode mascarar a necessidade de sair de si, encontrar o outro e se enxergar pelo olhar deste outro. Neste percurso, lembrando as palavras de Bahhtin (1997), é necessário compreender que, na vida depois do processo de saída de si e encontro com o outro, sempre regressamos a nós mesmos. Quando se opera este regresso ao próprio eu, depois de se ter experimentado o olhar do outro em nossa direção, as descobertas podem ser tão reveladoras quanto perturbadoras. Deste modo, é

possível que o narrador, no intuito de atribuir o acabamento estético para seu herói, precisou mergulhar no mais íntimo da psique de Laura e Jaime para tentar compor algum entendimento sobre si mesmo, que somente através do recurso da rememoração não se fazia possível: “antes mesmo de reconstruir os episódios de Albatroz, de admitir pela primeira vez que tive medo, que tive alguma responsabilidade, antes de tudo eu já me sentia culpado”. (LAUB, 2004, p. 115)

Não obstante, pode-se dizer que o esquema “extradiegético-homodiegético é predominante no texto de Laub, pois mesmo quando a personagem-narradora opta em falar do outro, seu desejo, de fato, é tentar compreender o que o olhar deste outro teria para revelar sobre o seu próprio eu. Neste sentido, o recurso da metalepse empregado pelo narrador de *Longe da água*, ao chamar o narratário para que este participe ativamente de seu processo reflexivo, também pode remeter a esta provável atitude de “empréstimo” do olhar do outro; visto que, neste contexto, o narrador poderia imaginar o olhar deste narratário em sua direção e, assim, inferir a qualidade da resposta que tal ente ficcional o daria: “É preciso que eu me apresente? É preciso que eu explique porque remexo em uma história tão antiga?” (LAUB, 2004, p. 31)

3 LONGE DA ÁGUA: UM ENREDO PERMEADO PELO SENTIMENTO DE CULPA

É tempo de situar o enredo da narrativa de base. O narrador autodiegético é um homem de trinta anos que afirma estar saindo de uma quarentena e, visivelmente perturbado por uma situação trágica, relembra eventos situados em um passado que ainda se refletem em seu presente. Narrado sob o recurso do fluxo de consciência, a narrativa inicia-se no período da adolescência do narrador. Ele morava em Porto Alegre, mas passava o verão em Tramandaí, perto de Albatroz.

Assim, o destino do protagonista acaba se cruzando com as histórias de Laura e Jaime e, nesse ponto, a narrativa abandona a banalidade de uma história juvenil, adquirindo um teor traumático. Nesse ínterim, o narrador conhece Sérgio, um professor que passa a protegê-lo contra as perseguições de alguns colegas. Sérgio e seu companheiro Claudio são personagens secundárias, porém, relevantes para o entendimento do enredo, uma vez que é por meio deles que o narrador se estabelece economicamente, alcançando sucesso profissional na área das Letras.

Na segunda história, Jaime e Laura são de grande relevância no desenrolar da trama. Eles se conhecem em Albatroz no período de férias. Laura tinha quatorze anos; Jaime era um pouco mais velho. Eles acabam vivendo no verão uma intensa história de paixão – a primeira na vida de Laura e uma das muitas na vida do jovem sedutor Jaime. Quando as férias terminam, Laura volta para casa, sentindo-se arrasada com a separação de Jaime. Um dia, porém, após uma longa espera por um telefonema de Jaime – que jamais aconteceu – o pai de Laura aparece com uma triste notícia: Jaime havia morrido em Albatroz: “[...] a expressão que trazia a notícia da morte de Jaime naquele dia de julho [...]” (LAUB, 2004, p. 27)

Em princípio o que se sabe é que Jaime, que era surfista e excelente nadador, morreu afogado na praia, ao que parece enroscado numa rede. Posteriormente, saberemos que essa história está ligada à história do narrador, relacionando-a a seu constante “mal-estar”. Laura sofre profundamente com a morte de Jaime e, fazendo visitas frequentes ao pai do rapaz, acaba se aproximando do narrador, que adquirira o mesmo hábito da visita.

