

PAUL RICOEUR

tradução
Marina Appenzeller

revisão técnica
Maria da Penha Villela-Petit

TEMPO E NARRATIVA
TOMO II

SBD-FFLCH-USP



126525



P A P I R U S E D I T O R A

Título original em francês: *Temps et récit*
2. *La configuration dans le récit de fiction*
© Éditions du Seuil, 1984.

Tradução: Marina Appenzeller
Revisão técnica: Maria da Penha Villela-Petit
Pesquisa bibliográfica: Alípio Correia de F. Neto
Capa: Fernando Cornacchia
Foto: Renato Testa
Capidesque: Mônica Saddy Martins
Revisão: Rosa Dalva N. do Nascimento

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ricoeur, Paul, 1913-
Tempo e narrativa / Paul Ricoeur ; tradução Marina Appenzeller ; revisão técnica Maria da Penha Villela-Petit --
Campinas, SP : Papyrus, 1995.

Obra em 3 v.
Publicados v. 1 e 2
Bibliografia
ISBN 85 308-0364-7

1. Filosofia francesa -- Século XX 2. Narrativa (retórica) 3.
Tempo I. Título.

95-3215

CDD-194

Índices para catálogo sistemático:

1. Filosofia francesa 194
2. Paul Ricoeur : Obras filosóficas : Filosofia francesa 194

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE



21300104796

DIREITOS RESERVADOS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA:
© M. R. Cornacchia Livraria e Editora Ltda — Papyrus Editora
Matriz - F.: (0192) 31-3534 e 31-3500 - CP 736 - CEP 13001-970
Campinas — Filial - F.: (011) 570-2877 - São Paulo - Brasil.

Proibida a reprodução total ou parcial. Editora afiliada à ABDR.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	7
III. A CONFIGURAÇÃO DO TEMPO NA NARRATIVA DE FICÇÃO	9
1. AS METAMORFOSES DA INTRIGA	15
1. <i>Além do muthos trágico</i>	16
2. <i>Perenidade: uma ordem dos paradigmas?</i>	25
3. <i>Declínio: fim da arte de contar?</i>	33
2. AS ESTRUTURAS SEMIÓTICAS DA NARRATIVIDADE E SUAS RESTRIÇÕES	55
1. <i>A morfologia do conto segundo Propp</i>	61
2. <i>Para uma lógica da narrativa</i>	69
3. <i>A semiótica narrativa de A. J. Greimas</i>	77
3. OS JOGOS COM O TEMPO	109
1. <i>Os tempos do verbo e a enunciação</i>	110
2. <i>Tempo do contar e tempo contado</i>	131

3. <i>Enunciação-enunciado-objeto no "discurso da narrativa"</i>	138
4. <i>Ponto de vista e voz narrativa</i>	147
4. A EXPERIÊNCIA TEMPORAL FICTÍCIA	181
1. <i>Entre o tempo mortal e o tempo monumental: Mrs. Dalloway</i>	183
2. <i>A montanha mágica</i>	199
3. <i>Em busca do tempo perdido: o tempo travessado</i>	225
CONCLUSÕES	275

PREFÁCIO

O tomo II de *Tempo e narrativa* não exige qualquer introdução particular. Este volume contém a terceira parte da obra única cujo programa pode ser lido no início do tomo I. Ademais, esta terceira parte corresponde, estritamente por seu tema, a *configuração do tempo na narrativa de ficção*, ao da segunda parte, a *configuração do tempo na narrativa histórica*. A quarta parte, que constituirá o terceiro e último tomo, reunirá sob o título de *Tempo narrado* o testemunho triplo que a fenomenologia, a história e a ficção prestam em comum ao poder que a narrativa, considerada em sua amplitude indivisa, tem de *refigurar o tempo*.

Este prefácio breve proporciona-me a oportunidade de acrescentar aos agradecimentos que figuram no início do tomo I de *Tempo e narrativa* a expressão de minha gratidão para com a direção do *National Humanities Center*, com sede na Carolina do Norte. Em grande medida, devo às condições excepcionais de trabalho que ele oferece a seus *fellows* ter conseguido conduzir as pesquisas aqui registradas.

PARTE III
A CONFIGURAÇÃO DO TEMPO
NA NARRATIVA DE FICÇÃO

Nesta terceira parte, o modelo narrativo colocado sob o signo de *mimese* II¹ é testado numa nova região do campo narrativo que, para distingui-la da região da narrativa histórica, designo pelo termo *narrativa de ficção*. Pertence a esse vasto subconjunto tudo o que a teoria dos gêneros literários coloca sob a rubrica do conto popular, da epopéia, da tragédia e da comédia, do romance. Essa enumeração indica unicamente a espécie de texto cuja *estrutura temporal* será levada em consideração. Não apenas a lista desses gêneros não está encerrada, mas sua denominação provisória não nos vincula de antemão a qualquer classificação imperativa dos gêneros literários, e isso na medida em que nosso propósito específico nos dispensa de tomar posição ante os problemas relativos à classificação e à história dos gêneros literários.² A esse respeito, vamos vincular-nos às nomenclaturas admitidas mais comumente, sempre que o estado do problema o permitir. Em compensação, sentimo-nos obrigados a explicar desde agora a caracterização desse subconjunto

narrativo pelo termo narrativa de ficção. Fiel à convenção de vocabulário adotada para o primeiro tomo,³ atribuo ao termo ficção uma extensão menor do que a adotada pelos muitos autores que a consideram sinônimo de configuração narrativa. Essa identificação entre configuração narrativa e ficção decerto não deixa de ser justificada, na medida em que o ato configurante é, como nós mesmos sustentamos, uma operação da imaginação produtora no sentido kantiano do termo. Todavia, reservo o termo ficção para as das criações literárias que ignoram a ambição, característica da narrativa histórica, de constituir uma narrativa verdadeira. Se, de fato, considerarmos configuração e ficção sinônimos, não temos mais termo disponível para justificar uma relação diferente entre os dois modos narrativos e a questão da verdade. O que a narrativa histórica e a narrativa de ficção têm em comum é dependerem das mesmas operações configurantes que colocamos sob o signo de *mimese II*. Em compensação, o que as opõe não diz respeito à atividade estruturante investida nas estruturas narrativas enquanto tais, mas sim à pretensão à verdade pela qual se define a terceira relação mimética.

Convém que nos detenhamos no plano do que é, entre ação e narrativa, a segunda relação mimética. Convergências e divergências inesperadas poderão, desse modo, precisar-se com respeito ao destino da configuração narrativa nos dois campos da narrativa histórica e da narrativa de ficção.

Os quatro capítulos que compõem esta terceira parte constituem as etapas de um itinerário único: trata-se de ampliar, aprofundar, enriquecer, abrir a noção do tecer da intriga recebida da tradição aristotélica, a fim de diversificar correlativamente a noção de temporalidade recebida da tradição agostiniana, sem, contudo, sair do contexto fixado pela noção de configuração narrativa, portanto, sem transgredir as fronteiras de *mimese II*.

1. *Ampliar* a noção do tecer da intriga, do enredo, é, antes de mais nada, atestar a capacidade do *muthos* aristotélico de se metamorfosear sem perder a identidade. É a essa mutabilidade do tecer da intriga que se deve comparar a envergadura da

inteligência narrativa. Aqui, estão subentendidas várias questões: a) Será que um gênero narrativo tão novo quanto, por exemplo, o romance moderno, conservaria ainda com o *muthos* trágico, para os gregos sinônimo de enredo, de intriga, um laço de filiação tal que se possa também colocá-lo sob o princípio formal de discordância concordante através do qual caracterizamos a configuração narrativa? b) Através de suas mutações, oferece o tecer da intriga uma estabilidade que permita colocá-lo sob os paradigmas que preservam o estilo de tradicionalidade da função narrativa, pelo menos na área cultural do Ocidente? c) A partir de que limiar crítico os desvios mais extremos com relação a esse estilo de tradicionalidade impõem a hipótese, não apenas de um cisma com relação à tradição narrativa, mas de uma morte da própria função narrativa?

Nessa primeira investigação, a questão do tempo só está implicada marginalmente, por intermédio dos conceitos de *inovação*, *estabilidade* e *declínio*, com os quais tentamos caracterizar a *identidade* da função narrativa, sem ceder a qualquer essencialismo.

2. *Aprofundar* a noção de intriga, do seu tecer, é confrontar a inteligência narrativa forjada pela freqüentação das narrativas transmitidas por nossa cultura com a racionalidade desenvolvida hoje em dia pela narratologia⁴ e, singularmente, pela semiótica narrativa característica do enfoque estrutural. A disputa de prioridade entre inteligência narrativa e racionalidade semiótica, que seremos conduzidos a arbitrar, oferece um parentesco evidente com a discussão suscitada em nossa segunda parte pela epistemologia da historiografia contemporânea. Com efeito, é ao mesmo nível de racionalidade que podem ser remetidos tanto a explicação nomológica — alguns teóricos da história quiseram que ela ocupasse o lugar da arte ingênua da narrativa — quanto o discernimento, em semiótica narrativa, de estruturas profundas da narrativa, com respeito às quais as regras requeridas pelo tecer de intriga constituiriam apenas estruturas de superfície. Coloca-se a questão de saber se podemos dar a esse conflito de

prioridade a mesma resposta que ao debate semelhante referente à história, ou seja, que explicar mais é compreender melhor.

Pela segunda vez, a questão do tempo está envolvida no problema, mas de um modo menos periférico do que acima: na medida em que a semiótica narrativa consegue conferir um estatuto *acrônico* às estruturas profundas da narrativa, coloca-se a questão de saber se a mudança de nível estratégico operada por ela permite ainda fazer justiça aos traços mais originais da temporalidade narrativa que caracterizamos na primeira parte como concordância discordante, recruzando as análises do tempo em Agostinho e do *muthos* em Aristóteles. O destino da *diacronia* em narratologia irá servir de revelador às dificuldades pertencentes a esse segundo ciclo de questões.

3. *Enriquecer* a noção de intriga, de enredo, e a de tempo narrativo que lhe é conexas é ainda explorar recursos da configuração narrativa que parecem característicos da narrativa de ficção. Os motivos desse privilégio da narrativa de ficção só aparecerão mais tarde, quando estivermos em condições de edificar o contraste entre tempo histórico e tempo de ficção, com base em uma fenomenologia da consciência temporal mais abrangente do que a de Agostinho.

Enquanto aguardamos o grande debate triangular entre tempo vivenciado, tempo histórico e tempo fictício, tomaremos como ponto de apoio a propriedade notável da *enunciação* narrativa de apresentar, no próprio discurso, marcas específicas que a distinguem do *enunciado* das coisas contadas. Disso resulta, para o tempo, uma aptidão paralela de se desdobrar em tempo do ato de contar e tempo das coisas contadas. As discordâncias entre essas duas modalidades temporais não dependem mais da alternativa entre lógica acrônica e desenrolar cronológico, que foram os pólos entre os quais a discussão precedente correrá sempre o risco de se deixar encerrar. De fato, essas discordâncias apresentam aspectos não-cronométricos que convidam a nelas decifrar uma dimensão original, de certa maneira *reflexiva*, da distensão do tempo agostiniano, que o desdobra-

mento entre enunciação e enunciado tem o privilégio de colocar em relevo na narrativa de ficção.

4. *Abrir* ao que está para além delas a noção do tecer da intriga e a de tempo que lhe é apropriada é, finalmente, acompanhar o movimento de transcendência pelo qual qualquer obra de ficção, verbal ou plástica, narrativa ou lírica, projeta para fora de si mesma um mundo que se pode chamar *o mundo da obra*. Dessa forma, a epopéia, o drama e o romance projetam, sob a modalidade da ficção, maneiras de habitar o mundo que estão à espera de sua retomada pela leitura, sendo essa capaz, por sua vez, de fornecer um espaço de confronto entre o mundo do texto e o mundo do leitor. Os problemas de refiguração, pertencentes à *mimese* III, só começam, estritamente, nesse confronto e através dele. Por isso, a noção de mundo do texto parece-nos ainda depender do problema da configuração narrativa, embora prepare a transição de *mimese* II para *mimese* III.

A essa noção de mundo do texto corresponde uma nova relação entre tempo e ficção. É, na nossa opinião, a mais decisiva. Para abordar os aspectos propriamente temporais do mundo do texto e das maneiras de habitar o mundo projetado para fora dele mesmo pelo texto,⁵ não hesitamos em falar aqui, a despeito do paradoxo evidente da expressão, em *experiência fictícia do tempo*. O estatuto dessa noção de experiência fictícia é, porém, muito precário: por um lado, de fato, as maneiras temporais de habitar o mundo permanecem imaginárias, na medida em que só existem no texto e através dele; por outro, constituem uma espécie de *transcendência na imanência*, que permite precisamente o confronto com o mundo do leitor.⁶

Notas

1. Cf. *Tempo e narrativa*, t. I, cap. III, particularmente pp. 88-101.
2. T. Todorov define as três noções de literatura, discurso e gênero uma em relação à outra; cf. "A noção de literatura", em *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, pp. 13-26. Objetar-se-ia que as obras singulares transgridem qualquer categorização? Não é menos verdade que a "transgressão, para

existir como tal, necessita de uma lei que será precisamente transgredida" ("A origem dos gêneros", *ibid.*, p. 45). Essa lei consiste numa certa codificação de propriedades discursivas preliminares, isto é, em uma institucionalização de certas "transformações sofridas por certos atos de palavra para produzir um certo gênero literário" (*ibid.*, p. 54). Desse modo, são preservados, ao mesmo tempo, a filiação entre os gêneros literários e o discurso comum e a autonomia da literatura. Encontramos as primeiras análises da noção de gênero literário propostas por Todorov em sua *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

3. Cf. Tomo I, p. 103.

4. Rigorosamente falando, deveríamos chamar narratologia a ciência das estruturas narrativas, sem considerar a distinção entre narrativa histórica e narrativa de ficção. Todavia, de acordo com o uso contemporâneo do termo, a narratologia concentra-se na narrativa de ficção, embora não exclua algumas incursões no campo da historiografia. É em função dessa distribuição *de fato* dos papéis que confronto aqui a narratologia e a historiografia.

5. Optamos por consagrar-lhe três estudos de textos literários: *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, *Der Zauberberg* de Thomas Mann, *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust (a seguir, no cap. IV).

6. Minha interpretação do papel da leitura na experiência literária é próxima da de Mario Valdés em *Shadows in the cave. A phenomenological approach to literary criticism based on hispanic texts*, Toronto, University of Toronto Press, 1982: "In this theory, structure is completely subordinated to function and [...] the discussion of function shall lead us back ultimately into the reintegration of expression and experience in the intersubjective participation of readers across time and space" (p. 15). Concordo igualmente com a proposta central da obra de Jacques Garelli, *Le recel et la dispersion. Essai sur le champ de lecture poétique*, Paris, Gallimard, 1978.

I AS METAMORFOSES DA INTRIGA

Diante das ambições racionalistas da narratologia, a preeminência da *compreensão narrativa* na ordem epistemológica, tal como será defendida no capítulo que se segue, só pode ser atestada e mantida se, em primeiro lugar, proporcionarmos-lhe uma tal abrangência que ela mereça ser considerada o original que a narratologia ambiciona simular. A tarefa, no entanto, não é fácil: a teoria aristotélica da intriga foi concebida numa época em que apenas a tragédia, a comédia e a epopéia eram "gêneros" reconhecidos, dignos de suscitar a reflexão do filósofo. Apareceram desde então novos tipos dentro do próprio interior dos gêneros trágico, cômico ou épico, que fazem duvidar de que uma teoria da intriga adequada à prática poética dos antigos convenha ainda a obras tão novas quanto *Dom Quixote* ou *Hamlet*. Ademais, surgiram novos gêneros, principalmente o romance, que fizeram da literatura um imenso canteiro de experimentação, de onde qualquer convenção previamente aceita foi sendo banida mais cedo ou mais tarde. Pode-se, pois, perguntar se a intriga não se tornou uma categoria de alcance tão limitado e de reputação tão fora de moda quanto o romance de intriga. Mais ainda, a evolução da literatura não se limita a fazer aparecer novos tipos nos gêneros antigos e novos gêneros na constelação das formas

literárias. Sua aventura parece levá-la a misturar o próprio limite dos gêneros e a contestar o próprio princípio de *ordem* que é a raiz da idéia de intriga. O que está hoje em questão é a própria relação entre esta ou aquela obra singular e qualquer paradigma aceito.¹ Não estaria a intriga desaparecendo do horizonte literário, ao mesmo tempo que se apagam os próprios contornos da distinção mais fundamental, a da composição mimética, entre todos os modos de composição?

É urgente, portanto, colocar à prova a capacidade de metamorfose da intriga, para além de sua esfera principal de aplicação na *Poética* de Aristóteles, e identificar o limiar além do qual o conceito perde qualquer valor discriminante.

Essa investigação da circunscrição na qual o conceito de intriga permanece válido encontra um guia na análise de *mimese* II, que foi proposta na primeira parte desta obra.² Essa análise contém regras de generalização do conceito de intriga que se trata, agora, de explicitar.³

1. Além do muthos trágico

Em primeiro lugar, o tecer da intriga foi definido, no plano mais *formal*, como um dinamismo integrador, que tira uma história una e completa *de* um diverso de incidentes, ou seja, transforma esse diverso *em* uma história una e completa. Essa definição formal abre o campo para transformações organizadas que merecem ser chamadas intrigas desde que nelas possam ser discernidas totalidades temporais a operar uma síntese do heterogêneo entre circunstâncias, objetivos, meios, interações, resultados desejados ou não. Daí um historiador como Paul Veyne atribuir a uma noção da intriga consideravelmente ampliada a função de integrar componentes tão abstratos da mudança social quanto os que foram colocadas em relevo pela história não-factual e até pela história serial. A literatura deve poder apresentar expansões de mesma abrangência. O espaço de jogo é aberto pela hierarquia dos paradigmas evocados acima: tipos, gêneros e formas. Torna-se possível formular a hipótese de que as meta-

morfozes da intriga consistem em investimentos sempre novos do princípio formal de *configuração temporal* nos gêneros, tipos e obras singulares inéditas.

É no campo do romance moderno que a pertinência do conceito de intriga parece dever ser mais contestada. De fato, desde a sua origem, o romance moderno anuncia-se como o gênero proteiforme por excelência. Chamado para responder a uma nova demanda social rapidamente cambiante,⁴ logo foi subtraído do controle paralisante dos críticos e censores. Ora, foi ele que constituiu, pelo menos durante três séculos, um prodigioso canteiro de experimentação no campo da composição e da expressão do tempo.⁵

O obstáculo principal que o romance devia, a princípio, fazer astutamente recuar e depois francamente contornar era uma concepção duplamente errônea da intriga. Errônea, uma primeira vez, porque era simplesmente transposta de dois gêneros já constituídos, a epopéia e o drama; uma segunda vez, porque a arte clássica, principalmente na França, impusera a esses dois gêneros uma versão mutilada e dogmática das regras da *Poética* de Aristóteles. Basta evocar, por um lado, a interpretação limitativa e coercitiva da regra de unidade de tempo, tal como se acreditava lê-la no capítulo VII da *Poética*; por outro, a obrigação estrita de começar *in media res*, como Homero na *Odisseia*, em seguida voltar atrás para explicar a situação presente, e isso a fim de distinguir claramente a narrativa literária da narrativa histórica, supostamente obrigada a descer o curso do tempo, a conduzir seus personagens sem interrupção do nascimento à morte e a preencher pela narração todos os intervalos do decurso do tempo.

Sob a vigilância dessas regras, congeladas numa didática severa, a intriga só podia ser concebida como uma forma facilmente legível, fechada sobre si mesma, simetricamente disposta de um lado a outro de um ponto culminante, apoiando-se sobre uma ligação causal fácil de identificar entre o enlace e o desenlace, em suma, como uma forma em que os episódios seriam claramente dominados pela configuração.

Um corolário importante dessa concepção demasiado estreita da intriga contribuiu para a negligência do princípio formal que governa o tecer da intriga: enquanto Aristóteles subordinava os caracteres à intriga, considerada o conceito englobante com relação aos incidentes, aos caracteres e aos pensamentos, vê-se, com o romance moderno, a noção de caráter libertar-se da noção de intriga, depois concorrer com ela e até mesmo eclipsá-la totalmente.

Essa revolução tem suas razões na história do gênero. É, com efeito, sob a rubrica do caráter que é possível situar três expansões notáveis do gênero romanesco.

Em primeiro lugar, explorando a abertura do romance picaresco, o romance estende consideravelmente a *esfera social* na qual se desenvolve a ação romanesca. Não são mais os grandes feitos ou os danos cometidos por personagens lendários ou célebres, mas as aventuras de homens ou de mulheres comuns que se há de retrair.

O romance inglês do século XVIII comprova essa invasão da literatura por gente do povo. Ao mesmo tempo, a história contada parece pender para o lado do episódico, seja pelas interações que ocorrem num tecido social singularmente mais diferenciado, seja pelas inúmeras imbricações do tema dominante do amor com o dinheiro, a reputação, os códigos sociais e morais, em suma, por uma *praxis* infinitamente variada e sutil (cf. Hegel sobre *O sobrinho de Rameau* em *A fenomenologia do espírito*).

A segunda expansão do caráter à custa, ao que parece, da intriga, é ilustrada pelo *romance de iniciação*,⁶ que atinge seu ponto culminante com Schiller e Goethe e se prolonga até o primeiro terço do século XX. Tudo parece girar em torno do vir a ser do personagem central. Em primeiro lugar, é a conquista de sua maturidade que fornece a trama da narrativa; depois, são cada vez mais suas dúvidas, sua confusão, sua dificuldade em se situar e se centrar, que regem a deriva do tipo. Porém, ao longo de todo esse desenvolvimento, à história contada pede-se essen-

cialmente que entrelace complexidade social e complexidade psicológica. Essa nova ampliação procede diretamente da precedente. Desse modo, a técnica romanesca, na idade de ouro do romance no século XIX, de Balzac a Tolstói, antecipara-a, explorando todos os recursos de uma fórmula narrativa bem antiga, que consiste em aprofundar um caráter contando mais e em tirar da riqueza de um caráter a exigência de uma complexidade episódica maior. Nesse sentido, caráter e intriga condicionam-se mutuamente.⁷

Uma nova fonte de complexidade apareceu, principalmente no século XX, com o romance do *fluxo de consciência*, maravilhosamente ilustrado por Virginia Woolf, da qual estudaremos adiante uma obra-prima do ponto de vista da percepção do tempo:⁸ o que capta agora o interesse é o inacabamento da personalidade, a diversidade dos níveis de consciência, de sub-consciência e de inconsciência, a profusão dos desejos não formulados, o caráter incoativo e evanescente das formações afetivas. Aqui, a noção de intriga parece estar, definitivamente, em maus lençóis. Seria ainda possível falar de intriga quando a exploração dos abismos da consciência parece revelar a impotência da própria linguagem a se concatenar e a adquirir forma?

Nada escapa, porém, nessas sucessivas expansões do caráter à custa da intriga, ao princípio *formal* de configuração e, portanto, ao conceito do tecer da intriga. Eu ousaria até dizer que nada nos faz sair da definição aristotélica do *muthos* como "imitação de uma ação". Concomitante com o campo da intriga, também o campo de ação se alarga. Por ação, deve-se entender mais do que a conduta dos protagonistas produzindo mudanças visíveis da situação, reviravoltas de sorte, o que se poderia chamar o destino externo das pessoas. É ainda ação, num sentido amplo, a transformação moral de um personagem, seu crescimento e sua educação, sua iniciação à complexidade da vida moral e afetiva. Pertencem finalmente à ação, num sentido ainda mais sutil, mudanças puramente interiores que afetam o próprio curso temporal das sensações, das emoções, eventual-

mente no nível menos concertado, menos consciente, que a introspecção possa atingir.

O conceito de imitação de ação pode, assim, ser estendido além do “romance de ação”, no sentido estreito do termo, e incluir o “romance de caráter” e o “romance de pensamento”, em nome do poder englobante da *intriga* com relação às categorias estreitamente definidas de incidente, de personagem (ou de caráter) e de pensamento. A esfera delimitada pelo conceito de *mimese praxeos* se estende até onde se estende a capacidade da narrativa de “restituir” seu objeto por meio de estratégias narrativas que geram totalidades singulares capazes de produzir um “prazer próprio” graças a um jogo de inferências, de expectativas e de respostas emocionais por parte do leitor. Nesse sentido, o romance moderno ensina-nos a alargar a noção de ação imitada (ou representada) até quando se possa ainda dizer que um princípio *formal* de composição preside ao conjunto das mudanças suscetíveis de afetar seres semelhantes a nós, individuais ou coletivos, seres dotados de um nome próprio, como no romance moderno do século XIX, ou simplesmente designados por uma inicial (K...), como em Kafka, e até seres no limite indenomináveis, como em Beckett.

A história do gênero romance não nos compele, portanto, de forma alguma, a renunciar ao termo de *intriga* para designar o correlato da inteligência narrativa. Não devemos, contudo, ater-nos a essas considerações históricas sobre a extensão do gênero romanesco para compreendermos o que pôde passar por uma derrota da *intriga*. Há um motivo mais dissimulado para a redução do conceito de *intriga* ao conceito de simples fio da história, de esquema ou de resumo dos incidentes. Se a *intriga*, reduzida a esse esqueleto, pôde parecer uma exigência exterior, até artificial e finalmente arbitrária, é porque, desde o nascimento do romance e até o final da idade de ouro no século XIX, um problema mais urgente do que o da arte de compor ocupou o primeiro plano: o da *verossimilhança*. A substituição de um problema por outro foi facilitada pelo fato de que a conquista da verossimilhança foi feita sob o estandarte da luta contra as

“convenções”, contra, em primeiro lugar, o que se compreendia por *intriga* com referência à epopéia, à tragédia e à comédia sob suas formas antiga, elisabetana ou clássica (no sentido francês da palavra). Lutar contra as convenções e pela verossimilhança não constituiria, assim, uma mesma e única batalha. Foi essa preocupação de fazer verdadeiro, no sentido de ser fiel à realidade, de igualar a arte à vida, que mais contribuiu para ocultar os problemas de composição narrativa.

Todavia, esses problemas não haviam sido abolidos: encontravam-se apenas deslocados. Basta refletir sobre a variedade de procedimentos romanescos empregados nos primórdios do romance inglês para satisfazer ao propósito de descrever a vida em sua verdade cotidiana. Assim, em *Robinson Crusóé*, Defoe recorre à pseudo-autobiografia imitando os inúmeros diários, memórias, autobiografias autênticas, redigidas na mesma época por homens formados na disciplina calvinista do exame cotidiano de consciência. Depois dele, Richardson, em *Pamela* e em *Clarissa*, acredita poder pintar com maior fidelidade a experiência privada — por exemplo, os conflitos entre o amor romântico e a instituição do casamento — recorrendo a um procedimento tão artificial quanto o intercâmbio epistolar,⁹ a despeito de suas desvantagens evidentes: um precário poder seletivo, a invasão da insignificância e da tagarelice, a não-progressão e a repetição. Porém, aos olhos de um romancista como Richardson, as vantagens predominavam sem discussão. Fazendo sua heroína escrever de improviso, o romancista podia dar a impressão de uma extrema proximidade entre a escrita e o sentimento. Ademais, o recurso ao tempo presente contribuía para transmitir essa impressão de imediatismo, graças à transcrição quase simultânea dos sentimentos experimentados e de suas circunstâncias. Ao mesmo tempo, eram eliminadas as dificuldades insolúveis da pseudo-autobiografia, entregue apenas aos recursos de uma memória incrível. Finalmente, o procedimento permitia que o leitor compartilhasse a situação psicológica pressuposta pelo próprio recurso ao intercâmbio epistolar, isto é, a mistura sutil de reserva e de desabafo que habita a alma de quem decide confiar à pena a expressão de seus sentimentos íntimos — a que corresponde, por parte do leitor, a

uma mistura não menos sutil entre um olhar indiscreto, pelo buraco da fechadura, e a impunidade de uma leitura solitária.

O que provavelmente impediu esses romancistas de refletirem sobre o artifício das convenções, como preço a ser pago pela sua busca do verossímil, foi a convicção que partilhavam com os filósofos empiristas da linguagem, de Locke a Reid: a convicção de que a linguagem pode ser purgada de qualquer elemento figurativo, considerado puramente decorativo, e reconduzida à sua vocação primordial que, segundo Locke, era a de “transmitir o conhecimento das coisas” (*to convey the knowledge of things*). Essa confiança na função espontaneamente referencial da linguagem, reconduzida a seu uso literal, não é menos importante do que a vontade de reconduzir o pensamento conceitual à sua origem presumida na experiência do particular. Na verdade, essa vontade caminha lado a lado com aquela confiança: Como, com efeito, restituir através da linguagem a experiência do particular, se a linguagem não pode ser reconduzida à pura referencialidade vinculada a sua presumida literalidade?

É fato que, transposto para o domínio literário, esse retorno à experiência e à linguagem simples e direta conduziu à criação de um gênero novo,¹⁰ definido pelo propósito de estabelecer a correspondência mais exata possível entre a obra literária e a realidade que ela imita. Implícita nesse projeto está a redução da *mimese* à imitação-cópia, num sentido totalmente estranho à *Poética* de Aristóteles. Daí não ser surpreendente que nem a pseudo-autobiografia nem a fórmula epistolar tenham constituído realmente um problema para seus usuários. A memória não é suspeita de falsificação, quer o herói conte uma vez passado o acontecimento ou se expanda de imediato. Nos próprios Locke e Hume, ela é o suporte da causalidade e da identidade pessoal. Assim, restituir a textura da vida cotidiana em sua maior proximidade é considerado uma tarefa acessível e finalmente não-problemática.

Não é paradoxo pequeno que tenha sido a reflexão sobre o caráter altamente *convencional* do discurso romanesco assim estabelecido que tivesse levado, em seguida, a refletir sobre as condições formais da própria ilusão de proximidade e, por isso

mesmo, tivesse conduzido a reconhecer o estatuto fundamentalmente *fictício* do próprio romance. Afinal, a transcrição instantânea, espontânea e sem máscara da experiência na literatura epistolar não é menos convencional do que a recordação do passado por uma memória supostamente infalível, como no romance pseudo-autobiográfico. O gênero epistolar, com efeito, supõe que seja possível transferir pela escrita, sem perda de poder persuasivo, a força de representação associada à palavra viva ou à ação cênica. À crença, expressa por Locke, no valor referencial direto da linguagem desprovida de ornamentos e figuras, acrescenta-se a crença na autoridade da coisa impressa que supre a ausência da voz viva.¹¹ Talvez fosse preciso que, num primeiro tempo, a proposta declarada de ser verossímil tivesse sido confundida com a de “representar” a realidade da vida para que desaparecesse uma concepção estreita e artificial da intriga e para que, num segundo tempo, os problemas de composição fossem conduzidos ao primeiro plano por uma reflexão sobre as condições formais de uma representação verídica. Em outras palavras, talvez tivesse sido preciso expulsar as convenções em nome do verossímil para descobrir que o preço a ser pago por isso seria um excesso de refinamento na composição, portanto, a invenção de intrigas cada vez mais complexas e, nesse sentido, cada vez mais afastadas do real e da vida.¹² O que quer que se pense dessa suposta armadilha da razão na história do gênero romanesco, permanece o paradoxo de que tenha sido o refinamento da técnica narrativa suscitada pela preocupação de fidelidade à realidade que tivesse chamado a atenção para aquilo que Aristóteles denominava, no sentido amplo, de imitação de uma ação pela disposição dos fatos em uma intriga. Quantas convenções, quantos artifícios não são necessários para escrever a vida, isto é, dela compor, pela escrita, um simulacro persuasivo?

Sim, é um grande paradoxo — que só encontrará seu pleno desdobramento em nossa meditação sobre o vínculo entre configuração e refiguração — que o domínio das convenções tenha crescido em razão direta da ambição representativa do romance durante seu período mais longo, que foi o do realismo romanesco. Nesse sentido, as três etapas definidas grosseiramente mais

acima — romance de ação, romance de caráter, romance de pensamento — balizam uma dupla história: a da conquista de novas regiões pelo princípio formal de configuração, e também a da descoberta do caráter cada vez mais convencional do empreendimento. Essa segunda história, essa história em contraponto, é a da tomada de consciência do romance como *arte da ficção*, segundo o famoso título de Henry James.

Numa primeira fase, a vigilância formal permanece subordinada à motivação realista que a engendra; é até dissimulada sob a intenção representativa. A verossimilhança ainda é uma província do verdadeiro, sua imagem e sua semelhança. O mais verossímil é o que capta mais de perto o familiar, o ordinário, o cotidiano, por oposição ao maravilhoso da tradição épica e ao sublime do drama clássico. O destino da intriga é decidido, então, nesse esforço quase desesperado para aproximar, assintoticamente, o artifício da composição romanesca de um real que foge em razão direta das exigências formais de composição que ele próprio multiplica. Tudo acontece como se apenas convenções cada vez mais complexas pudessem igualar o natural e o verdadeiro; e como se a complexidade crescente dessas convenções fizesse recuar para um horizonte inacessível esse próprio real que a arte ambiciona igualar e “restituir”. Por isso, o apelo ao verossímil não podia esconder por muito tempo o fato de que a verossimilhança não é apenas semelhança com o real, mas semelhança do verdadeiro. Diferença sutil que deveria se abrir em abismo. De fato, à medida que o romance passa a se conhecer melhor como arte da ficção, a reflexão sobre as condições formais da produção dessa ficção entra em competição aberta com a motivação realista por trás da qual, a princípio, ela se dissimulara. A idade de ouro do romance no século XIX pode ser caracterizada por um equilíbrio precário entre a intenção cada vez mais fortemente afirmada de fidelidade à realidade e a consciência cada vez mais aguda do artifício de uma composição bem-sucedida.

Um dia, esse equilíbrio havia de ser rompido. Se, de fato, o verossímil não passa da semelhança do verdadeiro, o que é então

a ficção, sob o regime dessa semelhança, senão a habilidade de um fazer-acreditar, graças ao qual o artifício é *tido por um* testemunho autêntico sobre a realidade e sobre a vida? A arte da ficção descobre-se, assim, como arte da ilusão. A partir desse momento, a consciência do artifício irá minar por dentro a motivação realista, até se voltar contra ela e destruí-la.

Hoje, ouve-se dizer que apenas um romance sem intriga, personagem ou organização temporal discernível é mais autenticamente fiel a uma experiência, ela própria fragmentada e inconsistente, do que o romance tradicional do século XIX. Mas, nesse caso, a defesa de uma ficção fragmentada e inconsistente não se justifica de forma diferente do que, anteriormente, a defesa da literatura naturalista. O argumento de verossimilhança foi simplesmente deslocado: outrora, era a complexidade social que exigia o abandono do paradigma clássico; hoje, é a incoerência presumida da realidade que requer o abandono de qualquer paradigma. A partir de então, repetindo o caos da realidade pelo da ficção, a literatura reconduz a *mimese* à sua função mais frágil, a de replicar ao real copiando-o. Por sorte, permanece o paradoxo de que é multiplicando os artifícios que a ficção sela sua capitulação.

É possível, então, perguntar se o paradoxo inicial não se inverteu: a princípio, era a intenção representativa que motivava a convenção. Ao final do percurso, é a consciência da ilusão que subverte a convenção e motiva o esforço para libertar-se de qualquer paradigma. A questão dos limites e, talvez, a do esgotamento das metamorfoses da intriga surgiram dessa inversão.

2. Perenidade: uma ordem dos paradigmas?

A discussão precedente referiu-se à capacidade de expansão do princípio formal de figuração pela intriga, para além de sua exemplificação primordial na *Poética* de Aristóteles. A demonstração exigiu um certo recurso à história literária, no caso à do romance. Quer isso dizer que a história literária pode desempenhar o papel de crítica? Na minha opinião, a crítica não

pode se identificar com ela nem ignorá-la. Não pode eliminá-la, porque é a familiaridade com as obras, tal como apareceram na sucessão das culturas das quais somos os herdeiros, que instrui a inteligência narrativa, antes que a narratologia dela construa um simulacro intemporal. Nesse sentido, a inteligência narrativa retém, integra e recapitula sua própria história. A crítica, contudo, não pode se limitar a registrar, em sua pura contingência, o surgimento de obras singulares. Sua função específica consiste em discernir um estilo de desenvolvimento, uma ordem em movimento, que faz dessa seqüência de acontecimentos uma herança significativa. O empreendimento ao menos merece ser tentado, se é verdade que a função narrativa já tem sua inteligibilidade própria, antes que a racionalidade semiótica empreenda reescrever suas regras. No capítulo programático da primeira parte, propus comparar essa inteligibilidade pré-racional à do esquematismo de onde procedem, segundo Kant, as regras do entendimento categorial. Esse esquematismo, porém, não é intemporal. Ele próprio procede da sedimentação de uma prática que tem uma história específica. É essa sedimentação que dá ao esquematismo o estilo histórico único a que chamei de tradicionalidade.

A tradicionalidade é esse fenômeno, irreduzível a qualquer outro, que permite que a crítica se mantenha a meio caminho da contingência de uma simples história dos "gêneros", dos "tipos" ou das "obras" singulares que dependem da função narrativa e de uma eventual lógica das possibilidades narrativas que escaparia a qualquer história. A ordem que é possível destacar dessa auto-estruturação da tradição não é nem histórica, nem a-histórica, mas trans-histórica, no sentido de que atravessa a história de um modo cumulativo mais do que simplesmente aditivo. Mesmo se comporta rupturas, mudanças súbitas de paradigmas, esses próprios cortes não são simplesmente esquecidos; tampouco fazem esquecer o que os precede e aquilo de que eles nos separam: também fazem parte do fenômeno de tradição e de seu estilo cumulativo.¹³ Se o fenômeno de tradição não comportasse esse poder de ordem, tampouco seria possível apreciar os fenômenos de desvios que consideraremos no item seguinte, nem

colocar a questão da morte da arte narrativa por esgotamento de seu dinamismo formador. Esses dois fenômenos de desvio e de morte são apenas o inverso do problema que agora colocamos: o de uma ordem dos paradigmas, no nível do esquematismo da inteligência narrativa e não da racionalidade semiótica.

Foi essa consideração que me levou à *Anatomia da crítica*, de Northrop Frye.¹⁴ A teoria dos *modos*, que se lê em seu primeiro Ensaio, e, mais ainda, a dos *arquétipos*, que se lê em seu terceiro Ensaio, são incontestavelmente sistemáticas. Mas a sistematicidade empregada aqui não é do mesmo grau que a racionalidade característica da semiótica narrativa. Refere-se ao esquematismo da inteligência narrativa em sua tradicionalidade. Apenas visa a elaborar uma tipologia a partir dessa esquematização sempre em via de formação. Por isso, ela não pode se legitimar por sua coerência ou por suas virtudes dedutivas, mas apenas por sua capacidade de justificar, por meio de um processo indutivo aberto, o maior número possível de obras incluídas em nossa herança cultural. Tentei em outro trabalho¹⁵ uma reconstrução da *Anatomia da crítica*, que ilustra a tese segundo a qual o sistema das configurações narrativas proposto por Northrop Frye remete ao esquematismo trans-histórico da inteligência narrativa e não à racionalidade a-histórica da semiótica narrativa. Desse trabalho, extraio aqui alguns fragmentos que convêm à minha demonstração.

Consideremos, em primeiro lugar, a teoria dos *modos*, que corresponde mais exatamente ao que chamo aqui de esquematismo narrativo: entre esses modos, detenhamo-nos nos que o autor chama de *modos ficcionais* para distingui-los dos *modos temáticos*, no sentido de que só dizem respeito às relações estruturais internas à fábula, excluindo-se seu propósito.¹⁶ A distribuição dos modos ficcionais ordena-se em função de um critério de base, isto é, o poder de ação do herói, que pode ser, como lemos na *Poética* de Aristóteles, maior que o nosso, menor que o nosso ou comparável ao nosso.

Frye aplica esse critério a dois planos paralelos preliminares, o do trágico e o do cômico, que não são, a bem dizer, modos,

mas classes de modos. Nos modos trágicos, o herói é isolado da sociedade (ao que corresponde uma distância estética comparável do lado do espectador, como se vê nas emoções “depuradas” do terror e da piedade); nos modos cômicos, o herói é reincorporado à sua sociedade. É, portanto, nesses dois planos do trágico e do cômico que Frye apela para o critério dos graus de poder da ação. Ele distingue, em cada um deles, cinco modos, distribuídos em cinco colunas. Na primeira coluna, a do mito, o herói é superior a nós por natureza (*in kind*): os mitos são, *grosso modo*, as histórias dos deuses; no plano do trágico, temos os mitos dionisiacos, que celebram os deuses moribundos; no plano do cômico, temos os mitos apolíneos, em que o herói divino é recebido na sociedade dos deuses. Na segunda coluna, a do maravilhoso (*romance*), a superioridade do herói não é mais de natureza, mas de grau com relação aos outros homens e a seu meio circundante: a essa categoria pertencem os contos e as lendas; no plano trágico, temos a narrativa maravilhosa de tom elegíaco: morte do herói, morte do santo mártir etc. — ao que corresponde, do lado do ouvinte, a uma qualidade especial de temor e piedade apropriada ao maravilhoso; no plano cômico, temos a narrativa maravilhosa de tom idílico: a pastoral, o *western*. Na terceira coluna, a do mimético elevado (*high mimetic*), o herói é superior apenas aos outros homens, não ao seu ambiente, como se vê na epopéia e na tragédia; no plano trágico, o poema celebra a queda do herói: a *catharsis* que lhe corresponde recebe da *harmatia* trágica sua nota específica de piedade e de temor; no plano cômico, temos a comédia antiga de Aristófanes: respondemos ao ridículo por meio de uma mistura de simpatia e riso punitivo. Na quarta coluna, a do mimético baixo, o herói não é mais superior a seu meio nem aos outros homens: é seu igual; no plano trágico, encontramos o herói patético, isolado por fora e por dentro, desde o impostor (*alazon*) até o “filósofo” obsedado por si mesmo, à maneira de Fausto e de Hamlet; no plano cômico, temos a nova comédia de Menandro, a intriga erótica, à base de encontros fortuitos e de reconhecimentos, a comédia doméstica, o romance picaresco, que narra a ascensão social do espertalhão; é aqui que se deve situar a ficção realista descrita por nós no

parágrafo precedente. Na quinta coluna, a da ironia, o herói é inferior a nós em poder e em inteligência: contemplamos o herói de cima; pertence ao mesmo modo o herói que finge parecer inferior ao que é na verdade, que se esforça por dizer menos para significar mais; no plano trágico, temos toda uma coleção de modelos que correspondem de maneira variada às vicissitudes da vida por um humor desprovido de paixão e que se prestam ao estudo do isolamento trágico enquanto tal: a gama é vasta, desde o *pharmakos* ou vítima expiatória, passando pelo herói da condenação inevitável (Adão na narrativa do Gênese, senhor K. no *Processo* de Kafka) até a vítima inocente (o Cristo dos Evangelhos e, perto dele, entre a ironia do inevitável e a ironia do incongruente, Prometeu); no plano da comédia, temos o *pharmakos* expulso (Shylock, Tartufo), o cômico punitivo, que só é impedido de se transformar em linchamento pela barreira da representação, e todas as paródias da ironia trágica, das quais o romance policial ou o romance de ficção científica exploram os diversos recursos.

Duas teses anexas corrigem a aparência de rigidez taxinômica oferecida por semelhante classificação. De acordo com a primeira, no Ocidente, a ficção não cessa de deslocar seu centro de gravidade do alto para baixo, isto é, do herói divino para o herói da tragédia e da comédia irônica, inclusive para a paródia da ironia trágica. Essa lei de descida não é forçosamente uma lei de decadência quando se considera sua contrapartida. Em primeiro lugar, à medida que o sagrado da primeira coluna e o maravilhoso da segunda decrescem, vemos crescer a tendência mimética, sob a forma do mimético elevado, depois do mimético baixo, e aumentarem os valores de plausibilidade e depois de verossimilhança (pp. 69-70). Deparamo-nos aqui com um traço importante de nossa análise anterior da relação entre convenção e verossimilhança. Ademais, em virtude da diminuição de poder do herói, os valores da ironia são liberados e têm livre curso. Num certo sentido, a ironia está potencialmente presente a partir do momento em que existe *muthos* no sentido amplo: de fato, qualquer *muthos* implica uma “retirada irônica para fora do real”. Isso explica a ambigüidade aparente do termo mito: no sentido de mito sagrado, o termo designa a região de heróis superiores a

nós em todos os sentidos; no sentido aristotélico do *muthos*, recupera o domínio inteiro da ficção. Os dois sentidos são entrelaçados pela ironia. A ironia inerente ao *muthos* aparece então vinculada ao conjunto dos modos ficcionais. Está implicitamente presente em qualquer *muthos*, mas só se torna um “modo distinto” devido ao declínio do mito sagrado. É a esse preço que a ironia constitui um “modo terminal”, segundo a lei de descida evocada acima. Essa primeira tese anexa introduz, como estamos vendo, uma orientação na taxinomia.

De acordo com a segunda tese, a ironia, de uma maneira ou de outra, reconduz ao mito (pp. 59-60; pp. 66-67). Northrop Frye está ansioso por surpreender, no nível mais baixo da comédia irônica, por meio da ironia seja do *pharmakos*, seja do inevitável, seja do incongruente, o indício de uma volta ao mito, sob as espécies do que ele chama de “mito irônico”.

Essa orientação da taxinomia, de acordo com a primeira tese, assim como a sua circularidade, de acordo com a segunda, definem o estilo da tradicionalidade européia e ocidental segundo Northrop Frye. Na verdade, essas duas regras de leitura pareceriam inteiramente arbitrárias se a teoria dos *modos não* encontrasse sua chave hermenêutica na teoria dos *símbolos*, que ocupa os três outros grandes Ensaios da *Anatomia da crítica*.

Um símbolo literário é essencialmente uma “estrutura verbal hipotética”, isto é, uma suposição e não uma asserção, na qual a orientação “para dentro” predomina sobre a orientação “para fora”, que é a dos signos de vocação extrovertida e realista.¹⁷

O símbolo compreendido desse modo fornece uma chave hermenêutica para a interpretação da cadeia ao mesmo tempo descendente e circular dos modos ficcionais. Recolocados em contextos literários apropriados, os símbolos passam, com efeito, por uma série de “fases” comparáveis aos quatro sentidos da exegese bíblica medieval, tal como reconstruiu magnificamente o padre de Lubac.¹⁸

A primeira fase, dita *literal*, corresponde ao primeiro sentido da hermenêutica bíblica. Define-se muito exatamente por

levar a sério o caráter hipotético da estrutura poética. Compreender um poema literalmente é compreender o todo que ele constitui tal como se dá; é, a despeito do paradoxo aparente, ler o poema como poema. A esse respeito, o romance realista é aquele que melhor satisfaz a esse critério da fase literal do símbolo.