A essa altura, faz-se necessário voltar no tempo para esclarecer o motivo pelo qual o narrador fazia visitas ao pai de Jaime após sua morte. Certa vez, já cansado de sofrer perseguições de alguns colegas na escola, o narrador resolvera enfrentar o problema, entendendo, para tanto, que só a violência

colocaria as coisas no seu devido lugar. Chegando a um enfrentamento físico com André, seu principal rival, Jaime, que estudava em sua sala, assistira ao confronto e, a partir dali, os dois aproximaram-se: “Eu contava a Laura sobre quando fiquei amigo de Jaime, tanto tempo antes: ele me vira dando a cabeçada em André.” (LAUB, 2004, p. 35)

Desenvolveu-se, então, uma grande amizade entre as duas personagens, o que acabou rendendo bons frutos ao protagonista, uma vez que todos da escola queriam se aproximar do melhor amigo de Jaime, este o rapaz mais popular e cobiçado daquele espaço.

Há, porém, certa tensão na relação entre Jaime e o narrador. O protagonista, de acordo com seu próprio julgamento – e neste momento nos deparamos com o “problema” de semelhante foco narrativo, haja vista que o narrador não delega o ponto de vista, assim, tudo que sabemos passa por sua ótica –, era um rapaz comum para sua idade, bom filho, bom amigo e excelente aluno, com talento apurado para a tarefa de escritor. Seu porte físico era normal. Todavia, Jaime ultrapassava a “normalidade”; fisicamente era forte e atraente, conquistando todas as meninas que desejasse, ao passo que o narrador jamais tivera contato físico com nenhuma:

Eu o observava durante toda a festa, enquanto ele arrastava a menina e dançava uma música com ela, [...] Depois ele me contava tudo, [...] ela o esperaria na saída do clube, nós três dividíamos o taxi, eu era o primeiro a descer sabendo exatamente o que os dois fariam.

No escuro você não pensa em nada. [...] Você não tem lista nenhuma. Não conversa com menina nenhuma. (LAUB, 2004, p. 51)

Além disso, Jaime dizia ao narrador que, se queria ficar como ele, deveria praticar exercícios físicos. O amigo parecia acreditar que o narrador o admirava a ponto de querer ser igual a ele. O conflito não reside no pensamento de Jaime, mas naquilo que o narrador passou a pensar e sentir em relação a seu amigo: “[...] a amizade se transforma em desconforto, e a admiração se transforma em inveja [...]” (LAUB, 2004, p. 104)

O discurso prossegue impregnado por uma atmosfera de mistério na voz do narrador, que constantemente menciona a respeito de uma verdade sobre Jaime, e também sobre Laura, que somente ele sabia.

Conforme afirmamos anteriormente, o narrador aproximou-se de Laura após a morte do amigo. Eles se tornaram amigos pelo fato de compartilharem de uma dor parecida. Um dia, na saída da casa de Jaime, na última visita que fizeram a seu pai, o narrador beijou Laura. Mais tarde, quando reencontrou a garota após muitos anos de afastamento e solidão, o leitor fica sabendo que, além de beijar Laura naquele momento, ele lhe contara as coisas desagradáveis que Jaime lhe confidenciava sobre o relacionamento dos dois, a intimidade do casal, as outras meninas com quem ele se relacionava simultaneamente, sem o conhecimento de Laura, destruindo a bela imagem que a moça conservava de Jaime: “A esta altura, não é preciso mentir. Não tenho problemas em admitir que contei a Laura, sim, o que Jaime dissera dela.” (LAUB, 2004, p. 92)

O narrador segue seu caminho sempre atormentado por lembranças do passado. Muda-se para São Paulo, forma-se em Letras e, logo, Claudio, companheiro de Sérgio, consegue-lhe um emprego como editor, com apenas vinte dois anos. Um dia, viaja a Porto Alegre e reencontra Laura numa feira de livros, na qual ela trabalhava como ilustradora. Ela estava belíssima: “Ela estava mais bonita: tinha os ombros à mostra, [...] e logo depois já sorria para mim.” (LAUB, 2004, p. 86)

Após alguns telefonemas, os dois começam um relacionamento amoroso, e Laura muda-se para São Paulo, passando a morar com o narrador. A vida do casal segue tranquila; as recordações do passado estão presentes, mas de forma mais apaziguada. Na volta de um passeio que o casal fazia quase todos os domingos, acontece um acidente automobilístico, e o narrador, que dirigia o carro, se salva, mas Laura não resiste.