Com a segunda fase, chamada *formal*, que lembra o sentido alegórico da hermenêutica bíblica, o poema recebe uma estrutura de sua imitação da natureza, sem nada perder de sua qualidade hipotética; da natureza, o *símbolo extrai uma imagística* que coloca toda a literatura numa relação oblíqua, indireta, com a natureza, graças ao que ela pode não apenas agradar, mas instruir.¹⁹

A terceira fase é a do símbolo como *arquétipo*. Não se deve ter pressa em denunciar com um indicador vingativo o “junguismo” aparente da crítica arquetípica própria desse estágio. O que é sublinhado, em primeiro lugar, por esse termo é a recorrência das mesmas formas verbais, oriundas do caráter eminentemente comunicável da arte poética, que outros designam pelo termo de intertextualidade; é essa recorrência que contribui para a unificação e para a integração de nossa experiência literária.²⁰ Nesse sentido, reconheço no conceito de arquétipo um equivalente do que chamo aqui o esquematismo saído da sedimentação da tradição. Ademais, o arquétipo integra a uma ordem convencional estável a imitação da natureza que caracteriza a segunda fase; esta traz suas recorrências próprias: o dia e a noite, as quatro estações, a vida e a morte etc. Ver a ordem da natureza imitada por uma ordem correspondente de palavras é um emparelhamento perfeitamente legítimo, quando se sabe que essa ordem é construída a partir da concepção mimética da imagem, que se edifica a partir da concepção hipotética do símbolo.²¹

A última fase do símbolo é a do símbolo como *mônada*. Essa fase corresponde ao sentido anagógico da antiga exegese bíblica. Por *mônada*, Frye entende a capacidade da experiência imaginária de se totalizar a partir de um centro. Não é duvidoso que todo o empreendimento de Northrop Frye esteja suspenso à tese de que toda a ordem arquetípica remete a um “centro da ordem das palavras” “*center of the order of words*” [p. 118] (p. 146). Toda

a nossa experiência literária aponta para ele. Todavia, seria enganarmo-nos completamente sobre o alcance da crítica arquetípica e, mais ainda, sobre o da crítica anagógica se nela discerníssemos uma vontade de domínio, à maneira das reconstruções racionalizantes. Muito pelo contrário, os esquemas que dependem dessas duas últimas fases manifestam uma ordem não dominável até em sua composição cíclica. Na verdade, a imagística cuja ordem secreta se tenta discernir — por exemplo, a ordem das quatro estações — é dominada do alto pela imagística apocalíptica que, sob formas difíceis de enumerar, gira em torno da reconciliação na unidade: unidade do Deus uno e trino, unidade da humanidade, unidade do mundo animal no símbolo do Carneiro, do mundo vegetal no da Árvore da vida, do mundo mineral no da Cidade celeste. Ademais, esse simbolismo tem seu reverso demoníaco na figura de Satã, do tirano, do monstro, da figueira estéril, do “mar primitivo”, símbolo do “caos”. Finalmente, essa estrutura polar é ela própria unificada pelo poder do *Desejo*, que configura, ao mesmo tempo, o infinitamente desejável e seu contrário, o infinitamente detestável. Numa perspectiva arquetípica e anagógica, qualquer imagística literária está, ao mesmo tempo, em falta com relação a essa imagística apocalíptica de realização, e em busca desta.²² O símbolo do Apocalipse pode polarizar as imitações literárias do ciclo das estações porque, tendo o vínculo nessa fase sido rompido com a ordem natural, essa última não pode senão ser imitada, de modo que se torna uma imensa reserva de imagens. A literatura toda pode assim ser caracterizada globalmente como uma busca, tanto nos modos do maravilhoso, do mimético elevado e do mimético baixo, quanto no modo irônico representado pela sátira.²³ E é nessa qualidade de busca que toda a nossa experiência literária se relaciona com essa “ordem global do verbo”.²⁴

Para Northrop Frye, a progressão do hipotético rumo ao anagógico é uma aproximação jamais realizada da literatura como sistema. É esse *telos* que, às avessas, torna uma ordem arquetípica plausível, configurando ele próprio o imaginário, e finalmente organiza o hipotético em sistema. Foi, num sentido, o

sonho de Blake e, mais ainda, o de Mallarmé, que declarou: “Tudo no mundo existe para resultar num livro.”²⁵

Ao termo dessa análise de um dos empreendimentos mais poderosos de recapitulação da tradição literária do Ocidente, a tarefa do filósofo não é discutir sua execução, mas, considerando-a plausível, refletir sobre as condições de possibilidade de tal passagem da história literária à crítica e à anatomia da crítica.

Três pontos relativos à nossa pesquisa sobre o tecer da intriga e sobre o tempo merecem ser sublinhados.

Em primeiro lugar, é porque as culturas produziram obras que se deixam aparentar entre si segundo semelhanças de família, que operam, no caso dos modos narrativos, no próprio nível do tecer da intriga, que uma busca de *ordem* é possível. Em seguida, essa ordem pode ser atribuída à imaginação produtora, da qual ela constitui o esquematismo. Finalmente, como ordem do imaginário, comporta uma dimensão temporal irreduzível, a da tradicionalidade.

Cada um desses três pontos faz ver no tecer da intriga o correlato de uma autêntica inteligência narrativa que precede, de fato e de direito, qualquer reconstrução do narrar num segundo grau de racionalidade.

3. Declínio: fim da arte de contar?

Fomos até o final da idéia de que o esquematismo que rege a inteligência narrativa se desdobra em uma história que conserva um estilo idêntico. Agora, é necessário explorar a idéia oposta: esse esquematismo permite desvios que, em nossos dias, fazem esse estilo diferir dele próprio a tal ponto que sua identidade se torna irreconhecível. É preciso, então, incluir no estilo de tradicionalidade da narrativa a possibilidade de sua morte?

Pertence à própria idéia de tradicionalidade — isto é, à modalidade epistemológica do “fazer tradição” — que nela a identidade e a diferença estejam inextricavelmente mescladas.

A identidade de estilo não é a identidade de uma estrutura lógica acrônica; ela caracteriza o esquematismo da inteligência narrativa, tal como ele se constitui em uma história cumulativa e sedimentada. Por isso, essa identidade é trans-histórica e não intemporal. Desde então, torna-se pensável que os paradigmas sedimentados por essa autoconfiguração da tradição tenham gerado e continuem a gerar variações que ameaçam a identidade de estilo a ponto de anunciar sua morte.

Os problemas colocados pela arte de *terminar* a obra narrativa constituem a esse respeito uma excelente pedra de toque. Sendo os paradigmas de composição na tradição ocidental ao mesmo tempo paradigmas de conclusão, é possível esperar que o esgotamento eventual dos paradigmas se leia na dificuldade de concluir a obra. É tanto mais legítimo ligar os dois problemas quanto o único traço formal que deve ser preservado da noção aristotélica do *muthos*, além de seus investimentos sucessivos nos "gêneros" (tragédia, romance etc.) e "tipos" (tragédia elisabetana, romance do século XIX etc.), é o critério de unidade e completitude. Como se sabe, o *muthos* é a imitação de uma ação una e completa. Ora, uma ação é una e completa se tem um começo, um meio e um fim, isto é, se o começo introduz o meio, se o meio — peripécia e reconhecimento — conduz ao fim e se o fim conclui o meio. Então, a configuração prevalece sobre o episódio, a concordância sobre a discordância. É, pois, legítimo considerar como sintoma do fim da tradição do enredo, da intriga, o abandono do critério de completitude e, portanto, o propósito deliberado de não terminar a obra.

Em primeiro lugar, é importante compreender bem a natureza do problema e não confundir duas questões, a primeira das quais pertence à *mimese* II (configuração) e a segunda à *mimese* III (refiguração). A esse respeito, uma obra pode ser *fechada* quanto à sua configuração e *aberta* quanto à abertura que ela pode exercer no mundo do leitor. Como diremos na quarta parte, a leitura é precisamente o ato que faz a transição entre o efeito de fechamento segundo a primeira perspectiva e o efeito de abertura de acordo com a segunda. Na medida em que

qualquer obra age, acrescenta ao mundo algo que não estava nele antes; porém, o excesso puro que é possível atribuir à obra enquanto ato, seu poder de interromper a repetição, como diz Roland Barthes em *Introdução à análise estrutural da narrativa*, não contradiz a necessidade de encerramento. Os fechos "cruciais"²⁶ são, talvez, os que cumulem melhor os dois efeitos. Não é um paradoxo dizer que uma ficção bem fechada abre um abismo em nosso mundo, isto é, em nossa apreensão simbólica do mundo.

Antes de nos voltarmos para a obra magistral de Frank Kermode, *The sense of an ending*, não é inútil dizer algumas palavras sobre as dificuldades, talvez insuperáveis, às quais é confrontada qualquer busca de um *critério* de encerramento, de "fecho", em poética.

Alguns, como J. Hillis Miller, consideram o problema impossível de se resolver.²⁷ Outros, como Barbara Herrnstein Smith, buscaram um apoio nas soluções propostas para o problema do encerramento no campo conexo da poesia lírica.²⁸ As regras de encerramento nele são, de fato, mais fáceis de identificar e descrever; é o caso com os "fechos" de caráter gnômico, sentencioso ou epigramático; ademais, a evolução do poema lírico, desde o soneto do Renascimento até o verso livre e o poema visual de hoje, passando pelo poema romântico, permite acompanhar com precisão o destino dessas regras; finalmente, as soluções técnicas da poesia lírica ao problema do encerramento deixam-se relacionar com as *expectativas* do leitor criadas pelo poema, expectativas às quais o encerramento, o "fecho", traz "um sentimento de rematamento, de estabilidade, de integração" (*op. cit.*, p. VIII). O "fecho" só tem esse efeito se a experiência de configuração é não apenas dinâmica e contínua, mas suscetível de rearranjos retrospectivos, que fazem a própria resolução aparecer como a aprovação final que sela uma boa forma.

Mas, por mais esclarecedor que seja o paralelismo entre encerramento poético e lei de boa forma, ele encontra seu limite no fato de que, no primeiro caso, a configuração é uma obra de linguagem e de que o sentimento de rematamento pode ser obtido

por meios diferentes; disso resulta que o próprio acabamento admite muitas variantes; é preciso nele integrar a surpresa: ora, é bem difícil dizer quando um fecho inesperado é justificado. Um fim decepcionante pode também convir à estrutura da obra, se esta for destinada a deixar no leitor expectativas residuais. É igualmente difícil dizer em que caso a decepção é mais exigida pela própria estrutura da obra do que um encerramento com um fim "frágil".

Transposto para o plano narrativo, o modelo lírico sugere um estudo cuidadoso da relação entre a maneira de terminar uma narrativa e o grau de integração desta, que se deve ao aspecto mais ou menos episódico da ação, à unidade dos caracteres, à estrutura argumentativa e ao que chamaremos, mais tarde, a estratégia de persuasão que constitui a retórica da ficção. A evolução do encerramento lírico encontra seu paralelo igualmente no encerramento narrativo: da narrativa de aventura ao romance muito construído e depois ao romance sistematicamente fragmentado, o princípio estrutural opera um ciclo completo que, de um certo modo, reconduz, de maneira muito sutil, ao episódico. As resoluções exigidas por essas mudanças estruturais são, conseqüentemente, muito difíceis de identificar e de classificar. Uma dificuldade provém da confusão sempre possível entre fim da ação imitada e fim da ficção enquanto tal. Na tradição do romance realista, o fim da obra tende a confundir-se com o fim da ação representada; ela tende, então, a simular a colocação em repouso do sistema de interações que forma a trama da história contada. A maioria dos romancistas do século XIX esforçou-se para chegar a essa espécie de conclusão. É, então, relativamente fácil, confrontando o problema de composição e sua solução, dizer se o final é bem-sucedido ou não. Não é mais o caso quando, em virtude da reflexividade da qual falamos acima, o artifício literário volta a seu caráter fictício; a conclusão da obra é, então, a da própria operação fictícia. Essa inversão de perspectiva caracteriza a literatura contemporânea. O critério de bom encerramento é aí muito mais difícil de administrar, em

particular quando este deve se adequar ao tom de irresolução da obra inteira. Finalmente, a satisfação das expectativas criadas pelo dinamismo da obra adquire também aqui formas variadas, senão opostas. Uma conclusão inesperada pode frustrar nossas expectativas modeladas pelas convenções antigas, mas revelar um princípio de ordem mais profunda. Se qualquer encerramento responde às nossas expectativas, nem por isso nos preenche necessariamente. Pode deixar expectativas residuais. Um fecho não conclusivo convém a uma obra que levanta de propósito um problema que o autor considera insolúvel; nem por isso deixa de ser um encerramento deliberado e adequado, que coloca em relevo, de maneira reflexiva, o caráter interminável da temática da obra inteira. A inconclusão declara, de certa forma, a irresolução do problema colocado.²⁹ Mas concordo com Barbara Herrnstein Smith quando ela afirma que o *antifechamento*³⁰ encontra um limiar além do qual somos colocados diante da alternativa de excluir a obra do campo da arte ou de renunciar ao pressuposto mais fundamental da poesia, ou seja, que ela é uma imitação dos usos não literários da linguagem, entre os quais o uso comum da narrativa como arranjo sistemático dos incidentes da vida. Na minha opinião, deve-se ousar escolher a primeira opção: além de qualquer suspeita, deve-se confiar na instituição formidável da língua. É uma aposta que tem, em si mesma, sua justificação.

É essa alternativa — e no sentido próprio do termo, essa questão de confiança — que Frank Kermode enfrenta de cheio em sua obra, justamente famosa, *The sense of an ending*.³¹ Sem tê-lo procurado, ele retoma o problema onde Northrop Frye o deixara quando relacionava o Desejo de completitude do universo do discurso com o *tema apocalíptico*, considerado no plano da crítica anagógica. É também a partir das metamorfoses do tema apocalíptico que Kermode busca retomar, num plano mais elevado, a discussão sobre a arte de encerrar, sobre a qual a crítica literária pura tem bastante dificuldade de concluir. Porém, o quadro é agora o de uma teoria da ficção bem diferente da teoria do símbolo e do arquétipo de Northrop Frye.

Admitindo que são expectativas específicas do leitor que regulamentam nossa necessidade de dar um fim sensato à obra poética, Kermode volta-se para o mito do Apocalipse que, nas tradições do Ocidente, foi o que mais contribuiu para estruturar essas expectativas, pronto para dar ao termo de ficção uma abrangência que ultrapassa, por todos os lados, o domínio da ficção literária: teológica através da escatologia judaico-cristã, histórico-política através da ideologia imperial viva até a queda do Santo Império romano-germânico, epistemológica através da teoria dos modelos, literária através da teoria da intriga. À primeira vista, essa série de associações parece incongruente: Não é o Apocalipse, em primeiro lugar, um modelo de mundo, enquanto a *Poética* de Aristóteles propõe apenas o modelo de uma obra verbal? A passagem de um plano a outro e, em particular, de uma tese cósmica a uma tese poética encontra, contudo, uma justificação parcial no fato de que a idéia de fim do mundo nos vem por intermédio do escrito que, no cânone bíblico recebido no Ocidente cristão, conclui a Bíblia. O Apocalipse pôde significar desse modo o final do mundo e o final do Livro. A congruência entre mundo e livro vai ainda mais longe: o começo do livro é a respeito do Começo, e o final do livro a respeito do Fim. Nesse sentido, a Bíblia é a intriga grandiosa da história do mundo, e cada intriga literária é uma espécie de miniatura da grande intriga que une o Apocalipse ao Gênesis. Desse modo, o mito escatológico e o *muthos* aristotélico unem-se em sua maneira de vincular um começo a um fim e de propor à imaginação o triunfo da concordância sobre a discordância. Com efeito, não é fora de propósito aproximarmos da *peripeteia* aristotélica os tormentos dos Últimos Tempos do Apocalipse.

É precisamente no ponto de junção entre discordância e concordância que as transformações do mito escatológico podem esclarecer nosso problema do encerramento poético. Observe-mos, em primeiro lugar, o poder notável, por muito tempo atestado pelo apocalíptico, de sobreviver a qualquer desmentido pelo acontecimento: a esse respeito, o Apocalipse oferece o modelo de uma predição o tempo todo invalidada e, contudo, jamais desacreditada e, portanto, de um fim ele próprio o tempo todo adiado.

Ademais, e por implicação, a invalidação da predição referente ao fim do mundo suscitou uma transformação propriamente qualitativa do modelo apocalíptico: de iminente, o final tornou-se imanente. A partir desse momento, o Apocalipse desloca os recursos de sua imagística sobre os Últimos Tempos — tempos de Terror, de Decadência e de Renovação — para se tornar um mito da Crise.

Essa transformação radical do paradigma apocalítico tem seu equivalente na crise que afeta a composição literária. E essa crise ocorre nos dois planos do encerramento da obra e da usura do paradigma de concordância.

Frank Kermode percebe o signo precursor dessa substituição do fim iminente pela *Crise*, tornada uma *peripeteia* indefinidamente distendida, na tragédia elisabetana. Esta parece ter amarras mais profundas na apocalíptica cristã do que na *Poética* de Aristóteles. Mesmo se Shakespeare ainda pode ser considerado como “*the greatest creator of confidence*” (p. 82), seu trágico testemunha o momento em que o Apocalipse oscila da iminência à imanência: “A tragédia assume figuras do Apocalipse, da morte e do julgamento, do céu e do inferno, mas o mundo passa para as mãos de sobreviventes esgotados” (p. 82). A restauração final da ordem parece débil com relação aos Terrores que a precedem. É antes o tempo da Crise que adquire os traços de quase eternidade³² que, no Apocalipse, só pertenciam ao Fim, para tornar-se o verdadeiro tempo dramático. Assim, *King Lear*: seu suplício tende para um fim adiado todo o tempo; além do pior, ainda há o pior; e a própria crise não passa de uma imagem do horror da Crise; *King Lear* é, pois, a tragédia do sempiterno na ordem da desgraça. Com *Macbeth*, a peripécia se torna uma paródia da ambigüidade profética, “*a play of prophecy*”. O equívoco, aqui também, destrói o tempo; conhecemos o verso famoso em que o herói percebe as decisões a serem tomadas “*all meeting together in the same juncture of time*”.³³ É que “*the play of Crisis*” gera um tempo da Crise que, mais uma vez, traz as marcas do sempiterno, mesmo se essa eternidade — “*between the acting of a dreadful thing / And the first motion*” — não passa do simulacro e da usurpa-

ção do Eterno Presente. Mal é o caso de lembrar a que ponto *Hamlet* pode ser considerado “another play of protracted crisis”.

Essa transição do Apocalipse à tragédia elisabetana³⁴ nos faz penetrar na situação de uma parte da cultura e da literatura contemporânea, em que a Crise substituiu o Fim, em que a Crise se tornou transição sem fim. A impossibilidade de concluir torna-se, assim, o sintoma da infirmação do próprio paradigma. É no romance contemporâneo que se percebe melhor a junção dos dois temas: declínio dos paradigmas, portanto, fim da ficção — e impossibilidade de concluir o poema, portanto, ruína da ficção do fim.³⁵

Essa descrição da situação contemporânea, de resto bem conhecida, importa menos do que o julgamento que o crítico pode fazer dela à luz do destino do Apocalipse. A ficção do Fim, foi dito, não cessou de ser invalidada e, contudo, jamais foi desacreditada. Será também esse o destino dos paradigmas literários? Também aqui a Crise significa ainda, para nós, Catástrofe e Renovação? É essa a convicção profunda de Kermode, que compartilho por inteiro.

A Crise não assinala a ausência de qualquer fim,³⁶ mas a conversão do fim iminente em fim imanente. Não se pode, segundo o autor, afrouxar a estratégia da infirmação e da *peripeteia* até o ponto em que a questão do encerramento, da conclusão, perderia qualquer sentido. Mas cabe a pergunta, o que é um fim imanente, quando o fim não é mais uma conclusão, um encerramento?

Tal questão conduz toda a análise a um ponto de perplexidade. Esse ponto seria insuperável, caso se considerasse apenas a *forma* da obra e caso se negligenciassem as *expectativas* do leitor. Pois é bem aí que o paradigma de consonância se refugia, porque é aí que ele se origina. O que parece insuperável, em última instância, é a expectativa do leitor de que, finalmente, prevaleça alguma consonância. Essa expectativa implica que tudo não seja *peripeteia*, sob pena de que a própria *peripeteia* se torne insignificante, caso nossa espera de ordem seja frustrada

sob todos os aspectos. Para que a obra ainda capte o interesse do leitor, a dissolução da intriga deve ser compreendida como um sinal dirigido ao leitor para cooperar com a obra, para ele próprio fazer a intriga. É preciso que se espere alguma ordem para ficar decepcionado por não encontrá-la; e essa decepção só gera satisfação se o leitor, substituindo o autor, faz a obra que o autor se empenhou em desfazer. A frustração não pode ser a última palavra. Dito isso, é necessário ainda que o trabalho de composição do leitor não tenha se tornado de todo impossível. Pois o jogo da expectativa, da decepção e do trabalho de reordenação só permanece praticável se as condições de seu sucesso forem incorporadas no contrato tácito ou expresso que o autor faz com o leitor: desfaço a obra e vocês a refazem — da melhor maneira que puderem. Mas, para que o próprio contrato não seja um engodo, o autor, ao invés de abolir qualquer convenção de composição, deve introduzir novas convenções mais complexas, mais sutis, mais dissimuladas, mais ardilosas do que as do romance tradicional, em suma, convenções que ainda derivam destas por meio da ironia, da paródia, da irrisão. Por aí, os golpes mais audaciosos contra as expectativas paradigmáticas não saem do jogo de “deformação organizada”, graças ao qual a inovação jamais cessou de replicar à sedimentação. Um salto absoluto para fora de qualquer expectativa paradigmática é impossível.

Essa impossibilidade é particularmente notável no tratamento do *tempo*. Uma coisa é a rejeição da cronologia; outra, a recusa de qualquer princípio substitutivo de configuração: não é pensável que a narrativa possa dispensar qualquer configuração. O tempo do romance pode romper com o tempo real: é a própria lei da entrada na ficção. Mas ele não pode deixar de configurá-lo segundo novas normas de organização temporal que sejam ainda percebidas pelo leitor como temporais, graças às novas expectativas relativas ao tempo da ficção que exploraremos na quarta parte. Acreditar que se terminou com o tempo da ficção, porque se perturbou, desarticulou, inverteu, interpenetrou, reduplicou as modalidades temporais às quais os paradigmas do romance “convencional” nos familiarizaram, é acreditar que o único tempo concebível seja precisamente o tempo cronológico. É duvidar dos

recursos de que a ficção dispõe para inventar suas próprias medidas temporais, e duvidar que esses recursos possam encontrar no leitor expectativas referentes ao tempo, infinitamente mais sutis do que as relacionadas à sucessão retilínea.³⁷

Façamos, pois, nossa a conclusão de Frank Kermode no final de seu primeiro estudo, confirmada por seu quinto estudo: ou seja, que expectativas de um alcance comparável às geradas pelo Apocalipse têm o poder de persistir, e que, contudo, elas mudam, e, mudando, encontram uma nova pertinência.

Essa conclusão esclarece singularmente o que já dissemos sobre o estilo de tradicionalidade dos paradigmas. Oferece, ademais, um critério para a “discriminação dos modernismos” (p. 114). Para o modernismo mais antigo, o de Pound, de Yeats, de W. Lewis, de Eliot e até de Joyce (cf. as páginas esclarecedoras sobre Joyce, pp. 113-114), o passado permanece uma fonte de ordem, mesmo quando ridiculizado e desacreditado. Para o modernismo mais novo, que o autor chama de cismático, a ordem é o que deve ser denegado. A esse respeito, Beckett assinala a virada em direção ao cisma, “*the shift towards schism*” (p. 115). Ele é “o teólogo perverso de um mundo que sofreu uma queda, passou pela experiência de uma encarnação que muda todas as relações entre passado, presente e futuro, mas que não quer ser resgatado” (p. 115). Nesse sentido, conserva um vínculo irônico e paródico com os paradigmas cristãos, e é essa ordem, invertida pela ironia, que preserva a inteligibilidade. “Ora, qualquer coisa que preserve a inteligibilidade evita o cisma” (p. 116). “O cisma é despojado de sentido fora de qualquer referência a algum estado anterior; o absolutamente Novo é simplesmente ininteligível, mesmo a título de novidade” (*ibid.*). “... a novidade por ela mesma implica a existência do que não é novo — um passado” (p. 117). Nesse sentido, “a novidade é um fenômeno que afeta a totalidade do passado; nada por si só pode ser novo” (p. 120). E. H. Gombrich disse melhor do que ninguém: “*The innocent eye sees nothing*” (*op. cit.*, p. 102).

Essas máximas rigorosas nos conduzem ao limiar do que chamei a questão de confiança (veremos adiante que não se

conseguiria encontrar um termo melhor): Por que não se pode — por que não se deve — escapar a algum paradigma de ordem por mais refinado, retorcido e labiríntico que seja?

Frank Kermode não facilitou a resposta para si, na medida em que sua própria concepção da relação da ficção literária com o mito religioso de gênero apocalíptico corre o risco de minar os fundamentos de sua confiança na sobrevivência dos paradigmas que regem a expectativa de encerramento por parte do leitor. A passagem do fim iminente ao fim imanente é, de fato, segundo ele, feito do “ceticismo dos clérigos”, oposto à crença ingênua na realidade do Fim esperado. O estatuto de fim imanente, a partir de então, é o de um mito desmitologizado, no sentido de R. Bultmann, ou, eu diria, no sentido de um mito despedaçado, segundo Paul Tillich. Caso se transfira para a literatura o destino do mito escatológico, qualquer ficção, inclusive a ficção literária, assume igualmente a função do mito despedaçado. O mito tornado literário conserva, decerto, seu desígnio cósmico, como se viu em Northrop Frye; mas a crença de que o sustenta é desgastada pelo “ceticismo dos clérigos”. Entre Northrop Frye e Frank Kermode, a diferença aqui é total. Ali onde o primeiro discernia a orientação de todo o universo do discurso para o “centro profundamente apaziguado da ordem verbal”, Kermode suspeita, à maneira nietzschiana, de uma necessidade de consolo diante da morte, que, bem ou mal, faz da ficção uma trapaça.³⁸ É um tema insistente que atravessa todo o livro, que as ficções do final, sob suas diversas formas — teológicas, políticas e literárias — têm a ver com a morte à maneira de consolo. Daí a tonalidade ambígua e perturbadora — *Unheimlichkeit*, eu diria — que constitui o fascínio de *The sense of an ending*.³⁹

Instaura-se, assim, um divórcio entre veracidade e consolo. Disso resulta que o livro não cessa de oscilar entre a suspeita invencível de que as ficções mentem e enganam na medida em que consolam⁴⁰ e a convicção, igualmente invencível, de que as ficções não são arbitrarias, na medida em que correspondem a uma necessidade que não dominamos, a necessidade de impri-

mir o selo da ordem no caos, do sentido sobre o não-sentido, da concordância sobre a discordância.⁴¹

Essa oscilação explica por que Frank Kermode responde à hipótese do cisma, que, afinal de contas, não passa da consequência mais extrema do “ceticismo dos clérigos” com respeito a qualquer ficção de concordância, por um simples: “e contudo...”. Assim, após ter evocado, com O. Wilde, “*the decay of lying*”, ele exclama: “*And yet, it is clear, this is an exaggerated statement of the case. The paradigms do survive, somehow. If there was a time when, in Steven’s words, ‘the scene was set’, it must be allowed that it has not yet been finally and totally struck. The survival of the paradigms is as much our business as their erosion*”⁴² (p. 43).

Se o próprio Frank Kermode se meteu em semelhante impasse, não terá sido porque colocou com imprudência e resolveu prematuramente o problema das relações entre “ficção e realidade” (um estudo inteiro lhe é consagrado), em vez de mantê-lo num certo suspense, como tentamos fazer aqui, isolando os problemas de configuração, sob o signo de *mimese* II, dos problemas de refiguração, sob o signo de *mimese* III? Northrop Frye, na minha opinião, foi, afinal, mais prudente na colocação do problema, concedendo ao mito do Apocalipse apenas um estatuto literário, sem se pronunciar sobre o significado religioso que ele pode assumir na perspectiva escatológica de uma história da salvação. Northrop Frye parece, a princípio, mais dogmático do que Frank Kermode em sua definição do mito escatológico como “centro tranquilo...”. É, finalmente, mais reservado do que o último, não permitindo que a literatura e a religião se misturem: é sobre a ordem hipotética dos símbolos, dissemos, que se edifica sua união anagógica. Em Frank Kermode, a contaminação constante da ficção literária pelo mito despedaçado constitui, ao mesmo tempo, a força e a fraqueza do livro: sua força, pela abrangência proporcionada ao reino da ficção; sua fraqueza, em razão do conflito entre a confiança nos paradigmas e o “ceticismo dos clérigos”, mantido pela aproximação entre a ficção e o mito despedaçado. Quanto à solução, considero-a prematura, nesse sentido de que não deixa outra perspectiva ao propósito de dar

sentido à vida além da recomendada por Nietzsche em *A origem da tragédia*, ou seja, a necessidade de jogar um véu apolíneo sobre a fascinação dionisiaca do caos, se não se quiser morrer por se ter contemplado o nada. Parece-me legítimo, na fase atual de nossa meditação, manter em reserva outras relações possíveis entre a ficção e a realidade do agir e do penar humanos além do consolo reduzido à mentira vital. Tanto a transfiguração quanto a desfiguração, tanto a transformação quanto a revelação têm também seu direito, que deve ser preservado.

Se, portanto, restringimo-nos a falar do mito apocalíptico em termos de ficção literária, devemos encontrar, para a necessidade de configurar a narrativa, outras raízes além do horror do informe. Eu, por minha vez, insisto em que a busca de concordância faz parte dos pressupostos incontornáveis do discurso e da comunicação.⁴³ Ou o discurso coerente, ou a violência, dizia Eric Weil em *Lógica da filosofia*. A pragmática universal do discurso não diz outra coisa: a inteligibilidade não cessa de preceder e de justificar a si mesma.

Dito isso, sempre é possível recusar o discurso coerente. Também isso podemos ler em Eric Weil. Aplicada à esfera da narrativa, essa recusa significa a morte de qualquer paradigma narrativo, a morte da narrativa.

É essa possibilidade que Walter Benjamin evocava com temor em seu famoso ensaio, *Der Erzähler*.⁴⁴ Talvez estejamos no final de uma era em que contar não tem mais lugar porque, dizia, *os homens não têm mais experiência para compartilhar*. E ele via no reinado da informação publicitária o signo dessa retirada sem volta da narrativa.

Talvez sejamos as testemunhas — e os artesãos — de uma certa morte, a da arte de contar, de onde procede a de narrar sob todas as suas formas. Talvez o romance também esteja morrendo enquanto narração. De fato, nada permite excluir que a experiência cumulativa que, ao menos na área cultural do Ocidente, ofereceu um estilo histórico identificável, esteja hoje condenada à morte. Os paradigmas mencionados anteriormente não passam

eles próprios de depósitos sedimentados da tradição. Nada, portanto, exclui que a metamorfose da intriga encontre em algum lugar uma fronteira além da qual não é mais possível reconhecer o princípio formal de configuração temporal que faz da história contada uma história una e completa. E contudo... E contudo. Talvez seja necessário, *apesar de tudo*, confiar na exigência de concordância que estrutura, ainda hoje, a expectativa dos leitores e acreditar que novas formas narrativas, que ainda não sabemos denominar, estejam nascendo; elas atestarão que a função narrativa pode se metamorfosear, mas não morrer.⁴⁵ Pois não temos qualquer idéia do que seria uma cultura em que não se soubesse mais o que significa *narrar*.

Notas

1. O termo paradigma é aqui um conceito dependente da inteligência narrativa de um leitor competente. É mais ou menos sinônimo de regra de composição. Escolhi-o como termo geral para recobrir os três níveis, o dos princípios mais *formais* de composição, o dos princípios *genéricos* (o gênero trágico, o gênero cômico etc.) e, finalmente, o de *tipos* mais especificados (a tragédia grega, a epopéia celta etc.). Seu contrário é a *obra* singular, considerada em sua capacidade de inovação e de desvio. Nesse sentido, o termo paradigma não deve ser confundido com o par do paradigmático e do sintagmático, que pertence à racionalidade semiótica na sua simulação da inteligência narrativa.
2. *Tempo e narrativa*, t. I, Campinas, Papyrus, 1994, pp. 101-110.
3. É preciso agradecer a Robert Scholes e Robert Kellogg em *The nature of narrative* (Oxford University Press, 1966), por terem precedido seu estudo das categorias narrativas, entre elas a de intriga (*plot*), por uma recapitulação das tradições narrativas arcaicas, antigas, medievais etc. até os tempos modernos.
4. O caso do romance inglês é particularmente notável. Cf. Jan Watt, *The rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres, Chatto and Windus, 1957, University of California Press, 1957, 1959. O autor descreve a relação entre a ascensão do romance e a de um novo público de leitores, assim como o nascimento de uma nova necessidade de expressão para a experiência privada. São problemas que voltaremos a encontrar na quarta parte, quando avaliarmos o lugar da *leitura* no percurso de sentidos da obra narrativa.
5. A. A. Mendilow, *Time and the novel*, Londres e Nova York, Peter Nevill, 1952; 2ª ed., Nova York, Humanities Press, 1972.

6. Sem igualar personagens da envergadura de Dom Quixote, Fausto ou Dom Juan — heróis míticos do homem moderno do Ocidente —, Robinson Crusoe pode ser considerado o herói natural do romance de iniciação: colocado em condições de solidão sem paralelo na vida real, movido apenas pela preocupação do lucro e pelo critério da utilidade, torna-se o herói de uma busca na qual seu isolamento perpétuo opera como a *nemesis* secreta de seu triunfo aparente sobre as adversidades. Desse modo, ergue à categoria de paradigma a solidão, considerada o estado universal do homem. Ora, longe de se liberar da intriga, é possível dizer que o caráter a gera; o tema do romance, o que acabamos de chamar a busca do herói, reintroduz um princípio de ordem mais sutil do que as intrigas convencionais do passado. A esse respeito, tudo o que distingue a obra-prima de Defoe de uma simples narrativa de viagem e de aventura e o coloca no espaço novo do romance pode ser atribuído à emergência de uma configuração em que a "fábula" é regida tacitamente por seu "tema" (para aludir à tradução do *muthos* aristotélico por "*fable and theme*" em Northrop Frye).
7. Esse desenvolvimento simultâneo das duas espirais do caráter e da ação não é um procedimento absolutamente novo. Frank Kermode, em *The genesis of secrecy; on the interpretation of narrative* (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1979), mostra-o atuando no enriquecimento, de um Evangelho a outro, do caráter de Judas e, correlativamente, no enriquecimento do detalhe dos acontecimentos narrados. Antes dele, Auerbach já mostrara, em *Mimese*, a que ponto os personagens bíblicos — Abraão, o apóstolo Pedro — diferem dos personagens homéricos: tanto os últimos são descritos em superfície e sem profundidade, quanto os primeiros são ricos nos planos interiores e, portanto, suscetíveis de desenvolvimentos narrativos.
8. *Em busca do tempo perdido*, obra à qual também consagramos um desenvolvimento, pode ser considerada, ao mesmo tempo, como um romance de iniciação e como um romance do fluxo de consciência. Cf. adiante, pp. 246-286.
9. De *Pamela a Clarissa*, assiste-se ao refinamento do procedimento epistolar: em vez de uma correspondência simples, como no primeiro romance, entre a heroína e seu pai, *Clarissa* tece, ao mesmo tempo, dois intercâmbios de cartas entre a heroína e sua confidente e entre o herói e seu confidente. O desenvolvimento paralelo de duas correspondências atenua as desvantagens do gênero pela multiplicação dos pontos de vista. Pode-se chamar intriga essa sutil combinação epistolar que alterna a visão feminina e a visão masculina, a contenção e a volubilidade, a lentidão dos desenvolvimentos e a repentividade dos episódios violentos. O autor, tão consciente quanto senhor de sua arte, pôde se vangloriar de que em sua obra não existe digressão que não proceda do assunto e para ele não contribua, o que *formalmente* define a intriga.
10. Não é por acaso que o romance inglês foi denominado *novel*. Mendilow e Watt citam declarações surpreendentes de Defoe, Richardson e Fielding, que atestam sua convicção de estar inventando um gênero literário inédito,

no sentido literal da palavra. Da mesma maneira, o termo original que, na Idade Média, denotava o que existiu desde o início passa a significar o que é não derivado, independente, de primeira mão, em suma, "novel or fresh in character or style" (Jan Watt).

A história contada deverá ser nova, e os personagens, seres particulares colocados em circunstâncias particulares. Não é exagero vincular a essa confiança na linguagem simples e direta a opção evocada acima de personagens de baixa extração, dos quais Aristóteles dissera que não são nem melhores nem piores do que nós, mas semelhantes a nós. Também é preciso considerar, como um corolário da vontade de fidelidade à experiência, o abandono das intrigas tradicionais, extraídas do tesouro da mitologia, da história ou da literatura anterior, e a invenção de personagens sem passado lendário, de histórias sem tradição anterior.

11. Sobre esse curto-circuito entre o íntimo e o impresso e a incrível ilusão de identificação entre o herói e o leitor que disso resulta, cf. Jan Watt, *The rise of the novel*, op. cit., pp. 196-197.
12. Na história do romance inglês, *Tom Jones* de Fielding ocupa um lugar excepcional. Se, por muito tempo, a ele se preferiu *Pamela* ou *Clarissa* de Richardson, é porque se encontrava nos últimos uma pintura mais elaborada dos caracteres, à custa da intriga no sentido restrito do termo. A crítica moderna restituiu a *Tom Jones* uma certa preeminência em virtude de seu tratamento muito apurado da estrutura narrativa do ponto de vista do jogo entre tempo empregado para contar e tempo contado. Nele, a ação central é relativamente simples, mas subdividida em uma série de unidades narrativas, relativamente independentes e de tamanho diferente, consagradas a episódios separados por intervalos mais ou menos longos e cobrindo eles próprios lapsos de tempo muito variáveis: no total, três grupos de seis subconjuntos, perfazendo oito volumes e vinte capítulos. Haviām sido colocados problemas consideráveis de composição, que exigiam grande variedade de procedimentos, mudanças incessantes, contrapontos surpreendentes. Não é um acaso Fielding ter sido mais sensível à continuidade entre o romance e as formas antigas da tradição narrativa do que Defoe e Richardson, que desdenhavam a epopéia de origem homérica, e ter assimilado o romance a uma "epopéia cômica em prosa". Jan Watt, que cita essa fórmula, aproxima-a do que Hegel diz na *Estética*: o romance seria uma manifestação do espírito da epopéia influenciado por um conceito moderno e prosaico da realidade (*The rise of the novel*, op. cit., p. 239).
13. Nesse sentido, nem a noção de mudança de paradigma segundo Kuhn nem a de corte epistêmico segundo Foucault contradizem de maneira radical uma análise da tradição segundo Gadamer. Os cortes epistêmicos se tornariam insignificantes — no sentido próprio da palavra — se não caracterizassem o próprio estilo da tradicionalidade, a maneira única como ela se auto-estruturou. É precisamente sob a modalidade do corte que ainda estamos submetidos à eficácia da história, de acordo com a expressão forte de *Wirkungsgeschichte* de Gadamer, que será discutida por ela mesma na quarta parte.

14. Northrop Frye, *The anatomy of criticism, Four essays*, Princeton University Press, 1957. Trad. fr. por Guy Durand: *L'anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1977.
15. "Anatomy of criticism or the order of paradigms", in *Center and labyrinth. Essays in honour of Northrop Frye*, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, 1983, pp. 1-13.
16. O paralelismo entre modos ficcionais e modos temáticos é garantido pela relação entre *muthos* e *dianoia* na *Poética* de Aristóteles, completada pelo tratado de Longin sobre o Sublime. "Fable and theme", juntos, constituem a história contada (*story*), a *dianoia* designa "the point of the story".
17. A esse respeito, o romance realista pode ser acusado de confundir o símbolo e o signo. Pelo menos em seu início, a ilusão romanesca nasce da fusão de dois empreendimentos heterogêneos em seu princípio: compor uma estrutura verbal autônoma, representar a vida real.
18. Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, 5 vols., Paris, Aubier, 1959-1962.
19. Minha tentativa de não separar senão por abstração a *configuração* da *refiguração* baseia-se numa concepção próxima da que Northrop Frye tem das *fases* do símbolo. De fato, a refiguração é, sob muitos pontos, uma retomada, no nível de *mimese* III, dos traços do mundo da ação pré-compreendido no nível de *mimese* I, através de sua configuração narrativa (*mimese* II), em outras palavras, através dos modos "ficcionais" e "temáticos" de Northrop Frye.
20. Os "poemas são feitos a partir de outros poemas, os romances a partir de outros romances. A literatura se configura a si mesma" (*Poetry can only be made out of other poems, novels out of other novels. Literature Shapes itself...*, p. 97; trad. fr., p. 100).
21. A crítica arquetípica nesse sentido não difere fundamentalmente da praticada por Bachelard em sua teoria da imaginação "material", determinada a partir dos "elementos" da natureza — água, ar, terra, fogo —, cuja metamorfose Frye prossegue no meio da linguagem; aparenta-se igualmente à maneira como Mircea Eliade ordena as hierofanias de acordo com as dimensões cósmicas do céu, da água, da vida etc., que não deixam de ser acompanhadas por rituais falados ou escritos. Também para Northrop Frye, o poema, em sua fase arquetípica, imita a natureza como processo cíclico expresso nos ritos (p. 178). Mas é a civilização que então se pensa nessa tentativa para extrair uma "forma humana total" da natureza.
22. Recolocada sob o símbolo capital do Apocalipse, a mítica das quatro estações, na qual esse símbolo se insere de bom grado, perde definitivamente qualquer caráter naturalista. Na fase arquetípica do símbolo, a natureza é ainda o que contém o homem. Em sua fase anagógica, o homem é aquele que contém a natureza, sob o signo do infinitamente Desejável.

23. Discuto, no ensaio citado acima, a tentativa de Northrop Frye de fazer os modos narrativos corresponderem aos mitos da Primavera, do Verão, do Outono e do Inverno.
24. "Quando a arte de Dante ou a de Shakespeare atinge seu ápice, como em *A tempestade*, temos a impressão de que estamos prestes a perceber o tema e a razão de toda nossa experiência, a impressão de que penetramos até o centro profundamente sossegado da ordem verbal (*into the still center of the order of words*)" [p. 117] (p. 146).
25. Quando Northrop Frye escreve: "*The conception of a total Word is the postulate that there is such a thing as an order of words...*" [p. 126] (p. 156), seria um grave erro encontrar uma ressonância teológica nessa fórmula. Para Northrop Frye, a religião destina-se por demais àquilo que é, e a literatura àquilo que pode ser, para que literatura e religião se confundam. A cultura e a literatura que a exprime encontram sua autonomia precisamente no modo imaginário. Essa tensão entre o possível e o efetivo impede que Northrop Frye dê ao conceito de ficção a abrangência e o poder englobante que lhe é conferido por Frank Kermode na obra que vamos discutir em breve, na qual o Apocalipse ocupa um lugar comparável ao que Northrop Frye lhe outorga em sua crítica arquetípica (Terceiro Ensaio).
26. John Kucich, "Action in the Dickens Ending: *Bleak house and great expectations*", *Narrative endings*, número especial de *XIXth Century Fiction*, University of California Press, 1978, p. 88. O autor chama de "cruciais" as conclusões nas quais a ruptura exercida suscita a espécie de atividade que Georges Bataille caracteriza como "despesa". O autor exprime, ademais, sua dívida com relação à obra de Kenneth Burke, principalmente *A grammar of motives* (Nova York, Brasiller, 1955; Berkeley, University of California Press, 1969) e *Language as symbolic action. Essays on life, literature and method* (Berkeley, University of California Press, 1966). Reteremos a última observação de Kucich: "*In all crucial endings, the means of causing that gap to appear is the end*" (art. citado, p. 109).
27. J. Hillis Miller, "The problematic of ending in narrative", in *Narrative endings*, declara: "*No narrative can show either its beginning nor its ending*" (art. citado, p. 4). E ainda "*The aporia of ending arises from the fact that it is impossible even to tell whether a given narrative is complete*" (p. 5). É verdade que o autor toma como referência a relação entre enlace (*désis*) e desenlace (*lusis*) na *Poética* de Aristóteles e multiplica com brio as aporias da intriga. Ora, o lugar desse texto na *Poética* é muito discutido, na medida em que a operação de enlaçar e desenlaçar escapa ao critério do começo e do fim claramente exposto no capítulo canônico consagrado por Aristóteles à intriga. Os incidentes contados podem ser intermináveis e o são de fato na vida; a narrativa como *muthos* é terminável. O que ocorre depois do fim não é pertinente para a configuração do poema. Por isso, existe um problema do bom encerramento e, como diremos adiante, do antiencerramento.
28. Um dos muitos méritos da obra de Barbara Herrstein Smith, *Poetic closure, a study of how poems end* (The University of Chicago Press, 1968) é o de oferecer à teoria da narrativa não apenas um modelo notável de análise, mas sugestões precisas para estender à "*poetic closure*" em geral suas observações limitadas à "*lyric closure*". A transposição é justificada com facilidade: trata-se, em ambos os casos, de obras que se erguem sobre o fundo das transações da linguagem comum para interrompê-las; trata-se, ademais, nos dois casos, de obras *miméticas*, nesse sentido particular do termo de que imitam uma "enunciação" cotidiana: argumento, declaração, lamentação etc.; ora, a narrativa literária imita não apenas a ação, mas a narrativa ordinária considerada nas transações da vida cotidiana.
29. Barbara Herrstein Smith fala a esse respeito de "*self-closural reference*" (*Poetic closure, op. cit.*, p. 172), relacionando a obra a si mesma como obra, por sua maneira de concluir ou não concluir.
30. Barbara Herrstein Smith distingue entre a "*anti-closure*" — que ainda conserva um vínculo com a necessidade de concluir por sua aplicação de recursos reflexivos da linguagem ao inacabamento temático da obra e seu recurso a formas cada vez mais sutis de "fecho" — e o "*beyond closure*". Com a "*anti-closure*" e suas técnicas de "sabotagem" da linguagem, é possível dizer: "Se o traidor — a linguagem — não pode ser exilado, é possível desarmá-lo e fazê-lo prisioneiro" (p. 254). Com o "*beyond closure*", deve-se dizer: "O traidor — a linguagem — foi aqui atirado de joelhos: não apenas desarmado, mas decapitado" (p. 266). O que retém o autor de transpor essa etapa é sua convicção de que, como imitação de "*utterance*", a linguagem poética não consegue escapar da tensão entre linguagem literária e linguagem não-literária. Quando, por exemplo, o aleatório substitui a surpresa deliberada, quando, na poesia concreta não há mais nada a ser lido, mas apenas a ser olhado, então o crítico encontra-se diante de uma mensagem de intimidação que lhe diz: "Nesse ponto qualquer bagagem linguística deve ser abandonada" (p. 267). Mas a arte não pode romper com a *instituição formidável da linguagem*. Por isso, sua última palavra anuncia o "*yet ... however*", que leremos em Frank Kermode referente à resistência dos paradigmas à erosão: "*Poetry ends in many ways, but poetry, I think, has not yet ended*" (p. 271).
31. F. Kermode, *The sense of an ending, studies in the theory of fiction*, Londres, Oxford, Nova York, Oxford University Press, 1966.
32. Remeto às anotações esclarecedoras de Frank Kermode sobre o *Aevum*, o perpétuo, o sempiterno. O autor discerne, no tempo trágico, a "terceira ordem de duração" (*The sense of an ending, op. cit.*, pp. 70 e ss.), entre o tempo e a eternidade, que a teoria medieval atribuía aos anjos. Quando a mim, vincularei, na quarta parte, essas qualidades temporais a outros traços do tempo narrativo, que assinalam a liberação desse último com relação à simples sucessão retilinear.