Quando se recupera do acidente, o narrador resolve fazer um relato reflexivo de sua vida. Passado, presente e futuro parecem intimamente ligados nessa história, posto que, a verdade, muitas vezes mencionada pelo narrador no decorrer do enredo, estava no passado, inserindo-se de forma assustadora em seu presente e, provavelmente, permaneceria acompanhando seu futuro: “O passado está ali, não há como se livrar dele, [...]” (LAUB, 2004, p. 114). Fazemos nossa uma indagação de Gagnebin (GAGNEBIN, 2006, p. 44), para pensar no dilema do narrador: “Por que a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente.”

As palavras de Gagnebin traduzem a trajetória tensa do narrador de Laub. As relações antitéticas de “passado/presente”, “presença/ausência” revelam o conflito interior da personagem – sua memória luta contra a dor pela ausência de Laura, mas também contra a presença de lembranças que trazem consigo um profundo mal-estar.

Em muitos momentos da narração, o leitor tem a impressão de que o narrador a qualquer momento confessará um suposto assassinato de Jaime, pois a atmosfera de mistério conduz a certas dúvidas em relação a isso. Porém, de acordo com o narrador – novamente temos que considerar sua posse do ponto de vista, seu momento de perturbação, bem como a inconfiabilidade de sua memória –, quando ocorreu a morte em Albatroz, ele estava fora da água, a uns vinte e cinco metros de distância, aproximadamente, quando ouviu o grito de Jaime que olhava para ele e dizia uma única palavra: “rede, foi o que o meu amigo disse, e quase no mesmo instante tenho certeza de que olhou para mim.” (LAUB, 2004, p. 103)

Aqui, o narrador menciona o olhar do amigo, afirmando que, naquele momento, Jaime soube de fato o que era precisar dele e de forma decisiva: “era

como se naquele momento ele soubesse, como se por intuição ele adivinhasse o que significaria depender de mim ali, no mar de Albatroz.” (LAUB, 2004, p. 104)

Por seu lado, o narrador pegara sua prancha, correria para a água, indo em direção a Jaime. Suas pernas permaneciam sempre levantadas e, para ele, aquilo era uma espécie de fuga, pois ele precisava escapar do perigo de também ficar preso na rede. Ao chegar perto de Jaime, não se aproximou como deveria, pois sentia medo de que o amigo segurasse nele e o arrastasse consigo. Eis, então, sua verdade dos fatos: o narrador sentia-se responsável pela morte de Jaime, parecendo não entender a dimensão de seus sentimentos. Seria mesmo pelo medo do perigo que não se esforçara para salvar Jaime, ou a admiração pelo amigo tornara-se inveja e essa inveja trouxe-lhe um rancor mais forte do que seus princípios solidários? Aqui remetemos a Freud: “O instinto de destruição, moderado e domado, [...] inibido em sua finalidade, deve, [...] proporcionar ao ego a satisfação de suas necessidades vitais e o controle sobre a natureza.” (FREUD, 1930, p. 35)

O instinto de destruição mencionado por Freud, que segundo ele é um sentimento inerente ao indivíduo, tornou-se latente no narrador a partir do momento em que a admiração que sentia por seu amigo transformou-se em inveja. Todavia, seu ego ⁵precisava satisfazer as exigências do superego⁶, inibindo tal instinto de agressividade. Dessa forma, afirmar para si mesmo que não conseguiu salvar Jaime, por medo, era mais fácil do que admitir que, possivelmente, seu ressentimento o impediu de fazer aquilo que era necessário.