33. Frank Kermode aproxima com muita propriedade o horrível dilaceramento do tempo em *Macbeth* da *distentio* agostiniana, tal como o autor das *Confissões* a viveu, ele próprio, na prova da conversão sempre adiada: "Daqui a quanto tempo? Daqui a quanto tempo? Amanhã, sempre amanhã" (*Quamdiu, Quamdiu, "cras et cras"*, VIII, 12, 28). Porém, em *Macbeth*, essa quase eternidade da decisão adiada é o inverso da paciência do Cristo no Jardim das Oliveiras, toda dedicada à espera de seu *kairos* — "a significant season" (p. 46). Essa oposição entre *chronos* — tempo retilíneo — e *kairos* — tempo sempiterno — remete-nos ao tema de nossa quarta parte.
34. A insistência do autor nesse ponto é significativa (pp. 25, 27, 28, 30, 38, 42, 49, 55, 61 e sobretudo 82 e 89).
35. Leiamos o quarto estudo de Kermode, "*The modern apocalypse*". Ali encontraremos descritas e discutidas a pretensão de nossa época a se acreditar especial, sua convicção de ter entrado numa crise perpétua. Ali encontraremos discutido o paradoxo constituído pela pretensa "tradição do novo" (Harold Rosenberg). No que diz respeito, mais particularmente, ao romance contemporâneo, observo que o problema do fim dos paradigmas coloca-se em termos inversos daqueles do início do romance. No início, a segurança da representação realista mascara a insegurança da composição romanesca. Na outra extremidade do percurso, a insegurança desvendada pela convicção de que o real é informe volta-se contra a idéia mesma de composição ordenada. A escrita torna-se seu próprio problema e sua própria impossibilidade.
36. "*Crisis, however facile the conception, is inescapably a central element in our endeavours towards making sens of our world*" (p. 94).
37. Aqui, aludo às páginas consagradas por Frank Kermode a Robbe-Grillet e à escrita labiríntica (pp. 19-24). Frank Kermode sublinha com razão o papel intermediário desempenhado pelas técnicas narrativas de Sartre e Camus, em *A náusea* e em *O estrangeiro*, no caminho da dissidência reivindicada por Robbe-Grillet.
38. A expressão "*the consoling plot*" (p. 31) torna-se um quase pleonasma. Não menos importante do que a influência de Nietzsche, é aqui a do poeta Wallace Stevens, em particular na última seção de suas *Notes toward a supreme fiction*.
39. Daí a superdeterminação do próprio termo de *Ending*, final. O final é, ao mesmo tempo, o fim do mundo: o Apocalipse; o final do Livro: o livro do Apocalipse; o fim sem fim da Crise: o mito do fim de século; o fim da tradição dos paradigmas: o cisma; a impossibilidade de dar um final ao poema: a obra inacabada; finalmente a morte: o fim do desejo. Essa superdeterminação explica a ironia do artigo indefinido em *The sense of an ending*. Com o fim, nunca se acaba: "*The imagination*", diz o poeta Wallace Stevens, "*is always at the end of an era*" (citado p. 31).
40. Uma outra exploração da relação entre ficção e mito despedaçado seria possível; esta se vincularia à função de complementaridade exercida pela ficção literária com relação a Narrativas que constituíram autoridade no passado de nossa cultura. Uma suspeita de outra ordem apareceria então: a suspeita de que a ficção teria usurpado a autoridade das Narrativas fundadoras e que esse desvio de poder chamaria em compensação, de acordo com a expressão de Edward W. Said, um efeito de *molestação*, se compreendermos com isso a ferida que o próprio escritor inflige a si mesmo quando toma consciência do caráter ilusório e usurpado da autoridade que exerce enquanto autor (*auctor*), capaz não apenas de influenciar, mas de *submeter* o leitor a seu poder (*Beginnings: Intention and method*, Baltimore e Londres, The John Hopkins University Press, 1975, pp. 83-84 e *passim*); para uma análise detalhada do par autoridade-molestação, cf. "Molestation and authority in narrative fiction", in *Aspects of narrative*, J. Hillis Miller, Nova York, Columbia University Press, 1971, pp. 47-68.
41. A esse respeito, seria necessário sublinhar o fracasso de uma justificação simplesmente biológica ou psicológica do desejo de concordância, mesmo quando se revela que o último encontra um *escoramento* no gestaltismo perceptivo, como vimos em Barbara Herrstein Smith e como ocorre a Frank Kermode sugerir-lo, partindo do simples bater do relógio: "Perguntamos o que ele diz e concordamos que diz *tique-taque*. Por essa ficção o humanizamos, fazemos com que fale nossa linguagem... *tique* é uma gênese humilde, *taque*, um apocalipse fraco; e *tique-taque*, de qualquer modo, mal é uma intriga." Os ritmos biológicos e perceptivos nos remetem impiedosamente à linguagem: um *suplemento* de intriga e de ficção insinua-se a partir do momento em que se faz o relógio *falar*, e com esse suplemento vem "o tempo do romancista" (p. 46).
42. "E, contudo, a coisa é clara, trata-se de uma afirmação exagerada. De fato, os paradigmas sobrevivem de um modo ou de outro. Se houve uma época em que, segundo a expressão de Stevens, 'o cenário foi erguido', deve-se confessar que o golpe último, o golpe fatal ainda não foi desferido. Tanto a sobrevivência dos paradigmas quanto sua erosão são de nossa conta."
43. Iuri Lotman, *Struktura khudozestvenogo teksta*, Moscou, 1970 (trad. fr. *La structure du texte artistique*, prefácio de Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973). O autor dá uma solução propriamente estrutural ao problema da perenidade das formas de concordância. Desenhemos com ele a série de círculos concêntricos que vão se fechando aos poucos em torno do último, o do "sujeito" no sentido da intriga, do qual a noção de acontecimento se torna, por sua vez, o centro. Partimos da definição mais geral da *linguagem*, concebida como "sistema de comunicação que utiliza signos dispostos de maneira particular" (p. 35); obtemos, desse modo, a noção de *texto*, concebido como seqüência de signos transformados num único signo por meio de regras especiais; em seguida, passamos à noção de *arte* como "sistema modelizante secundário" e de arte verbal ou literatura, como um desses sistemas secundários edificadas sobre o das línguas naturais. Ao longo

dessa cadeia de definições, vemos especificar-se por graus um princípio de *delimitação*, portanto, de inclusões e de não-inclusões, inerente à noção de texto. Marcado por uma fronteira, um texto é transformado em uma unidade integral de sinais. A noção de *delimitação* não está distante: é introduzida pela de *quadro*, comum à pintura, ao teatro (as luzes da ribalta, a cortina), à arquitetura e à escultura. Num certo sentido, o começo e o fim da intriga só fazem especificar a noção de quadro em função da de texto: não há intriga sem *quadro*, isto é, uma "fronteira que separa o texto artístico do não-texto" (p. 299). Considerado de um ponto de vista mais espacial do que temporal, o quadro faz da obra artística "um espaço de certo modo delimitado, re-produzindo em sua finitude um objeto infinito — um mundo exterior com relação à obra" (p. 309). (Não esqueceremos essa noção de um *modelo finito de um universo infinito* quando abordarmos a noção de mundo do texto em nosso capítulo IV.) A noção de *acontecimento* representa, então, o centro desse jogo de anéis (pp. 324 e ss.). A determinação decisiva, que faz do acontecimento um conceito preciso e, por contragolpe, especifica o "sujeito" (a intriga) entre todos os quadros temporais possíveis, é bastante inesperada e até sem paralelo na teoria literária. Lotman imagina, em primeiro lugar, o que seria um texto sem intriga nem acontecimento; seria um sistema puramente classificatório, um simples inventário (por exemplo, de lugares, como num mapa de geógrafo): em termos de cultura, seria um sistema fixo de campos semânticos (organizados de maneira marcante num modo binário: rico *versus* pobre, nobre *versus* vil etc.) Quando, então, existe acontecimento? "O acontecimento no texto é o deslocamento da personagem através da fronteira do campo semântico" (p. 326). É necessária, portanto, uma imagem fixa do mundo para que alguém possa transgredir suas barreiras e proibições internas: o acontecimento é essa transposição, essa transgressão. Nesse sentido, "o texto com enredo é construído com base no texto sem enredo como negação deste" (p. 332). Não teríamos aí um comentário admirável da *peripeteia* de Aristóteles e da *discordância* de Kermode? E seria possível conceber uma cultura que não tivesse nem campo semântico determinado nem fronteira a ser transposta?

44. Walter Benjamin, *Der Erzähler, Betrachtungen zum Werk Nikolaj Lesskows* (1936), em *Illuminationen*, Frankfurt am Main, Surkamp, 1969, pp. 409-436, trad. fr. de Maurice de Gandillac, "Le narrateur", in *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971, pp. 139-169.
45. Barbara Herrstein Smith e Frank Kermode concordam aqui: "*Poetry ends in many ways, but poetry, I think, has not yet ended*", escreve Herrstein (*op. cit.*, p. 271); "*The paradigms survive, somehow ... The survival of paradigms is as much our business as their erosion*", escreve Kermode (*op. cit.*, p. 43).

2

AS ESTRUTURAS SEMIÓTICAS DA NARRATIVIDADE
E SUAS RESTRIÇÕES

O confronto entre a *inteligência* narrativa, oriunda de uma familiaridade ininterrupta através da história com as modalidades do tecer da intriga, e a *racionalidade* reivindicada pela semiótica narrativa foi colocado na introdução deste volume sob a sigla do *aprofundamento*. Designamos por *aprofundamento* a busca das estruturas profundas das quais as configurações narrativas concretas seriam a manifestação à superfície da narrativa.

É fácil perceber o porquê desse empreendimento. Nossas análises precedentes colocaram-nos diante dos paradoxos do estilo de tradicionalidade da função narrativa. Se é possível reivindicar para esses paradigmas uma certa perenidade, esta está longe de igualar a intemporalidade atribuída às essências: antes, permanece escondida na história das formas, dos gêneros e dos tipos. A evocação final de uma morte eventual da arte de contar chegou mesmo a revelar a precariedade que acompanha

com sua sombra essa perenidade da função narrativa, presente, todavia, nos alguns poucos milhares de culturas étnicas identificadas pela antropologia cultural.

O que motiva a busca semiótica diante dessa instabilidade do durável é essencialmente a ambição de fundar a perenidade da função narrativa em regras de jogo subtraídas à história. A seus olhos, a busca precedente deve parecer maculada por um historicismo impenitente. Se, por seu estilo de tradicionalidade, a função narrativa pode reivindicar a perenidade, é preciso que essa se apóie em estruturas acrônicas. Em suma, deve-se abandonar a história pela estrutura.

Como? Por uma revolução metodológica comparável àquela que, na epistemologia da historiografia, tentou sobrepor uma racionalidade de tipo lógico à compreensão investida na própria produção das narrativas. Essa revolução metodológica pode ser caracterizada aqui por três traços principais.

Em primeiro lugar, trata-se de se aproximar ao máximo de um procedimento dedutivo com base em modelos construídos de modo axiomático. Essa escolha encontra sua justificação no fato de que somos confrontados com uma variedade quase inumerável de expressões narrativas (orais, escritas, gráficas, gestuais) e de classes narrativas (mito, folclore, fábula, romance, epopéia, tragédia, drama, filme, quadrinhos, para não mencionar a história, a pintura e a conversa). Essa situação torna qualquer abordagem indutiva impraticável. Resta apenas a via dedutiva, isto é, a construção de um modelo hipotético de descrição do qual algumas subclasses fundamentais poderiam ser derivadas.¹

Ora, em que disciplina referente a fatos de linguagem esse ideal de racionalidade mais se satisfaz, senão na lingüística? A segunda característica da semiótica narrativa será, portanto, a de construir seus modelos no prolongamento da lingüística. Essa formulação bastante ampla permite abranger tentativas bem diferentes, as mais radicais delas empenhando-se em derivar, a partir das estruturas de língua de nível inferior ao da frase, os

valores estruturais das unidades mais longas que a frase. O que a lingüística propõe aqui pode ser resumido da seguinte maneira: é sempre possível separar, numa determinada linguagem, o código da mensagem, ou, para falar como Saussure, isolar a língua da palavra. O código, a língua é que são sistemáticos. Dizer que a língua é sistemática é admitir, ademais, que seu aspecto sincrônico, isto é, simultâneo, pode ser isolado de seu aspecto diacrônico, isto é, sucessivo e histórico. Quanto à organização sistemática, ela pode, por sua vez, ser dominada, se for possível reduzi-la a um número finito de unidades diferenciais de base, os signos do sistema, e estabelecer o conjunto combinatório das regras que geram todas as suas relações internas. Nessas condições, uma estrutura pode ser definida como um conjunto fechado de relações internas entre um número finito de unidades. A imanência das relações, isto é, a indiferença do sistema à realidade extralingüística, é um corolário importante da regra de fechamento que caracteriza uma estrutura.

Como se sabe, esses princípios estruturais foram aplicados com o maior sucesso, em primeiro lugar, à fonologia e, depois, à semântica léxica e às regras sintáticas. A análise estrutural da narrativa pode ser considerada como uma das tentativas para estender ou transpor esse modelo a entidades lingüísticas acima do nível da frase, sendo a frase a entidade última para o lingüista. Ora, o que encontramos além da frase é o *discurso*, no sentido preciso do termo, isto é, uma série de frases que, por sua vez, apresentam regras próprias de composição (por muito tempo, foi uma das tarefas da retórica clássica encarregar-se desse aspecto organizado do discurso). E a narrativa é, como acabamos de dizer, uma das classes mais vastas de discurso, isto é, de séries de frases submetidas a uma certa ordem.

Agora, a extensão dos princípios estruturais da lingüística pode significar diversos tipos de derivações, que se estendem da analogia vaga à homologia estrita. Essa segunda possibilidade foi fortemente defendida por Roland Barthes, na época de sua "Introdução à análise estrutural das narrativas": "A narrativa é uma frase grande, como qualquer frase constativa é, de certo

modo, o esboço de uma pequena narrativa” (p. 12). Indo até o final de seu pensamento, Roland Barthes declara: “A homologia que se sugere aqui não tem apenas um valor heurístico: implica uma identidade entre a linguagem e a literatura” (*ibid.*).

Uma terceira característica geral, cujas implicações são imensas no caso da narrativa, é a seguinte: entre as propriedades estruturais de um sistema lingüístico, a mais importante é seu caráter orgânico. Por caráter orgânico, deve-se entender a prioridade do todo sobre as partes e a hierarquia de níveis que daí resulta. A esse respeito, é preciso que se note que os estruturalistas franceses deram uma maior importância a essa capacidade integrativa dos sistemas lingüísticos do que os adeptos de modelos puramente distribucionalistas do estruturalismo americano. “Qualquer que seja o número de níveis que se propõem e qualquer que seja a definição que deles se dá, não é possível duvidar de que a narrativa seja uma hierarquia de instâncias.”²

Essa terceira característica é, de longe, a mais importante: corresponde exatamente ao que descrevemos no plano da inteligência narrativa como operação configurante. É ela que a semiótica vai se empenhar em reconstruir com os recursos hierarquizantes e integrativos de um modelo lógico. Quer se distinga, com Todorov, o nível da *história* — que comporta, ele mesmo, dois níveis de integração, o das ações com sua lógica e o dos personagens com sua sintaxe e o do *discurso*, que compreende os tempos, os aspectos e os modos da narrativa³ — ou, com Roland Barthes, o nível das *funções* — isto é, segmentos de ação, formalizados no sentido de Propp e Bremond⁴ — e, depois, o das *ações* e dos *actantes* (como em Greimas) e, finalmente, ainda com Todorov, o da *narração* — em que a narrativa é o que está em jogo num intercâmbio entre um doador e um receptor de narrativa —, o que é, em todo caso, dado como certo é que a narrativa apresenta a mesma combinação que a língua entre dois processos fundamentais: articulação e integração, forma e sentido.⁵

É essencialmente esse concurso entre articulação e integração, com base na revolução metodológica que chegou a elimi-

nar a história em proveito da estrutura, que vamos tentar elucidar, nas páginas que se seguem. O fio condutor de nossa investigação será, portanto, o progresso da semiótica na reconstrução do caráter ao mesmo tempo articulado e integrado do tecer da intriga, num nível de racionalidade em que a relação entre forma e sentido é desconectada de qualquer referência à tradição narrativa. A substituição do estilo de tradicionalidade da função narrativa por estruturas “acrônicas” será a pedra de toque dessa reconstrução. A semiótica narrativa irá satisfazer tanto mais a essas três características principais quanto conseguir, de acordo com Roland Barthes, *descronologizar* e *relogificar* a narrativa. Fará isso subordinando qualquer aspecto sintagmático, portanto, temporal, da narrativa, a um aspecto paradigmático, portanto, acrônico, correspondente.⁶

Para compreender o que está em jogo no debate aberto por essa extensão da lingüística à semiótica narrativa, deve-se avaliar a revolução que a mudança estratégica de plano operada por essa última constitui. Não seria demasiado insistir sobre a transformação do próprio objeto de estudo que a análise estrutural implica quando é transferida da fonologia ou da semântica léxica para narrativas como o mito, o conto, a narrativa heróica. Em sua aplicação a unidades subfrasísticas — do fonema ao monema e ao lexema —, a análise estrutural não lida com objetos já integrados nos circuitos de uma elaboração simbolizante. Não entra, portanto, em concorrência com nenhuma outra prática em que seu objeto de estudo já figurasse como um objeto cultural distinto.⁷ A narrativa de ficção, em compensação, já terá sido, como narrativa, o objeto de uma prática e de uma compreensão, antes que a semiótica entrasse em cena. A esse respeito, a situação aqui é a mesma que em história, na qual a busca de pretensão e de caráter científicos foi precedida pela lenda e pela crônica. É por isso que se impõe a comparação entre o significado que a racionalização semiótica pode assumir com relação à inteligência narrativa e o destino do modelo nomológico em historiografia em nossa segunda parte. Com efeito, o que está em jogo na discussão em narratologia diz respeito, de maneira similar, ao grau de autonomia

que convém conceder ao processo de logicização e de descronologização com relação à inteligência da intriga e ao tempo da intriga.

No que se refere à *logicização*, a questão é saber se uma solução semelhante à que foi proposta para a historiografia vale para a narratologia. Todos recordam que a nossa tese fora a de que a explicação nomológica não podia substituir a compreensão narrativa, mas apenas ser interpolada em virtude do adágio explicar mais é compreender melhor. E, se a explicação nomológica não podia substituir a compreensão narrativa é porque, dizíamos, ela toma emprestado desta os traços que preservam o caráter irredutivelmente histórico da história. Não seria preciso também dizer aqui que a semiótica, cujo direito de existir está fora de questão, só conserva seu qualificativo de narrativa na medida em que o toma emprestado da inteligência preliminar da narrativa, cuja envergadura o capítulo precedente tentou mostrar?

Quanto à *descronologização*, simples avesso da *logicização*,⁸ ela coloca fundamentalmente em questão, de novo, a relação entre tempo e ficção. Já não se trata unicamente, como no capítulo precedente, da historicidade da função narrativa (o que chamamos seu estilo de tradicionalidade), mas do caráter diacrônico da própria história contada, em sua relação com a dimensão sincrônica, ou antes, *acrônica*, das estruturas profundas da narratividade. A esse respeito, a mudança de vocabulário referente ao tempo narrativo não é inocente: falar de sincronia e de diacronia⁹ já é se situar na dependência da nova racionalidade que sobrepuja a inteligência narrativa, a qual se acomodava maravilhosamente com a caracterização, tanto aristotélica quanto agostiniana, do tempo como concordância discordante. A questão colocada pela *logicização* volta, de novo, idêntica, a propósito da *descronologização*: a diacronia da narrativa deixa-se reinterpretar apenas com os recursos da gramática das estruturas profundas como pretende a semiótica? Ou mantém, com a estrutura temporal da narrativa descrita em nossa primeira parte, a mesma relação de

autonomia declarada e de dependência não dita que aquela que tentamos estabelecer entre a explicação e a compreensão no plano da historiografia?

1. A morfologia do conto segundo Propp¹⁰

Duas razões conduziram-me a abrir o debate sobre a *logicização* e a *descronologização* das estruturas narrativas por um estudo crítico da *Morfologia do conto* de Propp. Por um lado, o empreendimento de *logicização* é lançado pelo mestre do formalismo russo com base em uma morfologia, isto é, uma “descrição dos contos de acordo com suas partes construtivas e as relações dessas partes entre si e com o conjunto” (p. 28). Ora, essa morfologia reivindica abertamente Lineu,¹¹ isto é, uma concepção taxinômica da estrutura, mas também, mais discretamente, Goethe, isto é, uma concepção orgânica da estrutura.¹² Já é possível, a partir daí, questionar se a resistência do ponto de vista orgânico ao ponto de vista taxinômico não testemunha, dentro da morfologia, a favor de um princípio de configuração irredutível ao formalismo. Por outro lado, a concepção linear da organização do conto proposta por Propp deixa sua tentativa a meio caminho de uma *descronologização* completa da estrutura narrativa. Pode-se, portanto, perguntar também se as razões que impediram a abolição da dimensão cronológica do conto não acabam por coincidir com aquelas que impediram o ponto de vista orgânico de ser absorvido pelo ponto de vista taxinômico e, assim, a morfologia de satisfazer a uma exigência mais radical de *logicização*.

A morfologia de Propp caracteriza-se essencialmente pela primazia proporcionada às *funções* sobre os personagens. Por função, o autor compreende segmentos de ação, mais exatamente abstratos de ação, tais como: afastamento, proibição, transgressão, interrogação, informação, engodo, cumplicidade, para só citar as sete funções de base; essas funções mostram-se idênticas em todos os contos, sob inumeráveis invólucros concretos e podem ser definidas independentemente dos personagens que realizam essas ações.

A primeira das quatro teses fundamentais enunciadas no início da obra define muito exatamente essa primazia da função na morfologia: "Os acontecimentos constantes, permanentes, do conto são as funções do personagem, quaisquer que sejam esses personagens e qualquer que seja a maneira como essas funções são realizadas. Essas funções são as partes constitutivas do conto" (p. 81). Ora, no comentário que segue essa definição, vemos brotar a competição que anunciei entre o ponto de vista orgânico e o ponto de vista taxinômico: "Por função, compreendemos a ação de um personagem, definida do ponto de vista de sua significação no desenrolar da intriga" (p. 31). Essa referência à intriga como unidade teleológica corrige, de antemão, a concepção puramente aditiva das relações entre as funções dentro do conto.

Contudo, é essa concepção aditiva que se afirma aos poucos nas teses seguintes. Em primeiro lugar, na segunda: "O número das funções compreendidas pelo conto maravilhoso é limitada" (p. 31). Tocamos aqui num postulado comum a todos os formalismos: as aparências são inúmeras, mas os componentes de base são em número finito. Deixando de lado a questão dos personagens, dos quais veremos adiante que o número é bem limitado (Propp os reduz a sete), Propp aplica esse princípio de enumeração finita às funções. Só um grau elevado de abstração na definição das funções permite reduzir seu número a algumas dezenas, exatamente a trinta e uma.¹³ Aqui, nossa questão inicial volta sob uma nova forma: Qual é o princípio do fechamento da série? Tem a ver com o que acabamos de chamar a intriga, ou com algum outro setor de integração de caráter serial?

A terceira tese decide a favor da segunda interpretação: "A sucessão de funções é sempre *idêntica*" (p. 32). A identidade da sucessão faz a identidade do conto. Na verdade, essa tese assinala o lugar irreduzível da cronologia no modelo de Propp e é esse aspecto do modelo que vai dividir seus sucessores: alguns, mais próximos dele, conservarão um fator cronológico em seu modelo; outros, seguindo antes o exemplo de Lévi-Strauss, tentarão reduzir esse fator a uma combinatória subjacente tão desprovida

quanto possível de caráter temporal. Porém, se, em virtude da terceira tese, o modelo de Propp permanece, como dissemos, a meio caminho na via da descronologização e da relogificação da narrativa, deve-se sublinhar de imediato que a temporalidade preservada no próprio nível do modelo permanece precisamente uma cronologia, no sentido de uma sucessão regular. Propp jamais se pergunta em quais tempos suas funções se sucedem; só se interessa pela ausência de arbitrário na sucessão. Por isso, o axioma da sucessão é de imediato considerado um axioma de ordem. Uma sucessão idêntica basta para fundamentar a própria identidade do conto.

A quarta tese completa a terceira, afirmando que todos os contos russos, por alinharem as mesmas funções, constituem uma única e mesma narrativa: "Todas as funções conhecidas no conto dispõem-se de acordo com uma só narrativa" (p. 32). A partir desse momento, "Todos os contos maravilhosos pertencem ao mesmo tipo no que se refere a sua estrutura" (p. 33). Nesse sentido, todos os contos russos do *corpus* não passam de variantes de um conto único, que é uma entidade singular feita da sucessão das funções que, já elas, são por essência genéricas. A série das trinta e uma funções merece ser chamada a protoforma do conto maravilhoso, da qual todos os contos conhecidos são variantes. Essa última tese autorizará os sucessores de Propp a opor estrutura e forma. A forma é a do único conto subjacente a todas as suas variantes. A estrutura será um sistema combinatório muito mais independente das intrigas, comparado à configuração cultural particular do conto russo.¹⁴

As quatro teses de Propp colocam, cada uma a sua maneira, a questão da persistência do pensamento orgânico herdado de Goethe no discurso taxinômico recebido de Lineu; a mesma questão surge de novo, quer se trate da relação circular entre a definição da noção de função e o desenrolar da intriga (primeira tese), do princípio de fechamento na enumeração das funções (segunda tese), da espécie de necessidade que preside a seu encadeamento (terceira tese) e, finalmente, do estatuto da proto-

forma, ao mesmo tempo singular e típica, a que se reduz a cadeia única das trinta e uma funções (quarta tese).

A demonstração detalhada que segue o enunciado das teses revela com clareza esse conflito latente entre uma concepção mais *teleológica* da ordem das funções e uma concepção mais *mecânica* de seu encadeamento.

A princípio, é surpreendente que “a exposição de uma situação inicial” (p. 36) não seja contada como uma função, “embora represente um elemento morfológico importante” (p. 36). Qual? Precisamente o de abrir a narrativa. Ora, essa abertura, que corresponde ao que Aristóteles chama “começo”, só se define teleologicamente com relação à intriga considerada como um todo. Por isso Propp não a conta em sua enumeração das funções que dependem de um princípio estrito de segmentação linear.

Pode-se, em seguida, observar que as sete primeiras funções enumeradas acima são, ao mesmo tempo, identificadas separadamente e definidas como formando um subconjunto, “a parte preparatória do conto” (p. 42); consideradas juntas, de fato, essas funções introduzem o malefício e seu par, a privação. Contudo, essa nova função não é uma função qualquer: “Proporciona seu movimento ao conto” (p. 42). Essa função corresponde exatamente ao que Aristóteles chama o enlace (*désis*) da intriga, que exige seu desenlace (*lusis*). Com relação a esse enlace, “é possível considerar as sete primeiras funções como a parte preparatória do conto, enquanto a intriga se ata no momento do malefício” (p. 42). Nessa qualidade, o malefício (ou a privação) constitui o pivô da intriga considerada como um todo. O número considerável das espécies do malefício (Propp conta dezenove!) sugere que seu alto grau de abstração deve-se menos à sua extensão genérica, mais vasta do que a das outras funções, do que à sua posição-chave na reviravolta da intriga. A esse respeito, é notável Propp não propor termo genérico para designar o malefício e a privação. O que a privação e o malefício têm em comum é dar lugar a uma busca. Com relação à busca, malefício e privação têm a mesma função: “No primeiro caso, a ausência é criada de fora, no segundo, é reconhecida de dentro. Pode-se comparar

essa privação a um zero, que, na série dos números, representa um valor determinado” (p. 46). (Não se pode deixar de pensar aqui na casa vazia de acordo com Lévi-Strauss, em sua famosa “Introdução à obra de Marcel Mauss”.) De fato, o malefício (ou a ausência) é, à sua maneira, um começo, um início (p. 45), justamente, da busca. Ora, a busca não é propriamente nenhuma função em particular, mas proporciona ao conto o que se chamou acima seu “movimento”. A noção de busca não mais nos abandonará daqui por diante: Propp chega até a estender ao subconjunto VIII-XI (da entrada em cena do herói até sua partida) o poder, anteriormente atribuído ao malefício, de entabular a ação: “Esses elementos”, observa, “representam o enlace da intriga; a ação desenvolve-se em seguida” (p. 51). Essa anotação atesta bem a afinidade entre enlace e busca no encadeamento das funções. O subconjunto seguinte (XI-XIV), da prova do herói à recepção do objeto mágico, dramatiza a apropriação pelo herói do meio de reparar o mal sofrido; a primeira tem valor de preparação e a última de realização, e muitas combinações oferecem-se para fazê-las corresponder-se, como se vê no quadro da página 59, que anuncia as tentativas de combinatória do primeiro modelo de Greimas.

As funções seguintes — da viagem à vitória sobre o agressor (XV-XVIII) — formam também um subconjunto, na medida em que conduzem à reparação (XIX). Propp diz dessa última função que “forma par com o malefício (ou a privação), a partir do momento em que a intriga é urdida. Aqui o conto atinge o seu auge (p. 66). Por isso, também o retorno (XX) do herói não é anotado com uma letra, mas com uma flecha invertida (↓), que corresponde à partida (↑). Pode-se sublinhar melhor a prevalência do princípio de unidade teleológica sobre o de segmentação e de simples sucessão entre funções. Também as funções seguintes (XX-XXVI) só fazem retardar o desenlace mediante novos perigos, novos combates, novos socorros, marcados pela intervenção de um falso herói e pela submissão do herói a uma tarefa difícil. Essas figuras repetem malefício, enlace e desenlace. Quanto às últimas funções, do reconhecimento do herói (XXVII) à punição do falso herói (XXX) e ao casamento (XXXI), formam

um último subconjunto que desempenha o papel de conclusão com respeito à intriga considerada como um todo, e com relação ao enlace da intriga: "O conto termina aí" (p. 79). Mas qual necessidade obriga a concluir dessa maneira? É estranho Propp falar aqui de "necessidade lógica e estética" (p. 79) para caracterizar o encadeamento da série. É por intermédio dessa dupla necessidade que o "esquema" constituído pela série unilinear das trinta e uma funções desempenhará o papel de "unidade de medida" (p. 84) com relação aos contos considerados individualmente.¹⁵ Mas o que confere tal unidade à série?

Uma parte da resposta reside no papel desempenhado pelas personagens na síntese da ação. Propp distingue sete classes de personagens: o agressor, o doador (ou provedor), o auxiliar, a pessoa procurada, o mandatário, o herói, o falso herói. Lembremos que Propp começou dissociando os personagens das funções, a fim de definir o conto apenas pelo encadeamento das últimas. Contudo, nenhuma função pode ser definida sem sua atribuição a um personagem. A razão disso é que os substantivos que definem a função (interdição, malefício etc.) remetem a verbos de ação que sempre requerem um agente.¹⁶ Ademais, a maneira como, no centro da narrativa, os personagens vinculam-se às funções vai no sentido contrário da segmentação que presidiu à distinção das funções citadas; os personagens relacionam-se com agrupamentos que constituem, para cada um, sua esfera de ação. O conceito de *esfera de ação* introduz, a partir de então, um novo princípio sintético na distribuição das funções: "Muitas funções se agrupam logicamente de acordo com certas esferas. Essas esferas correspondem às personagens que realizam as funções. São esferas de ação" (p. 96)... "O problema da distribuição das funções pode ser resolvido no nível do problema da distribuição das esferas de ação entre os personagens" (p. 97). Existem aí três possibilidades: ou a esfera de ação corresponde exatamente ao personagem (o mandatário envia o herói); ou um personagem ocupa várias esferas de ação (três para o agressor, duas para o doador, cinco para o auxiliar, seis para a pessoa procurada, quatro para o herói, três para o falso herói); ou uma só esfera de ação se divide

entre muitos personagens (desse modo, a partida com vistas à busca coloca em jogo o herói e o falso herói).

Assim, são os personagens que mediatizam a busca; que o herói sofra com a ação do agressor no momento em que se arma a intriga ou que trate de reparar o malefício ou preencher a privação, ou que o provedor, por sua vez, forneça ao herói o meio de reparar o dano, em todos esses casos, são os personagens que presidem à unidade do subconjunto de funções que permitem que a ação se arme e que a busca se desenvolva. Podemos nos perguntar, a esse respeito, se qualquer tecer da intriga não procede de uma gênese mútua entre o desenvolvimento de um caráter e o de uma história contada.¹⁷ Por isso, não há por que se surpreender por Propp citar ainda outros elementos de ligação além das funções e dos personagens: as motivações, as formas de entrada em cena dos personagens com seus atributos ou seus acessórios: "Essas cinco categorias de elementos determinam não apenas a estrutura do conto, mas o conto em seu conjunto" (p. 117). Ora, não é precisamente a função do tecer da intriga, desde a definição do *muthos* por Aristóteles, reunir elementos tão diversos no que chamamos uma síntese do heterogêneo, para a qual a historiografia nos forneceu ilustrações mais complexas?

As considerações finais de Propp, aplicadas ao "conto como totalidade" (pp. 112 e ss.), confirmam a concorrência que percebemos ao longo de toda a obra entre as duas concepções da ordem, que colocamos sob a égide respectiva de Goethe e de Lineu. O conto é, ao mesmo tempo, uma série (Propp diz ainda esquema) e uma seqüência. Uma série: "O conto maravilhoso é uma narrativa construída de acordo com a sucessão regular das funções citadas em suas diversas formas, com ausência de algumas delas em determinada narrativa e repetição de algumas em determinada outra" (p. 98). Uma seqüência: "É possível chamar conto maravilhoso do ponto de vista morfológico qualquer desenvolvimento que parte de um malefício (A) ou de uma privação (a), passando pelas funções intermediárias para chegar ao casamento (W) ou a outras funções utilizadas como desenlace.

Chamamos esse desenvolvimento de uma seqüência. Cada novo malefício ou prejuízo, cada nova privação cede lugar a uma nova seqüência. Um conto pode compreender muitas seqüências e, quando se analisa um texto, deve-se, em primeiro lugar, determinar de quantas seqüências ele se compõe¹⁸ (pp. 112-113). Na minha opinião, essa unidade de contagem — o *xod* —, que suscita uma nova combinatória,¹⁹ não resulta da segmentação em funções, mas a precede: constitui o guia teleológico na distribuição das funções ao longo da cadeia e rege os subconjuntos tais como a fase preparatória, enlace da intriga, atraso, desenlace. Relacionados a essa única impulsão, os segmentos descontínuos da série desempenham o papel da inversão, da mudança repentina e do reconhecimento no *muthos* trágico. Em suma, constituem o “ambiente” da intriga. E o tempo narrativo deixa de ser a simples sucessão de segmentos exteriores um ao outro, para ser a duração tendida entre um começo e um fim.

Dessa revisão crítica, não concluo que o protoconto de Propp coincide com aquilo que, desde o início, chamamos de uma intriga. O protoconto reconstruído por Propp não é um conto; como tal, não é contado por ninguém a ninguém. É um produto da racionalidade analítica: a fragmentação em funções, a definição genérica das funções e sua colocação num único eixo de sucessão são operações que transformam o objeto cultural inicial em um objeto científico. Essa transformação é patente quando, ao fazer desaparecer as denominações ainda inspiradas na linguagem comum, a reescrita algébrica de todas as funções só deixa lugar a uma pura sucessão de trinta e um signos justapostos. Essa sucessão nem é mesmo mais um protoconto, pois ela não é mais, de forma alguma, um conto: é uma série, isto é, o traço linear de uma seqüência (ou *move*).

Em suma, a racionalidade, que produz essa série a partir da fragmentação do objeto cultural inicial, não pode substituir a inteligência narrativa inerente à produção e à recepção do conto, porque *não cessa de tomar emprestado dessa inteligência para constituir a si mesma*. Nenhuma das operações de corte, nenhuma das operações de serialização das funções é capaz de fazer a

economia de uma referência à intriga como unidade dinâmica e ao tecer da intriga como operação estruturante. A resistência de uma concepção orgânica e teleológica da ordem, no estilo de Goethe, a uma concepção taxinômica e mecânica do encadeamento das funções, no estilo de Lineu, pareceu-me um sintoma dessa referência indireta à intriga. Desse modo, a despeito do corte epistemológico que instaura a racionalidade narratológica, é possível encontrar entre esta e a inteligência narrativa uma filiação indireta comparável àquela que revelamos em nossa segunda parte entre a racionalidade historiográfica e a inteligência narrativa.²⁰

2. Para uma lógica da narrativa

Daremos um passo no caminho da logicização e da descronologização da narrativa partindo mais dos personagens do que das ações e formalizando de maneira apropriada os *papéis* que esses personagens são capazes de desempenhar em todas as narrativas. Uma lógica da narrativa seria então concebível; começaria por um inventário sistemático dos principais papéis narrativos *possíveis*, isto é, dos postos que personagens podem ocupar em torno de qualquer narrativa. Foi isso o que tentou Claude Bremond em sua *Lógica da narrativa*.²¹ Para nós, a questão será a do estatuto conferido à intriga e à sua temporalidade numa lógica da narrativa baseada numa escolha inversa da de Propp.

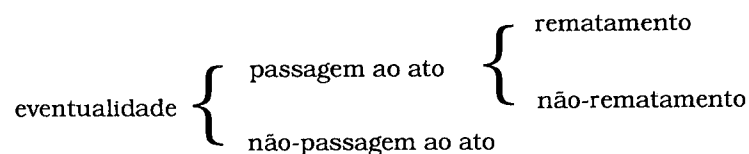
De fato, é de uma reflexão crítica sobre a obra de Propp que procede a ambição lógica do modelo proposto por Claude Bremond.

Fundamentalmente, o autor contesta o modo de encadeamento das “funções” no modelo de Propp: estima que nele esse encadeamento se faz de maneira rígida, mecânica, coercitiva por não dar lugar a alternativas e escolhas (pp. 18-19). É essa restrição que explica que o esquema de Propp só se aplique ao conto russo: este é precisamente essa seqüência de trinta e uma funções idênticas. Por aí, o modelo de Propp limita-se a ratificar as opções culturais que constituíram o conto russo como uma

espécie no campo do “contar”. Para recuperar o objetivo formal do modelo, deve-se reabrir as alternativas fechadas pela seqüência unívoca do conto russo e substituir o trajeto unilinear que ele percorre pelo mapa de itinerários possíveis.

Mas como reabrir as alternativas fechadas? Colocando em questão, diz Claude Bremond, a necessidade teleológica que remonta do fim ao começo: é para poder punir o malvado que a narrativa faz com que o mal seja cometido. A necessidade regressiva de uma lei de finalidade temporal cega, de certo modo, as alternativas que uma marcha progressiva, ao contrário, encontra: a luta abre ou para a vitória ou para a derrota. Já o modelo teleológico só conhece a luta vitoriosa (pp. 31-32): “A implicação de luta por vitória é uma exigência lógica; a implicação de vitória por luta é um estereótipo cultural” (p. 25).

Se não se quiser permanecer prisioneiro de uma intriga-tipo, como na série de Propp, é preciso adotar como unidade de base o que Claude Bremond chama a “seqüência elementar”. É mais curta do que a série de Propp, mas mais longa do que a função. Para que se possa contar qualquer coisa, com efeito, é preciso e basta que uma certa ação seja conduzida por meio de três fases; uma situação que abre uma possibilidade, a atualização dessa possibilidade, a realização da ação. Esses três momentos abrem duas alternativas resumidas pelo seguinte esquema (p. 131):



Essa série de opções dicotômicas satisfaz ao caráter duplo de necessidade regrediente e de contingência progrediente.

Uma vez escolhida a seqüência elementar como unidade narrativa, o problema é passar da seqüência elementar às seqüências complexas. Aqui cessa a necessidade lógica e se impõe a obrigação de “restituir a mobilidade e a variabilidade máximas aos sintagmas congelados que servem de material ao conto russo”²² (p. 30).

Resta formular a noção de *papel*, depois compor o vasto repertório de papéis *possíveis*, que deveriam substituir o esquema seqüencial limitado, como em Propp, a uma intriga-tipo. Essa reformulação procede de uma reflexão sobre a própria noção de função, pivô de toda a análise de Propp. Não esquecemos a primeira tese fundamental de Propp, ou seja, a de que a função deve ser definida sem consideração pelos personagens da ação, portanto, feita abstração de um agente ou de um paciente determinado. Ora, declara Claude Bremond, a ação é inseparável de quem a sofre ou faz. São expostos dois argumentos. Uma função exprime um interesse ou uma iniciativa que colocam em jogo um paciente ou um agente. Ademais, muitas funções se encadeiam se a seqüência se refere à história de um mesmo personagem. Deve-se, então, unir um nome-sujeito a um processo-predicado num termo único que é o papel. Definir-se-á, portanto, o papel: “A atribuição a um sujeito pessoa de um predicado-processo eventual, em ato, ou rematado” (p. 134). Como se vê, a seqüência elementar é incorporada ao papel por intermédio do predicado-processo. A revisão do modelo de Propp é concluída dessa maneira. A noção de “seqüência de ações” pode agora ser substituída pela de uma “distribuição de *papéis*” (p. 133).

Aqui começa a *lógica* propriamente dita da narrativa. Consiste no “inventário sistemático dos papéis narrativos principais” (p. 134). O inventário é sistemático num duplo sentido: gera, por especificações (ou determinações) sucessivas, papéis cada vez mais complexos, cuja representação lingüística exige um discurso cada vez mais articulado; ademais, gera, por correlação, muitas vezes sobre uma base binária, agrupamentos de papéis complementares.

Uma primeira dicotomia opõe dois tipos de papéis: os pacientes, afetados por processos modificadores ou conservadores e, por correlação, os agentes iniciadores desses processos.²³ É notável, aliás, que Claude Bremond comece pelos papéis de paciente, considerados os mais simples: “Definimos como desempenhando um papel de paciente qualquer pessoa que a narrativa apresenta como afetada, de um modo ou de outro, pelo curso dos acontecimentos narrados” (p. 139). Esses papéis de paciente não são apenas os mais simples, mas os mais numerosos, pelo fato de que um sujeito pode ser modificado de outra forma, além da iniciativa de um agente (pp. 174-175).²⁴

Por meio de uma nova dicotomia, distinguem-se dois tipos de papéis de pacientes, dependendo da maneira como estes são afetados. Por um lado, temos as *influências* que são exercidas sobre a consciência subjetiva que o paciente toma de seu destino; sejam informações, que comandam a série dissimulação, refutação, confirmação; sejam afetos: satisfações ou insatisfações que comandam, pela adjunção de uma variável de tempo, a esperança ou o temor. Por outro lado, temos as *ações*, que se exercem objetivamente sobre o destino do paciente para modificá-lo (melhora ou deterioração) ou para mantê-lo no mesmo estado (proteção ou frustração).

A nomenclatura dos agentes repete, por um lado, a dos pacientes: modificador ou conservador; melhorador ou degradador; protetor ou frustrador. Mas uma série de tipos específicos de agentes é vinculada à noção de influência do lado do paciente. O estudo desse grupo é, decerto, uma das contribuições mais notáveis de *Lógica da narrativa* (pp. 242-281). A influência dirige-se, no paciente, ao agente eventual, no qual ela tende a desencadear uma reação: persuasão e dissuasão exercem-se tanto no nível das informações referentes às tarefas a serem cumpridas, aos meios a empregar ou aos obstáculos a superar, quanto no nível dos afetos que o influenciador pode excitar ou inibir. Se acrescentarmos que a informação ou o móvel podem ser bem ou mal fundamentados, chegamos aos papéis, muito

importantes, que gravitam em torno da armadilha e que fazem do influenciador um sedutor e um enganador, um dissimulador e um falso conselheiro.

Essa segunda dicotomia confere enriquecimentos múltiplos à noção de papel; primeiro, introduz o papel pelas noções de melhora ou deterioração, de proteção ou frustração no campo das *valorizações*; por aí, o agente e o paciente são elevados à categoria de pessoa. Ademais, uma subjetividade capaz de levar em conta uma informação e ser afetado por ela tem acesso a um campo novo, o das *influências*. Finalmente, o papel de um agente capaz de iniciativa pertence a um novo campo, o das *ações* no sentido forte.

O inventário se conclui pela consideração do mérito e do demérito; aparecem novos papéis: do lado do paciente, os de beneficiário de mérito, de vítima de demérito e, do lado do agente, os de retribuidor de recompensas e de punições. Assim, um novo campo, que se acrescenta ao das valorizações, das influências e das ações, é aberto ao exercício dos papéis: o campo das *retribuições*.

Este é, em linhas gerais, o esquema desse inventário, que visa definir os papéis principais da narração (p. 134); equivale a uma nomenclatura, a uma classificação de papéis. Daí o empenhamento manter bem sua promessa: não é um quadro de intrigas, como em Northrop Frye, mas um quadro de postos possíveis ocupados pelos personagens eventuais de narrativas eventuais. É nesse sentido que o inventário constitui uma lógica.

Ao termo dessa breve revisão de *Lógica da narrativa*, coloca-se a questão de saber se uma lógica dos papéis é mais bem-sucedida do que uma morfologia das funções para formalizar o conceito de narrativa num nível de racionalidade superior ao de inteligência narrativa sem tomar mais ou menos tacitamente emprestado do conceito de intriga os traços que garantem o caráter propriamente narrativo da dita lógica.

Comparada à morfologia do conto de Propp, a lógica dos papéis atinge, indubitavelmente, um grau mais elevado de formalidade abstrata. Enquanto Propp se atém ao esquema de uma

intriga-tipo, a do conto maravilhoso russo, Bremond pode se vangloriar de poder aplicar sua nomenclatura dos papéis a qualquer espécie de mensagem narrativa, inclusive à narração histórica (Prefácio, p. 7); seu campo de investigação é, de fato, aquele dos *possíveis* narrativos. Ademais, o quadro dos papéis narrativos atinge de imediato uma descronologização mais completa da narrativa, na medida em que a nomenclatura dos papéis equivale a elaborar o quadro paradigmático dos postos principais suscetíveis de serem assumidos por qualquer personagem da narrativa. Formalização mais avançada, descronologização mais completa, o modelo de Bremond pode reivindicar esses dois títulos.

Em compensação, cabe perguntar se a ausência de qualquer consideração sintagmática no inventário dos papéis não priva o papel de seu caráter propriamente *narrativo*. De fato, nem a noção de papel nem a de nomenclatura de papéis têm, enquanto tal, caráter propriamente narrativo, a não ser por referência tácita à sua situação na narrativa, que jamais é tematizada de maneira explícita. Na ausência dessa colocação do papel na intriga, a lógica dos papéis ainda depende de uma semântica da ação preliminar à lógica narrativa.

Precisemos o argumento, acompanhando a ordem de exposição proposta acima. Lembremo-nos de que a noção de papel é precedida pela de “seqüência elementar”, que encontra os três estágios que qualquer ação pode percorrer, da eventualidade à efetuação e ao sucesso. Concordo plenamente com o fato de constituir essa seqüência uma condição de narratividade que falta com gravidade ao modelo de Propp, em virtude das alternativas e das escolhas que ela abre. Uma condição de narratividade, porém, não equivale a um componente narrativo. Só se torna um se alguma intriga traça um percurso, faz de todas as escolhas operadas entre os ramos alternativas sucessivas. Bremond diz, com razão, que “o processo assumido pela seqüência elementar não é amorfo. Já tem sua estrutura própria, que é a de um vetor” (p. 33). Essa “vetorialidade”, porém, que se impõe ao narrador quando este “disso se apodera para transformá-lo na matéria-pri-

ma de sua narrativa” (*ibid.*), não é inspirada na intriga, que transpõe as condições lógicas do fazer em lógica efetiva da narrativa? Não é a série de escolhas opcionais, constitutiva da seqüência elementar projetada na lógica da ação pela conduta da narrativa?

É verdade que Bremond completa a sua noção de seqüência elementar pela de séries complexas. Porém, em que condição estas constituem narrativa? Especificar uma seqüência por uma outra, como no encadeamento por enclave, ainda não é fazer narrativa, é traçar um quadro para uma lógica da ação, como na teoria analítica da ação.²⁵ Para fazer narrativa, isto é, conduzir concretamente uma situação e personagens de um início a um fim, é necessária a mediação do que é considerado aqui simples arquétipo cultural (p. 35) e que nada mais é do que a intriga. Fazer intriga é destacar uma “boa forma”, ao mesmo tempo, no plano da consecução e no da configuração.²⁶ No meu entender, a narrativa introduz no fazer exigências complementares das de uma lógica dos possíveis narrativos. Ou, para dizer o mesmo de outra forma, uma lógica dos possíveis narrativos ainda não passa de uma lógica da ação. Para se tornar lógica da narrativa, ela deve se voltar para configurações culturalmente reconhecidas, para esse esquematismo da narrativa atuante nas intrigas-tipo recebidas da tradição. Só através desse esquematismo, o fazer se torna contável. É a função da intriga reorientar a lógica dos *possíveis* práticos em direção a uma lógica dos *prováveis* narrativos.

Essa dúvida relativa à condição propriamente narrativa da seqüência elementar e das séries complexas afeta a própria noção de *papel* narrativo, aproximada pelo autor da de “proposição narrativa” em Todorov.²⁷ É, pois, o momento de lembrar o que A. Danto dizia das frases narrativas: para que haja um enunciado narrativo, é necessário que sejam mencionados dois acontecimentos, que um deles seja visado e o outro forneça a descrição pela qual o primeiro é considerado. Um papel só é, portanto, narrativo quando numa intriga. A ligação de uma ação a um agente é o dado mais geral de uma semântica da ação e só diz

respeito à teoria da narrativa na medida em que a semântica da ação condiciona com evidência a teoria da narrativa.

Quanto ao inventário sistemático dos papéis principais, ele se refere à teoria da narratividade na medida em que, segundo o próprio autor confessa, os papéis colocados em quadro "são aqueles que podem aparecer não apenas em uma narrativa, mas através da narrativa e para a narrativa: através da narrativa no sentido de que o surgimento ou o recalçamento de um papel, num determinado instante da narração, é sempre deixado à vontade do narrador, que opta por calá-lo ou por falar dele; para a narrativa, no sentido de que a definição dos papéis nela se opera, como quis Propp, do ponto de vista de sua significação no desenrolar da intriga" (p. 134). Não se conseguiria, melhor do que nesse texto, afirmar a relação circular entre papel e intriga. Infelizmente, o inventário sistemático dos papéis principais não os leva de modo algum em conta, sem estar, por outro lado, em condições de substituí-los.²⁸ Falta "a síntese dos papéis na intriga" (p. 322), cujo lugar vazio o autor apenas designa. Ora, essa síntese não depende mais da lógica da narrativa, compreendida no sentido do léxico e da sintaxe dos papéis, portanto, da gramática. A síntese dos papéis na intriga não está no final de uma combinatória de papéis. A intriga é um movimento; os papéis são postos, posições assumidas no decorrer da ação. Conhecer todos os postos suscetíveis de serem assumidos — conhecer todos os papéis — *ainda não é conhecer qualquer intriga*. Por mais ramificada que seja, uma nomenclatura não constitui uma história contada. Ainda é necessário que se articulem cronologia e configuração, *muthos* e *dianoia*. Como observava L. Mink, essa operação é um ato de julgamento, dependente do "considerar em conjunto". Em outras palavras, a intriga depende de uma *praxis* do contar, portanto, de uma pragmática da palavra, não de uma gramática da língua. Essa pragmática é suposta, mas não pode ser feita no contexto da gramática dos papéis.²⁹

Dessa obliteração do vínculo entre o papel e a intriga resulta que as "necessidades conceituais imanentes ao desenvolvimento dos papéis" (p. 133) mais pertencem a uma semântica e

a uma lógica da ação do que a uma lógica verdadeiramente narrativa. Foi possível constatá-lo: o enriquecimento progressivo do quadro dos papéis, por meio do jogo combinado das especificações e das correlações que fazem passar, sucessivamente, os papéis do campo das valorizações ao das influências e depois das iniciativas e, finalmente, das retribuições, coloca-se com facilidade sob a égide de uma semântica da ação inspirada na linguagem comum.³⁰ Porém, a obliteração do vínculo entre papel e intriga não chega até a sua abolição: não seria a adequação dos papéis à sua inclusão na intriga que orientaria, em segredo, a organização do sistema dos papéis em função dos campos sucessivos nos quais entram? Não seria a práxis narrativa presente no tecer da intriga, qualquer que ele seja, que recruta, de certo modo, por intermédio da semântica da ação, os predicados capazes de definir papéis narrativos em virtude de sua aptidão em fazer as estruturas do agir humano entrarem na dependência narrativa?