Além do mal-estar gerado pela morte do amigo, ele ainda teve que conviver com o fato de o ter desmascarado, mesmo depois de morto, diante de Laura, que ele também desejava. Apesar de Laura ter encarado essa atitude positivamente, como a de alguém que queria protegê-la, ele sabia que as coisas

⁶ Segundo Freud (1930), o superego foi inferido pela psicanálise. Funciona como a própria consciência e é responsável pelo sentimento de culpa que acomete o indivíduo.

eram diferentes: “Eu tive forças para buscar, numa condenação tão peremptória, uma maneira de me eximir da deslealdade que estava cometendo.” (LAUB, 2004, p. 93)

O mal-estar do narrador se agrava com a morte da companheira. Outra palavra fica em sua mente: “cuidado”. Jaime gritara “rede”, Laura gritara “cuidado” minutos antes da batida do carro. Mesmo se tratando de situações distintas, nem o aviso de Jaime, nem o de Laura, contribuíram para que o narrador, se é que ele quisesse ou lhe fosse possível, tomasse uma atitude diferente, modificando o destino das personagens.

Nota-se, assim, o sentimento de culpa deslocado do inconsciente até o consciente, aniquilando qualquer possibilidade de felicidade esperada pelo sujeito. Se o narrador considerasse apenas o perigo “externo”, aquele que segundo Freud (1930) advém das autoridades físicas, ele não se atormentaria tanto, uma vez que ninguém cogitou a possibilidade de sua culpa em relação a Jaime. Contudo, do perigo de um “agente interno”, completamente onisciente e implacável, ele não conseguiu escapar. Parece que a focalização interna e o superego do indivíduo são relativamente parecidos, posto que enquanto no narrador autodiegético o leitor torna-se quase refém do ponto de vista desta personagem, tanto o sujeito empírico como o ficcional também se tornam reféns do carrasco superego. Para Freud,

Os efeitos dos traumas são de dois tipos, positivos e negativos. Os primeiros são tentativas de pôr o trauma em funcionamento mais uma vez, isto é, recordar a experiência esquecida ou, melhor ainda, torná-la real, experimentar uma repetição dela de novo [...]. (FREUD, 1930, p. 94).

Tomando como referência as palavras de Freud, é possível inferir que o trauma do narrador assume uma característica “positiva”. Em vez de fugir de lembranças que lhe causam um grande mal-estar, ele opta por enfrentar suas memórias, num processo chamado por Gagnebin de rememoração:

A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, [...] pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si mesma, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 52).

Seguindo as orientações de Gagnebin, compreende-se que a opção pelo enfrentamento das memórias foi gradativamente amadurecida ao longo do tempo, visto que, muitas vezes, percebemos no eu narrado uma relutância em se lembrar do passado: “Era um teste continuar não falando do passado, fingindo que éramos duas pessoas que recém haviam se conhecido [...]” LAUB, 2004, p. 89).

Entretanto, no momento em que assume a enunciação (presente), o eu narrador parece estar convencido de que a rememoração tornou-se uma questão de sobrevivência no presente, uma vez que as tentativas de seguir em frente sem compreender seus reais sentimentos do passado, até aquele ponto, não haviam sido bem sucedidas. “[...] mas é inevitável se me proponho agora a dar a minha versão.” (LAUB, 2004, p. 94). Além disso, a escrita das memórias refletem a carga irônica com a qual o narrador olha em direção ao passado: “[...] uma mistura de confiança e de leveza, a sorte de que o presente é real, e eterno, e blindado contra o resto do mundo.” (LAUB, 2004, p 95). Assim, tem-se a impressão de que apesar de estar despedaçado pelo sentimento de culpa trazido pelo superego, o narrador de *Longe da água* consegue mergulhar em suas lembranças do passado, escrever sobre elas e, desta forma, agindo sobre o presente, talvez ele consiga traçar um futuro diferente.