Se a hipótese for exata, o léxico dos papéis narrativos não constitui um sistema anterior e superior a todo e qualquer tecer da intriga. E a intriga não é o resultado das propriedades combinatórias do sistema, mas, sim, o princípio seletivo que diferencia teoria da ação e teoria da narrativa.

3. A semiótica narrativa de A. J. Greimas

A semiótica narrativa de A. J. Greimas, tal como a lemos em *Do sentido*³¹ e em *Maupassant*,³² foi preparada por um primeiro esforço de modelização publicado em *Semântica estrutural*.³³ Aí já está presente a ambição de construir um modelo rigorosamente acrônico e de derivar os aspectos irreduzivelmente diacrônicos da narrativa, tal como os contamos ou recebemos, pela introdução de regras de transformações apropriadas.

Essa ambição comanda a primeira decisão estratégica, a de não partir, ao inverso de Propp, das funções, isto é, de segmentos de ação formalizados, os quais, como vimos, obedecem a uma ordem seqüencial, mas, sim, dos atores, que são chamados *actantes* para distingui-los dos personagens concretos nos quais

seus papéis se encarnam. A vantagem dessa escolha é dupla: como já se vê em Propp, a lista dos actantes é mais curta do que a das funções (lembramo-nos da definição do conto russo como narrativa de sete personagens); além disso, suas interações pres-tam-se, de imediato, mais a uma representação *paradigmática* do que *sintagmática*.

Diremos, adiante, o quanto o modelo actancial ao mesmo tempo se radicalizou e enriqueceu nas formulações ulteriores da semiótica narrativa. Todavia, desde seu estágio primitivo, manifesta as dificuldades principais de um modelo acrônico quanto ao tratamento do *tempo narrativo*.

A primeira ambição do modelo é fundamentar o inventário dos papéis actanciais, cuja lista parece puramente contingente, em algumas características universais da ação humana. E, se não podemos proceder a uma descrição exaustiva das possibilidades combinatórias da ação humana no nível de superfície, devemos encontrar no próprio discurso o princípio de construção em seu nível profundo. Greimas segue aqui uma sugestão do lingüista francês Lucien Tesnière, segundo o qual a frase mais simples já é um pequeno drama que implica um processo, atores e circunstâncias. Esses três componentes sintáticos geram as classes do verbo, dos nomes (dos que participam do processo) e dos advérbios. E essa estrutura de base faz da frase "um espetáculo que o *homo loquens* proporciona a si mesmo". A vantagem do modelo de Tesnière é múltipla; em primeiro lugar, está enraizado numa estrutura de língua; em segundo, oferece uma grande estabilidade, em virtude da permanência da distribuição dos papéis entre os componentes sintáticos; finalmente, apresenta um caráter de limitação e fechamento que convém à pesquisa sistemática. É, portanto, tentador extrapolar da sintaxe do enunciado elementar à do discurso, em virtude do axioma de homologia entre língua e literatura evocado acima.

Que um modelo actancial ainda não satisfaça plenamente as exigências sistemáticas do estruturalismo, deixa-se ver pelo fato de que a extrapolação da sintaxe do enunciado à do discurso requer inventários de papéis repertoriados pelos analistas ante-

riores a partir de diversos *corpus* dados empiricamente (o conto russo de Propp, as "200 mil situações dramáticas" de Étienne Souriau). O modelo actancial procede, dessa maneira, do ajustamento mútuo entre uma abordagem dedutiva, ordenada pela sintaxe, e uma abordagem indutiva, oriunda de inventários anteriores de papéis. Daí o caráter compósito do modelo, que mistura a construção sistemática e diversas "adaptações" de ordem prática.

Esse ajustamento mútuo encontra seu equilíbrio num modelo de seis papéis, que repousa em três pares de categorias actanciais (cada uma delas constituindo uma oposição binária). A primeira categoria opõe o sujeito ao objeto: tem uma base sintática na forma A *deseja* B; ademais, encontra apoio nos inventários consultados: é, de fato, na esfera do desejo que a relação transitiva ou teleológica opera (o herói começa a busca da pessoa procurada em Propp). A segunda categoria repousa na relação de *comunicação*: um destinador opõe-se a um destinatário; ainda aqui a base é sintática: qualquer mensagem vincula um emissor a um receptor; encontra-se também o mandador de Propp (o rei encarrega o herói de uma missão etc.) e o mandador confundido com o próprio herói. O terceiro eixo é *pragmático*: opõe o adjuvante e o oponente. Esse eixo se compõe com a relação do desejo ou com a da comunicação, ambas podem ser ajudadas ou impedidas; Greimas concorda que a base sintática é aqui menos evidente, embora alguns advérbios (de bom grado, contudo), alguns participios circunstanciais, ou, enfim, os aspectos do verbo em certas línguas, assumam o lugar de base sintática; no mundo dos contos maravilhosos, esse par é representado por forças benfazejas ou malfazejas. Em suma, o modelo combina três relações: de *desejo*, de *comunicação* e de *ação*, cada uma repousando numa oposição binária.

Qualquer que seja o caráter laborioso de seu estabelecimento, o modelo se recomenda por sua simplicidade e elegância; ademais, diferentemente do de Propp, distingue-se por sua capacidade de ser aplicado a microuniversos tão variados quanto heterogêneos. Todavia, o teórico não está interessado nesses investimentos temáticos, mas nos sistemas de relações entre os postos investidos.

O destino do modelo se decide na passagem dos personagens para as ações ou, em termos mais técnicos, dos actantes às funções. Lembremo-nos de que Propp se contentara com um inventário de trinta e uma funções sucessivas, a partir das quais definia as esferas de ação dos personagens e os próprios personagens. Num modelo actancial, o empreendimento baseia-se nas regras de transformação das três relações de desejo, de comunicação e de ação; este é caracterizado por Greimas como um trabalho de “redução” e de “estruturação”. Antecipando o segundo modelo, o de *Do sentido*, Greimas propõe caracterizar todas as transformações que resultam de uma categoria sêmica qualquer como espécies de *conjunção* e de *disjunção*. Na medida em que, no *corpus* considerado, a narrativa aparece no plano sintagmático como um processo decorrente do estabelecimento de um contrato e depois se desdobra da ruptura do contrato à sua restauração, a redução do sintagmático ao paradigmático é obtida pela assimilação do contrato a uma conjunção entre mandamento e aceitação, sua ruptura a uma disjunção entre interdição e violação, sua restauração a uma nova conjunção (a recepção do adjuvante na prova qualificante, a supressão da privação na prova principal, o reconhecimento na prova glorificadora). Dentro desse esquema geral, muitas conjunções e disjunções devem ser introduzidas em função das três relações de base do desejo, da comunicação e da ação. Mas, em suma, entre privação e supressão da privação, há apenas “identidades a unir e oposições a desunir (p. 195). Toda a estratégia torna-se, desse modo, um vasto empreendimento visando contornar a diacronia.

Acontece que, num modelo puramente actancial, essa estratégia não atinge seu objetivo. Contribui, antes, para sublinhar o papel irreduzível do desenvolvimento temporal na narrativa, na medida em que ela própria dá relevo à noção de prova.³⁴ Esta constitui o momento crítico da narrativa, caracterizado no plano diacrônico como busca. De fato, a prova relaciona confronto com êxito. Ora, a passagem de um a outro pela luta é perfeitamente aleatória; vai daí a relação de sucessão não se deixar reduzir a uma relação de implicação necessária.³⁵ Deve-se dizer o mesmo

do par mando/aceitação, que lança a busca, e assim da própria busca considerada em sua unidade.

A busca, por sua vez, tira seu caráter aleatório do caráter fortemente axiológico introduzido pelas próprias noções de contrato, de violação e de restauração. Como negação da aceitação, a violação é uma negação axiológica tanto quanto uma disjunção lógica. O próprio Greimas percebe nessa ruptura um traço positivo: “A afirmação da liberdade do indivíduo”³⁶ (p. 210). A partir de então, caberia que a mediação operada pela narrativa enquanto busca fosse apenas lógica: *a transformação dos termos e de suas relações é propriamente histórica*. A prova, a busca, a luta³⁷ não poderiam ser, portanto, reduzidas ao papel de expressão figurativa de uma transformação lógica; esta é, antes, a projeção ideal de uma operação eminentemente temporalizante. Em outras palavras, a mediação operada pela narrativa é essencialmente prática seja porque, como o próprio Greimas sugere, ela visa restaurar uma ordem anterior ameaçada, seja porque visa projetar uma nova ordem que seria a promessa de uma salvação. Quer a história contada explique a ordem existente, quer projete uma outra ordem, ela coloca enquanto história um limite a todas as reformulações puramente lógicas da estrutura narrativa. É nesse sentido que a inteligência narrativa e a compreensão da intriga precedem a reconstrução da narrativa com base em uma lógica sintática.

Nossa meditação sobre o tempo narrativo encontra aqui um precioso enriquecimento; a partir do momento em que o elemento diacrônico não se deixa tratar como um resíduo da análise, é possível se perguntar qual qualidade temporal se dissimula sob o vocábulo diacronia, cuja relação de dependência com respeito aos de sincronia e acronia sublinhamos. A meu ver, o movimento do contrato à luta, da alienação ao restabelecimento da ordem, movimento constitutivo da busca, não implica apenas um tempo sucessivo, uma cronologia, que é sempre tentador descronologizar e logicizar, como se disse acima. A resistência do elemento diacrônico num modelo de vocação essencialmente acrônica é, na minha opinião, o sinal de uma resistência mais

fundamental, a resistência da temporalidade narrativa à simples cronologia.³⁸ Se a cronologia pode ser reduzida a um efeito de superfície é porque a pretensa superfície foi anteriormente privada de sua dialética própria, ou seja, a competição entre a dimensão seqüencial e a dimensão configurante da narrativa — competição que faz da narrativa uma totalidade sucessiva ou uma sucessão total. Ainda mais fundamentalmente, a espécie de distanciamento entre o contrato e a luta, subjacente a essa dialética, revela esse traço do tempo que Agostinho, depois de Plotino, caracterizava como distensão do espírito. Já não se deveria, então, falar de tempo, mas de temporalização. De fato, é essa distensão um processo temporal que se exprime por meio dos atrasos, dos desvios, dos suspenses e de toda a estratégia de procrastinação da busca. A distensão temporal exprime-se ainda mais por meio das alternativas, das bifurcações, das conexões contingentes e, finalmente, pela imprevisibilidade da busca em termos de sucesso e de fracasso. Ora, a busca é o que impulsiona a história, na medida em que ela separa e reúne a privação e a supressão da privação, assim como a prova é o núcleo do processo sem o qual nada aconteceria.

É por aí que a sintaxe actancial remete à intriga da *Poética* de Aristóteles e, por meio desta, ao tempo das *Confissões* de Agostinho.

A semiótica narrativa, segundo *Do sentido e Maupassant*, não constitui um novo modelo propriamente dito, mas a radicalização e, ao mesmo tempo, o enriquecimento do modelo actancial que acabamos de discutir. A radicalização no sentido de que o autor tenta reconduzir as restrições estruturais da narrativa à sua fonte última: as restrições estruturais vinculadas ao funcionamento mais elementar de qualquer sistema semiótico; a narrativa seria então justificada enquanto atividade subtraída ao acaso. O enriquecimento, no sentido de que o movimento de redução ao elementar é compensado por um movimento de desdobramento para o complexo. A ambição é, portanto, na via regressiva do percurso, remontar a um nível semiótico mais fundamental do que o próprio nível discursivo e aí encontrar a

narratividade já situada e organizada anteriormente à sua manifestação. Inversamente, na via progressiva, o interesse da gramática narrativa de Greimas é compor nível por nível as condições da narratividade, a partir de um modelo lógico tão pouco complexo quanto possível e que, inicialmente, não comporta qualquer caráter cronológico.

A questão é saber se, para alcançar a estrutura das narrativas efetivamente produzidas pelas tradições orais e escritas, as adjunções sucessivas às quais o autor procede, para enriquecer seu modelo inicial, tiram sua capacidade especificamente narrativa do modelo inicial ou de pressupostos extrínsecos. A aposta de Greimas é de que, a despeito dessas adjunções, pode ser mantida a equivalência do início ao fim entre o modelo inicial e a matriz terminal. É esse desafio que deve ser comprovado na teoria e na prática.

Sigamos, portanto, a ordem recomendada pelos “jogos de restrições estruturais semióticas”: em primeiro lugar, as *estruturas profundas*, que definem as condições de inteligibilidade dos objetos semióticos; depois, as estruturas medianas, chamadas *superficiais* por contraste com as precedentes, nas quais a narrativa encontra suas articulações efetivas; finalmente, as estruturas de *manifestação*, particulares a esta ou àquela língua e a este ou àquele material expressivo.

A primeira etapa, a das “estruturas profundas”, é a do “modelo constitucional”.³⁹ O problema que Greimas quis resolver foi dispor de um modelo que apresentasse, de imediato, um caráter complexo, sem contudo ser investido de uma substância (ou um meio) lingüística, ou mesmo não-lingüística. Ele deve, de fato, ser articulado, se deve poder ser narrativizado. A genialidade — pode-se dizê-lo — foi de ter procurado esse caráter já articulado numa estrutura lógica tão simples quanto possível, ou seja, a “estrutura elementar da significação” (*ibid.*). Essa estrutura faz parte das condições da captação do sentido, de qualquer sentido. Se qualquer coisa — seja ela qual for — significa, não é porque se teria alguma intuição de seu sentido, mas porque é possível desdobrar da seguinte maneira um sistema totalmente

elementar de relações: branco significa, porque posso articular entre elas três relações: uma relação de contradição — branco *versus* não-branco —, de contrariedade — branco *versus* negro e de pressuposto — não-branco *versus* negro. Estamos de posse do famoso *quadrado semiótico*, cuja força lógica se supõe que presida a todos os enriquecimentos ulteriores do modelo.⁴⁰

Como vai esse modelo constitucional se narrativizar, pelo menos a título virtual? Proporcionando uma representação dinâmica do modelo taxinômico, isto é, do sistema de relações não orientadas constitutivas do quadrado semiótico, em suma, tratando as *relações* como *operações*. Voltamos a encontrar aí o conceito tão importante de transformação, já introduzido pelo modelo actancial sob a forma primordial da conjunção e da disjunção. Reformuladas em termos de operações, nossas três relações de contradição, de contrariedade e de pressuposto aparecem como transformações pelas quais um conteúdo é negado e um outro afirmado. A primeira condição da narratividade não passa desse acionamento do modelo taxinômico por intermédio de operações orientadas. Já essa primeira referência à narratividade atesta a atração exercida sobre a análise pela meta a ser atingida, que é justificar o caráter *instável* do processo narrativo na esfera da manifestação. É por isso que é tão importante colocar a estrutura em movimento. Caberia perguntar, todavia, se não é a competência aprendida no decorrer de uma longa freqüentação das narrativas tradicionais que nos permite, por antecipação, chamar *narrativização* à simples reformulação da taxinomia em termos de operações e que exige que procedamos das relações estáveis às operações instáveis.

A segunda etapa — a das estruturas “superficiais”, mas ainda não “figurativas” — procede do emprego do modelo constitucional na ordem do *fazer*. Para falar de nível figurativo, seria preciso considerar atores em carne e osso realizando tarefas, sofrendo provações, atingindo metas. No âmbito em que nos atemos aqui, limitamo-nos à gramática do *fazer* em geral. É ela que introduz a segunda fase constitucional. O enunciado de base é o *enunciado narrativo simples* do tipo: alguém faz alguma coisa.

Para transformá-lo em *enunciado-programa*, acrescentam-se a ele as modalidades diversas que o potencializam: querer fazer, querer (algo), querer ser (um valor), querer saber, querer poder.⁴¹

Tem-se, verdadeiramente, acesso ao plano narrativo, introduzindo-se, em seguida, uma relação *polêmica* entre dois programas e, portanto, entre um sujeito e um anti-sujeito. Basta, então, aplicar a uma seqüência sintagmática de enunciados narrativos as regras de transformação fornecidas pelo modelo constitucional para obter, por disjunção, o confronto e, depois, por modelização, o querer-dominar e a dominação, e, finalmente, por conjunção, a atribuição ao sujeito da dominação de um objeto-valor. Chamaremos *performance* uma seqüência sintagmática da forma “confronto, dominação, atribuição”, à qual é possível também aplicar todas as modalidades do fazer, do querer fazer, do saber fazer, do poder fazer. Referindo-se à *performance* como seqüência sintagmática unificada, Greimas escreve: “É provavelmente a unidade mais característica da sintaxe narrativa” (*Do sentido*, p. 173). É, portanto, a essa constituição complexa da *performance* que se aplica o princípio de equivalência entre gramática profunda e gramática superficial; essa equivalência repousa por inteiro na relação de implicação entre confronto, domínio e atribuição.⁴²

A constituição do modelo narrativo se completa pela adição à categoria polêmica da categoria da *transferência*, emprestada da estrutura do intercâmbio. Reformulada em termos de intercâmbio, a atribuição de um objeto-valor (último dos três enunciados narrativos constitutivos da *performance*) significa que um sujeito adquire aquilo de que o outro é privado. A atribuição pode, desse modo, ser decomposta em duas operações: uma privação, equivalente a uma disjunção, e uma atribuição propriamente dita, equivalente a uma conjunção. Seu conjunto constitui a transferência expressa por dois enunciados translativos.

Essa reformulação conduz à noção de *seqüência performancial*. É numa seqüência assim que se deve ver o esqueleto formal de qualquer narrativa.

A vantagem dessa reformulação é permitir representar todas as operações anteriores como mudanças de “lugares” — os lugares iniciais e terminais das transferências — em outras palavras, satisfazer a uma sintaxe topológica dos enunciados translativos. Dessa maneira, os quatro cumes do quadrado semiótico tornam-se os lugares de onde e em direção ao qual as transferências são operadas. A fecundidade dessa sintaxe topológica, por sua vez, deixa-se detalhar à medida que se desdobra a análise topológica nos dois planos do fazer e do querer fazer.

Considerando-se, em primeiro lugar, apenas os objetos-valores, adquiridos e transferidos pelo fazer, a sintaxe topológica permite representar a seqüência ordenada das operações no quadrado semiótico, ao longo das linhas de contradição, de contrariedade e de pressuposto, como uma *transmissão circular dos valores*. Sem hesitação, é possível dizer que essa sintaxe topológica das transferências é o verdadeiro móvel da narração “enquanto processo criador de valores” (p. 178).

Considerando-se, agora, não apenas as operações, mas os operadores⁴³ — isto é, no esquema de intercâmbio, os destinatores e os destinatários da transferência —, vemos que a sintaxe topológica organiza as transformações que afetam a *capacidade de fazer*, portanto, de operar as transferências de valores consideradas acima. Em outras palavras, ela organiza a própria *instituição* dos operadores sintáticos, criando sujeitos dotados da virtualidade do fazer.

Esse desdobramento da sintaxe topológica corresponde, pois, ao desdobramento do fazer e do querer (poder, saber fazer), isto é, ao desdobramento dos enunciados narrativos em enunciados descritivos e enunciados modais, portanto, também, ao desdobramento das duas séries de performances: a aquisição é desse modo a transferência que diz respeito tanto aos valores-objetos quanto aos valores modais (adquirir o poder, sabê-lo, querer fazê-lo).

Mais importante, do ponto de vista do desencadeamento do percurso sintático, é a segunda série de *performances*. Há que se

instituir os operadores como podendo e, depois, sabendo e querendo, a fim de que, por sua vez, as transferências de objetos de valor se encadeiem. Se, portanto, perguntarmos-nos de onde vem o primeiro actante, é preciso evocar o *contrato* que institui o sujeito do desejo, atribuindo-lhe a modalidade do querer. A unidade narrativa particular na qual é afirmado o querer de um sujeito “sabedor” ou “poderoso” constitui a primeira *performance* da narrativa.

A “narrativa acabada” (p. 180) combina a série das transferências de valores objetivos com a série de transferências que instituem um sujeito “sabedor” ou “poderoso”.

As preocupações topológicas de Greimas marcam, assim, a tentativa mais extrema de levar a extensão do paradigmático tão longe quanto possível até o coração do sintagmático. Em nenhuma outra parte o autor se sente mais perto de realizar o velho sonho de tornar a lingüística uma álgebra da linguagem.⁴⁴

Em suma, a semiótica, ao termo de seu próprio *percurso*, indo do plano de imanência ao plano de superfície, faz a própria narrativa aparecer como *percurso*. Mas considera esse percurso o estrito homólogo das operações implicadas pela estrutura elementar de significação no plano da gramática fundamental. É ele “a manifestação lingüística da significação narrativizada” (*Do sentido*, p. 183).

Para dizer a verdade, o percurso dos níveis semióticos da narratividade é menos terminado do que interrompido: o leitor terá observado que nada é dito aqui sobre o terceiro nível, o nível de manifestação, em que os postos definidos formalmente no plano da gramática de superfície são preenchidos de modo figurativo. De fato, o nível figurativo permaneceu até o presente o parente pobre da análise semiótica. Ao que parece, a razão disso é que a figuração (axiológica, temática, actancial) não é considerada o produto de uma atividade *configurante* autônoma. Daí o nome de manifestação dado a esse nível: como se nele nada acontecesse de interessante, a não ser a exibição das estruturas

subjacentes. Nesse sentido, o modelo oferece figurações sem configuração. Todo o dinamismo do tecer da intriga encontra-se transferido para operações lógico-semânticas e para a sintagmatização dos enunciados narrativos em programas, *performances* e séries de *performances*. Não é, portanto, um acaso se o termo intriga não aparece no vocabulário racional da semiótica narrativa. Na verdade, não poderia nele encontrar lugar, pois depende da inteligência narrativa, da qual a racionalidade semiótica procura dar um equivalente, ou melhor, uma simulação. Há que se esperar, pois, que a semiótica narrativa desenvolva um interesse específico pela *figuratividade*, antes que seja possível se pronunciar sobre o destino reservado aos “jogos de exigências semióticas” no nível figurativo.

Antes de propor algumas reflexões críticas com relação ao modelo semiótico, gostaria de sublinhar o intenso espírito de pesquisa que anima a obra de Greimas e de sua escola. Já se observou a que ponto o modelo semiótico radicaliza e enriquece o primeiro modelo actancial. Cabe, portanto, considerar *Do sentido* como um simples corte transversal numa pesquisa em andamento.

Maupassant já traz complementos, alguns dos quais antecipam remanejamentos importantes. Apontarei três deles.

No plano das estruturas profundas, Greimas começou por corrigir o caráter acrônico das operações de transformação aplicadas ao quadrado semiótico, acrescentando-lhes estruturas aspectuais: a *duratividade*, que resulta da temporalização de um estado e caracteriza qualquer processo contínuo; em seguida, os dois aspectos não-durativos que delimitam os processos: a *incoatividade* e a *terminatividade* (assim, no conto de Maupassant, *Dois amigos*, os termos “morrendo” e “nascendo”; é possível unir a iteratividade à duratividade); finalmente, a relação de tensão — a *tensividade* — instaurada entre um sema durativo e semas não-durativos e que se exprime em expressões como “bastante próximo”, “demais”, “longe”.

Não é fácil definir o lugar dessas estruturas aspectuais com relação às estruturas profundas, por um lado, e, por outro, com relação às estruturas discursivas coextensivas do fazer. Por um lado, com efeito, as estruturas aspectuais são homologadas por operações lógicas: a oposição permanência/incidência rege a oposição duratividade/não-duratividade. Do mesmo modo, as posições temporais antes/durante/depois são consideradas “posições temporalizadas” (p. 71) de relações lógicas de anterioridade/concomitância/posterioridade; quanto à articulação permanência/incidência, ela não passa da “adaptação ao tempo” da oposição contínuo *versus* descontínuo. Porém, por essas expressões só se faz recuar a relação com o tempo. Por outro lado, é possível se perguntar se considerações aspectuais podem ser introduzidas antes de qualquer encadeamento sintagmático, qualquer percurso discursivo; por isso, na análise detalhada das seqüências do conto de Maupassant, os traços aspectuais são introduzidos quando de seus empregos discursivos. Quase não se vê de fato como relações lógicas se temporalizariam se algum processo, que exige uma estrutura sintagmática do discurso segundo a linearidade temporal, não se desenrolasse. A introdução das estruturas aspectuais no modelo não se faz, portanto, sem dificuldade.