Em *Teoria do romance*, Georg Lukács reflete acerca do gênero burguês que ascendia juntamente com a burguesia no momento da escrita de sua obra. Para tanto, o teórico opta em traçar um paralelo entre o romance e a epopeia, sendo que, por vezes, o leitor desconfia das reais intenções de Lukács – elucidar as características do romance, ou enaltecer a epopeia? Para refletir sobre semelhante problemática faz-se necessário trazer as palavras do próprio crítico à discussão:

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornando si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada (LUKÁCS, 2000, 25).

São estas as palavras permeadas de lirismo com as quais Lukács inicia sua *Teoria do romance*. Tais tempos afortunados seria o tempo em que situava o herói da epopeia, que por sua vez, tinha o rumo ou o caminho iluminado pelas estrelas. Com efeito, o leitor se vê diante de palavras formalmente paradoxais – “novo/familiar; aventuroso/próprio; vasto/própria casa”. Contudo, ao afirmar que “todo ato da alma torna-se significativo e integrado dentro dessa dualidade”, compreende-se que em meio a um discurso complexo, Lukács, paradoxalmente, retira toda ideia de complexidade a acerca do herói épico.

Sendo assim, é possível inferir que alma e ação estão em consonância. O fogo que arde na alma e a luz das estrelas são da mesma essência, porém, distinguem-se com nitidez, assim como o mundo e o eu. No entanto, mesmo distinguindo-se um do outro, nunca vão se tornar alheios, uma vez que o fogo que queima na alma do herói épico que gera a cólera pela qual ele se move, é em

essência, a luz que ilumina o seu caminho, no sentido que é responsável por direcionar as suas ações. Dessa forma, o mundo e o eu, jamais poderão se tornar alheios um ao outro, pois estão integrados pelo mesmo ideal – a guerra, a honra, a imortalização do nome que se traduzem no sentido da existência do herói épico. Direcionando as reflexões ao romance, atemo-nos às palavras de Lukács:

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 assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolve-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra. (LUKÁCS, 2000, p. 66-67).

Neste fragmento Lukács direciona seus argumentos ao gênero romance. O distanciamento dos indivíduos é uma característica do mundo moderno. O herói do romance vivencia o paradoxo da solidão em meio à multidão. Neste contexto, já não conta com a proteção dos deuses e, portanto, teoricamente, teria seu destino nas próprias mãos. Este pormenor parece trazer certa positividade para a vida moderna, uma vez que o sujeito seria supostamente livre para fazer escolhas e tomar decisões. Em contrapartida, o abandono por parte de Deus e a tomada de todas as decisões da vida sem qualquer espécie de auxílio mostra-se muito ameaçador. Deste modo, o romance retrata este indivíduo problemático, pois precisa fazer escolhas das quais não tem nenhuma certeza acerca de seu êxito. Além disso, a permanente insatisfação deste herói gera aquilo que Lukács chama “consciência demoníaca”.

Transpondo tal problemática defendida por Lukács ao texto de Laub é possível inferir que, em *Longe da água*, o protagonista vivencia as intempéries que acometem o herói problemático. Com efeito, ao assumir a enunciação, o narrador personagem viu-se na difícil missão de conceder o acabamento estético ao herói de seu romance. Neste contexto, a noção de herói que se tinha,

baseado no gênero épico, sofreu forte alteração ao longo do tempo, sendo que, ao chegar à modernidade já se tornava complexa uma distinção entre a posição de herói, ou anti-herói. O romance precisa representar um sujeito que vivenciou a experiência de duas grandes guerras mundiais, precisou administrar seu iminente afastamento das questões de ordem dogmáticas, e ainda se viu dominado pelas tensões no âmbito das relações de alteridade. Neste dilema encontra-se o herói de *Longe da água*, visto que, na juventude, a personagem precisou fazer escolhas, ou tomar decisões imediatas, das quais não tinha nenhuma certeza em relação às noções daquilo que é certo ou errado: “Eu nunca saberei ao certo, mas o importante foi a decisão da hora, a decisão a que Jaime assistiu enquanto olhava para mim.” (LAUB, 2004, p. 107)

O problema, neste sentido, foi a eterna tensão em face das relações de alteridade. Uma coisa era aquilo que o narrador acreditara no momento, ou aquilo que ele passara a repetir a si mesmo como forma de autoconvencimento. Outra problemática distinta e de maior proporção residia no olhar de Jaime em sua direção: o que Jaime pensara, naquele instante a respeito de seu melhor amigo? Na perspectiva do olhar de Jaime, o que o narratário pensaria acerca do herói de *Longe da água*? Aparentemente, o protagonista deu vazão às exigências do id, e, em seguida, precisou lidar com a agressividade introjetada, trazida de volta ao lugar de onde ela proveio, com a atuação do superego. É verdade, que amadurecido, na condição de eu narrador que pode olhar em direção ao eu narrado com certa maturidade trazida pelo tempo, o eu da enunciação continua sem compreender a natureza profunda dos sentimentos vivenciados pelo eu do enunciado no passado, mas, provavelmente, é justamente esta ausência de compreensão do próprio eu e do mundo, no qual se acha inserido, que torna o narrador de Laub um herói problemático em meio ao cenário contemporâneo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar o enredo de *Longe da água*, de Michel Laub, notamos que a maneira como o foco narrativo tem sido construído na literatura brasileira contemporânea distancia-se daquela observada no século XIX, sobretudo, pelo modo como essa focalização liga-se ao elemento temporal. A presença do recurso do fluxo de consciência afasta a disciplina que os narradores de outrora, independente do ponto de vista, empregavam às narrativas. Por outro lado, a focalização interna permanece com sua presença determinante no nível da trama, mesmo em face do discurso de um suposto desaparecimento do narrador. Tudo que chegou ao conhecimento do leitor em *Longe da água* passou pela confusão traumática do narrador autodiegético.

Com efeito, Walter Benjamin (1994) afirma que a “[...] arte de narrar está em vias de extinção”. Certamente, o crítico tinha razão em seus argumentos, posto que a vida no século XX (quando Benjamin escreveu seu ensaio) foi radicalmente mudada, compondo um cenário no qual certos conflitos e situações pareciam inenarráveis. O mesmo pode ser dito da experiência narrativa neste século XXI, quando se percebe que a peculiaridade na literatura brasileira contemporânea é o entendimento de que representar um indivíduo inserido em um cenário caótico é trazer para o mundo ficcional seus medos e seu mal-estar. Por conseguinte, expõem-se seus sentimentos mais sublimes e, também os mais inconfessáveis, compondo, enfim, sua trajetória de difícil adaptação no interior de um processo de civilização contra a própria natureza humana em que, conforme sinaliza Freud (1930), é difícil decidir o que é certo e o que é errado.

Sendo assim, o narrador-escritor de *Longe da água* submergiu em um processo de rememoração em direção aos eventos vivenciados no passado para, assim, adquirir a matéria prima no que tange à construção de seu herói. Com efeito, maior do que o problema da inconfiabilidade da memória parecia a ausência de compreensão acerca dos fatos ocorridos no passado. Neste sentido, além do narrador autodiegético mostrar-se pouco confiável devido sua posse

absoluta do ponto de vista, o leitor ainda precisa administrar as oscilações no relato do narrador-escritor que se vê diante da dificuldade em narrar, na medida em que busca compreensão do outro e, sobretudo de si. Deste modo, o herói problemático ia, aos poucos, se configurando no processo de escrita de *Longe da água*: o típico sujeito que precisou fazer escolhas no passado, as quais refletem assustadoramente em seu presente, sendo que nem mesmo o tempo parece ter trazido a compreensão dos sentimentos do eu profundo.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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

FREUD, Sigmund. *Moisés e o monoteísmo*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Texto copiado integralmente da edição eletrônica das obras de Freud, versão 2.0 por Tupykurumin. Disponível em <www.projetovemser.com.br> Acesso em: 20 abr. 2015.=

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História, Testemunho. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcadia, 1979.

LAUB, Michel. *Longe da água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

Recebido em 23/10/2023. Aceito em 24/04/2024.