Uma segunda adjunção importante — na confluência do nível lógico-semântico e de seu investimento discursivo — contribui para dinamizar mais o modelo sem enfraquecer sua base paradigmática. Diz respeito ao caráter fortemente *axiologizado* dos conteúdos a ser colocado no cume do quadrado semiótico. Desse modo, todo o conto *Dois amigos* desenvolve-se sobre uma isotopia dominante, na qual vida e morte constituem o eixo dos contrários com suas contraditórias cruzadas: não-vida, não-morte. Não são actantes — senão seria preciso incluí-las nas categorias do fazer —, mas conotações *eufóricas* e *disfóricas*, capazes de embasar qualquer narrativa. Grande parte do tratamento semiótico ulterior vai consistir em destinar a esses postos personagens, mas igualmente entidades um tanto antropomorfizadas, como o Sol, o Céu, a Água, o Monte Valeriano. Tudo indica que esses valores axiológicos profundos representam mais do que

estereótipos culturais ou ideologias. Os valores respectivos da vida e da morte são assumidos por todos os homens; o que é próprio a determinada cultura, a determinada escola de pensamento, a determinado narrador é investir esses valores-chave em figuras determinadas, como em nosso conto, que coloca o Céu do lado da não-vida e a Água do lado da não-morte. O interesse dessa organização dos valores eufóricos e disfóricos no nível mais profundo possível é não só de garantir a estabilidade da narrativa em seu desenrolar, mas, unindo o axiológico ao lógico, de favorecer a narrativização do modelo fundamental. Não aprendemos de Aristóteles que as mudanças das quais o drama trata com prioridade são as que invertem a sorte em desgraça e vice-versa? Mais uma vez, porém, o lugar dessas determinações axiológicas no esquema geral não é tão fácil de estabelecer. Em primeiro lugar, ainda aqui é difícil não se referir aos papéis temáticos que afetam essas conotações, isto é, os sujeitos discursivos que aí realizam um percurso narrativo. Em segundo lugar, o caráter polêmico já está subentendido na oposição dos valores. Entretanto, supõe-se que essas oposições precedem os papéis e os sujeitos em suas relações polêmicas.

Uma terceira adjunção ao modelo elementar é ainda mais difícil de distinguir desses investimentos discursivos. Sua anterioridade lógica com relação ao fazer e aos actantes e seu caráter francamente paradigmático lhe garantem, contudo, um lugar mais perto das estruturas profundas. Ela diz respeito aos *destinadores* — dos quais os actantes e os papéis temáticos são os delegados —, às encarnações, às figurações, que seguem o nível hierárquico dos próprios destinadores e de seus representantes narrativizados: assim, em *Dois amigos*, a Vida, a Morte e suas contraditórias são destinadores, mas também Paris, a Prússia etc. À noção de destinador vincula-se a noção de mensagem, portanto, de envio, portanto, de operatividade, de dinamização. A primeira vez que o autor a introduz em seu texto, sublinha precisamente essa função; “transformar uma axiologia, dada como sistema de valores, em uma sintagmatização operatória” (p. 62). É verdade que a semiótica da narrativa só a introduz no momento em que pode fazer corresponder a ela uma distribuição

actancial; mas o importante para a teoria é que essa distribuição recubra o conjunto da narrativa; por isso, o autor pode falar do “estatuto protoactancial do destinador”⁴⁵ (p. 63). Desse modo, sobrepõem-se ao quadrado semiótico termos lógicos, predicados axiológicos e destinadores, antes que se tenha de nele inscrever atores figurativos.

Mais consideráveis ainda são os complementos de *Maupassant* à gramática do *fazer*, portanto, ao plano francamente discursivo. O conto moderno exige, de fato, que sejam considerados processos que se desenrolam no plano *cognitivo*, quer se trate de observação ou de informação, de persuasão ou de interpretação, quer de engodo, ilusão, mentira ou segredo. A essa solicitação (cuja origem se encontra na função dramática do “reconhecimento” em Aristóteles e também nas célebres análises do *trickster* ou decepcionador em antropologia), Greimas responde por uma série de decisões metodológicas audaciosas. Em primeiro lugar, desdobra francamente o fazer em *fazer pragmático* e em *fazer cognitivo*, o último instaurando o sujeito competente em sujeito noológico distinto do sujeito somático. Depois, desdobra o fazer cognitivo de acordo com dois pólos: o *fazer persuasivo*, exercido pelo destinador do fazer cognitivo com relação ao destinatário, ao que corresponde, do lado deste último, o *fazer interpretativo*. A vantagem essencial que existe em tratar a dimensão cognitiva em termos de fazer é poder submeter as operações de conhecimento às mesmas regras de transformação que as ações propriamente ditas (já Aristóteles havia incluído em seu *muthos* os “pensamentos” dos personagens sob a categoria de *dianoia*); assim, as inferências do parecer ao ser, no que consiste a interpretação, são formas do fazer suscetíveis de se inscrever como as outras num percurso narrativo. Da mesma forma, a relação polêmica pode enfrentar não apenas dois modos de fazer pragmáticos, mas dois modos de fazer persuasivos, por exemplo, na discussão, ou então dois modos de fazer interpretativos, por exemplo, na acusação ou denegação de culpa. A partir de então, quando se fala de relação polêmica, deve-se ter em mente toda essa rica paleta do fazer.⁴⁶

A brecha introduzida na teoria até aqui relativamente homogênea do fazer não deve, todavia, ser negligenciada. Para justificar a persuasão e a interpretação, foi necessário, com efeito, recorrer às categorias, novas em semiótica, mas muito antigas em filosofia, do ser e do parecer. Persuadir é fazer acreditar que o que parece é; interpretar é inferir do parecer ao ser. Mas o autor insiste que se conserve para esses termos "o sentido de existência semiótica" (p. 107). Chama relação fiduciária essa passagem de um plano a outro, plano que instaura os valores denominados certeza, convicção, dúvida, hipótese, ao mesmo tempo que confessa não dispor ainda de categorização segura para os valores fiduciários (p. 108). Acredita, desse modo, conservar um caráter lógico para as transformações narrativas nas quais um sujeito, por exemplo, camuflando-se, visa a que um outro sujeito interprete o não-parecer como não-ser; o primeiro se coloca sob a categoria do segredo que une ser e não-parecer. Essa prova, colocada na dimensão cognitiva da narrativa, conserva, desse modo, ao mesmo tempo, sua inscrição narrativa e seus traços lógicos pela introdução de um novo quadrado semiótico, o *quadrado da veredicação*, constituído a partir da oposição ser *versus* parecer, completada pelas duas contraditórias respectivas: não-ser, não-parecer. A verdade marca a conjunção do ser e do parecer, a falsidade a do não-parecer e do não-ser, a mentira a do parecer e do não-ser, o segredo a do ser e do não-parecer. O engodo é o fazer persuasivo, que consiste em transformar a mentira em verdade (fazer passar por...), isto é, em apresentar e em fazer aceitar o que parece, mas não é como o que parece e é. A ilusão é o fazer interpretativo que corresponde à mentira, aceitando-a à maneira de um contrato com o destinador deceptivo. O decepcionador, como papel actancial (o que se faz passar por um outro), é, desse modo, suscetível de uma definição precisa no plano da veredicação.

A introdução do fazer cognitivo, a distinção entre fazer cognitivo e fazer interpretativo e a organização da estrutura de veredicação constituem as adições mais consideráveis de *Maupassant* à categorização do fazer, sobretudo se considerarmos todas as modalizações do poder fazer que aí se enxertam (inclusive a

mais importante de todas em *Dois amigos*: a recusa, isto é, o querer não poder). Assim, será possível justificar, nesse conto de Maupassant, uma situação dramática tão considerável quanto a de uma busca ilusória transformada em vitória secreta.⁴⁷

Esses são os enriquecimentos mais importantes de *Maupassant* ao modelo semiótico. Deles direi que distendem o modelo sem fazê-lo explodir. (Talvez seja com a questão de veridicação que a ameaça de ruptura é maior). Na medida em que não nos propõem qualquer remanejamento importante do modelo descrito dez anos antes em *Do sentido*, tampouco colocam em questão a crítica suscetível de ser feita ao modelo semiótico de base, em seus três níveis: estruturas profundas, superficiais, figurativas.

A questão fundamental, colocada pelo modelo de gramática narrativa, é saber se a gramática dita de superfície não é mais rica em potencialidades narrativas do que a gramática fundamental e se esse enriquecimento crescente do modelo ao longo de todo o percurso semiótico não procede de nossa competência a acompanhar uma história e de nossa familiaridade adquirida com a tradição narrativa.

A resposta a essa questão é prejudgada desde a designação inicial da gramática profunda como plano de imanência e da gramática de superfície como plano de manifestação.

Ora, essa questão mais uma vez coloca em jogo, ainda que com o apoio de um modelo consideravelmente mais refinado, o problema que nos ocupa desde o início deste capítulo; o das relações entre a racionalidade da narratologia e a inteligência narrativa, forjada na prática do tecer da intriga. É por isso que a discussão deve ser mais minuciosa do que nunca.

Minha dúvida inicial, que a argumentação ulterior vai colocar à prova, é que, desde sua primeira fase, ou seja, a construção do quadrado semiótico, a análise é teleologicamente guiada pela antecipação da fase final, isto é, a da narração como processo criador de valores (*Do sentido*, p. 178), onde vejo o equivalente, no plano da racionalidade semiótica, daquilo que nossa cultura narrativa nos faz compreender como intriga. Com-

preendamos bem: essa dúvida não desqualifica de modo algum o empreendimento. Coloca em questão a presumida autonomia das condutas semióticas, do mesmo modo que a discussão dos modelos nomológicos em história colocou em questão a autonomia da racionalidade historiográfica com relação à competência narrativa. A primeira parte do debate ater-se-á ao plano da gramática profunda.

Coloco de lado, aqui, a questão da consistência lógica do modelo constitucional. Limito a discussão a dois pontos. O primeiro refere-se às condições às quais o modelo deve satisfazer para conservar sua eficácia ao longo de todo o percurso semiótico. Tal como é constituído no plano da estrutura elementar de significação, o modelo é um modelo forte. Mas, como muitas vezes acontece com a interpretação num determinado campo dos modelos construídos *a priori*, algumas de suas exigências devem ser enfraquecidas para funcionar bem nesses campos. Tivemos um exemplo disso no campo da historiografia: vimos quanto o modelo nomológico teve de ser enfraquecido para alcançar a metodologia efetiva implicada pelo ofício de historiador. Já o modelo taxinômico inicial só conserva uma significação lógica se permanecer um modelo forte. Ora, ele só tem toda a sua força no nível de uma análise sêmica, senão acabada, pelo menos conduzida até o ponto em que permite um "inventário limitado de categorias sêmicas" (p. 161). Sob essa condição, a contrariedade constitui uma contrariedade forte, ou seja, uma oposição binária entre semas de mesma categoria, como, por exemplo, a categoria sêmica binária branco *versus* negro; a contradição também é uma contradição forte: branco *versus* não-branco; negro *versus* não-negro; e o pressuposto de não-S₁ por S₂ é realmente precedido por duas relações de contradição e de contrariedade no sentido rigoroso que acabamos de evocar. Ora, pode-se duvidar de que essas três exigências sejam satisfeitas em seu rigor no campo da narratividade. Se o fossem, todas as operações ulteriores deveriam ser tão "previsíveis e calculáveis" (p. 166) quanto o autor declara. *Mas então nada aconteceria*. Não haveria acontecimento. Não haveria surpresa. Nada haveria a contar. Pode-se, pois, presumir que, na maioria das vezes, a

gramática de superfície terá diante de si quase-contradições, quase-contrariedades, quase-pressupostos.

O segundo ponto no qual gostaria de me deter, ainda no plano da gramática profunda, concerne à narrativização da taxinomia, garantida pela passagem das *relações não orientadas* no modelo taxinômico para as *operações orientadas* que proporcionam uma interpretação sintática ao modelo.

De fato, a passagem da idéia de relação estática à de operação dinâmica implica uma verdadeira adjunção ao modelo taxinômico, que o cronologiza autenticamente, pelo menos no sentido de que uma transformação leva tempo. No texto dos *Elementos*, essa adjunção é assinalada pela noção de "produção de sentido pelo sujeito" (*Do sentido*, p. 164). Existe aí, portanto, mais do que uma reformulação: a introdução, em pé de igualdade, de um fator sintagmático ao lado do fator paradigmático. A noção de equivalência perde, então, seu sentido de relação recíproca na passagem da morfologia à sintaxe: pois, em que uma relação estável e sua transformação são equivalentes se é a orientação que é pertinente na segunda? Podemos, então, perguntar-nos se a construção do modelo não foi guiada pela idéia das transformações orientadas a fazer aparecer sobre seus termos inertes.

Essa questão se coloca em todos os níveis: a finalidade de uma operação parece realmente estar situada na operação seguinte e, finalmente, na idéia completa de narratividade. É ainda o que se observa na passagem da gramática profunda à gramática de superfície.

O enriquecimento do modelo inicial resulta da contribuição maciça das determinações características do fazer. Ora, todas essas novas determinações não derivam diretamente do modelo taxinômico, mas dependem de uma semântica da ação.⁴⁸ Sabemos, por um saber imanente ao próprio fazer, que o fazer é o objeto de enunciados cuja estrutura difere essencialmente da dos enunciados predicativos da forma *S é P* e dos enunciados relacionais da forma *X está entre Y e Z*. Essa estrutura dos enunciados

descritivos da ação foi o objeto de trabalhos precisos em filosofia analítica, que examino em *A semântica da ação*.⁴⁹ Uma característica notável desses enunciados é comportar uma estrutura aberta indo de “Sócrates fala...” a “Brutus matou César nos idos de março, no senado romano, com um punhal...” É essa semântica da ação que é, de fato, pressuposta pela teoria do enunciado narrativo. Fazer é aqui substituível por todos os verbos de ação (como *to do* em inglês). Em nenhuma parte, a contribuição específica da semântica da ação é mais evidente do que na passagem, por modalização, dos enunciados sobre o fazer aos enunciados sobre o poder fazer. De onde se sabe, com efeito, que o querer fazer torna o fazer eventual? Nada no quadrado semiótico permite-nos suspeitar disso. De resto, a tipologia do querer fazer, do querer ser, do querer ter, do querer saber e do poder querer é excelente. Mas depende, do ponto de vista lingüístico, de uma gramática totalmente específica elaborada pela filosofia analítica com o maior refinamento sob o nome de lógica intencional. E, se uma gramática original é exigida para colocar em forma lógica a relação entre os enunciados modais em “querer que...” e os enunciados descritivos do fazer, é a fenomenologia implícita à semântica da ação que dá sentido à declaração de Greimas que “os enunciados modais que têm o querer como função instauram o sujeito como uma virtualidade do fazer, enquanto os dois outros enunciados modais, caracterizados pelas modalidades do saber e do poder, determinam esse fazer eventual de duas maneiras diferentes: como um fazer saído do saber ou baseando-se unicamente no poder” (p. 175). Também essa fenomenologia implícita torna-se manifesta a partir do momento em que se pode interpretar o enunciado modal como o “desejo de realização” de um programa que está presente sob forma de enunciado descritivo e, ao mesmo tempo, faz parte dele enquanto objeto do enunciado modal (p. 169).

Daí resulta que a relação entre o plano semiótico e o plano prático é uma relação de precedência mútua. O quadrado semiótico traz sua rede de termos interdefinidos e seu sistema de contradição, de contrariedade e de pressuposto. A semântica da ação contribui com as significações principais do fazer e com a

estrutura específica dos enunciados que se referem à ação. Nesse sentido, a gramática de superfície é uma gramática mista: semiótico-prática.⁵⁰ Nessa gramática mista, parece bem difícil falar de *equivalência* entre as estruturas exibidas pela semântica da ação e as operações implicadas pelo quadrado semiótico.

Daremos um passo adiante na objeção, observando que o enunciado narrativo simples permanece uma abstração dentro da gramática superficial enquanto não se introduzir a relação polêmica entre programas e entre sujeitos opostos. Já observamos acima que não existe nada de especificamente narrativo numa frase de ação isolada. Só uma cadeia de enunciados constitui um sintagma narrativo e permite retroativamente chamar narrativos os enunciados de ação que compõem a cadeia. A esse respeito, a relação polêmica constitui o primeiro limiar autêntico de narratividade na gramática superficial, sendo o segundo constituído pela noção de *performance* e o terceiro pela de seqüência sintagmática de *performances* e pela transferência de valores que opera.

Consideremos sucessivamente cada um desses limiares, começando pelo primeiro, a representação polêmica das relações lógicas.

Observemos, em primeiro lugar, que essa representação polêmica traz consigo novos traços que, antes de ter uma significação lógica do tipo contradição ou contrariedade, têm uma significação prática autônoma. O confronto e a luta são representações da orientação da ação em direção ao outro que pertencem a uma sociologia compreensiva como a de Max Weber, onde se vê, de fato, aparecer a luta (*Kampf*) numa fase bem determinada da constituição progressiva das categorias de base no seu tratado *Wirtschaft und Gesellschaft*⁵¹ (*Economia e sociedade*). A introdução da categoria de luta acentua, conseqüentemente, o caráter misto — meio-lógico, meio-prático — de toda a gramática narrativa.

Observemos, ainda, que a equivalência ao plano lógico entre confronto e contradição é muito contestável. A meu ver, a

noção de confronto coloca em jogo um tipo de negatividade cuja irreduzibilidade à contradição Kant foi o primeiro a mostrar em seu opúsculo *Para introduzir em filosofia o conceito de grandeza negativa*.⁵² A oposição de um sujeito a um anti-sujeito não é a de dois fazeres contraditórios. É possível temer que ela tampouco esteja próxima da de contrariedade.⁵³

Um problema análogo surge da adjunção das categorias de transferência às categorias polêmicas. Nesse novo estágio, o recurso implícito à fenomenologia é, mais uma vez, flagrante: se transferir é privar um e dar a outro, há *mais* em privar e dar do que em desunir e unir. A privação de um objeto-valor sofrida por um sujeito é uma modificação que o afeta como paciente. O que a última etapa da constituição do modelo acrescenta é, pois, uma fenomenologia do *padecer/agir*, na qual adquirem sentido noções como privação e doação. Toda a linguagem topológica dessa última fase é um misto de conjunções/disjunções lógicas⁵⁴ e modificações que ocorrem no campo não apenas prático, mas pático. Essa conclusão não deve surpreender se é certo que a sintaxe topológica das transferências, que repete o percurso das operações lógicas do quadrado semiótico, “organiza a narração como processo criador de valores” (p. 178). Como faria essa repetição para passar de operações sintáticas, que, no quadro taxinômico, eram “previsíveis e calculáveis” (p. 166), a um “processo criador de valores”? É necessário que, em alguma parte, a logicidade seja inadequada à criatividade própria da narrativa. Esse distanciamento eclode no nível da transferência, na medida em que correlação e pressuposto se afastam do modelo lógico forte para exprimir a dissimetria da privação e da atribuição e a novidade própria à atribuição. O caráter de inovação que se vincula à atribuição é ainda mais manifesto quando é o poder, o saber e o querer fazer — isto é, a própria virtualidade do fazer que advém ao sujeito.

Esse distanciamento entre o esquema inicial, em que todas as relações se compensam, e o esquema terminal, em que novos valores são produzidos, fica mascarado no caso particular dos contos russos de Propp, nos quais a circulação dos valores

resulta numa restauração do estado inicial. A filha do rei, encantada por um traidor que a transfere para outro lugar, a fim de escondê-la, é encontrada pelo herói e devolvida a seus pais! O próprio Greimas, em *Semântica estrutural*, admitia que a função mais geral da narrativa era restabelecer uma ordem de valores ameaçada. Ora, sabemos bem, graças ao esquematismo das intrigas produzido pelas culturas de que somos herdeiros, que essa restauração não caracteriza senão uma categoria de narrativas e, provavelmente, só a dos contos. O quanto são diversas as maneiras como a intriga articula “crise” e “desenlace”! E o quanto são diversas as maneiras como o herói (ou o anti-herói) é modificado pelo curso da intriga! Seria mesmo verdade que qualquer narrativa pode ser projetada sobre essa matriz topológica que comporta apenas dois programas, uma relação polêmica e uma transferência de valores? Com base em nosso estudo anterior das metamorfoses da intriga, disso somos levados a duvidar.

Em resumo, o modelo de Greimas parece-me submetido a uma dupla exigência: lógica, por um lado, praxica-pática, por outro. Mas só satisfaz à primeira, levando sempre adiante a inscrição no quadrado semiótico dos componentes da narratividade introduzida em cada novo patamar, se, paralelamente, a inteligência que temos da narrativa e da intriga suscita adjunções apropriadas de ordem francamente sintagmática, sem as quais o modelo taxinômico permaneceria inerte e estéril.⁵⁵

Reconhecer esse caráter misto do modelo de Greimas não é absolutamente refutá-lo: é, ao contrário, esclarecer as condições de sua inteligibilidade, como fizemos na segunda parte deste trabalho para os modelos nomológicos em história.

Notas

1. Roland Barthes, “Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Communications*, 8 (1966); retomado em *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977. É essa edição que citamos aqui.
2. Roland Barthes, “Les niveaux de sens”, *Poétique du récit*, p. 14. Sobre a presumida homologia entre linguagem e literatura, Todorov cita a frase de

Valéry: "A Literatura é e não pode ser outra coisa que uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da linguagem" ("Langage et Littérature", in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 32). A esse respeito, os procedimentos de estilo (entre outros, as figuras retóricas) e os procedimentos de organização da narrativa, o papel cardeal das noções de sentido e de interpretação constituem outras tantas manifestações das categorias linguísticas na narrativa literária (*ibid.*, pp. 32-41). A homologia torna-se mais precisa quando se tenta aplicar à narrativa as categorias gramaticais do nome próprio, do verbo e do adjetivo para descrever o agente-sujeito e a ação-predicado, assim como os estados de equilíbrio ou de desequilíbrio. Uma gramática da narrativa é, portanto, possível. Mas não se esquecerá de que essas categorias gramaticais são mais bem compreendidas quando se conhece sua manifestação na narrativa. Cf. Todorov, "La grammaire du récit", in *Poétique de la prose*, op. cit., pp. 118-128. Sublinharei que a gramática da narrativa assinala sua originalidade com relação à da língua quando se passa da proposição — ou frase — à unidade sintática superior — ou seqüência (*ibid.*, p. 126). É nesse nível que a gramática da narrativa teria de se igualar à operação de tecer da intriga.

3. "Les catégories du récit littéraire", *Poétique de la prose*, op. cit., pp. 131-157. Essa distinção me pareceu mais bem colocada no capítulo seguinte.
4. Cf. neste capítulo p. 69.
5. Roland Barthes volta a encontrar aqui a distinção de Benveniste entre a *forma*, que produz unidades por segmentação, e o *sentido*, que recolhe essas unidades em unidades de categoria superior.
6. Claude Lévi-Strauss, em suas *Mythologiques*, satisfaz esse requisito até suas últimas conseqüências. Os leitores da *Anthropologie structurale* não esqueceram o ensaio sobre a "estrutura dos mitos" e a análise estrutural do mito de Édipo aí proposta ("The structural study of myth", *Journal of American Folklore*, vol. LXVIII, nº 270, X-XII, pp. 418-444; reproduzido na coletânea *Myth. A symposium*, Bloomington, 1958, pp. 50-66; versão francesa (com alguns acréscimos) sob o título "A estrutura dos mitos", in *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, pp. 227-255; cf. igualmente, do mesmo autor, *La geste d'Asdiwal*, Paris, EPHE, pp. 2-43). Como se sabe, o desdobramento anedótico do mito é abolido nesse trabalho em benefício de uma lei combinatória que não vincula entre si frases temporais, mas aquilo que o autor chama os pacotes de relações, tais como a superestimação das relações de sangue oposta à sua subestimação, a relação de dependência do solo (autoctonia) oposta à libertação da terra. A lei estrutural do mito será a matriz lógica da solução dada a essas contradições. Abstemo-nos aqui de qualquer incursão no campo da mitologia e fazemos começar a narrativa de ficção na epopéia, abstração feita da filiação e da dependência desta com relação ao mito. Observaremos a mesma reserva quando cotejarmos, na quarta parte — em particular quando abordarmos o calendário —, o problema das relações entre tempo histórico e tempo mítico.

7. Monique Schneider, em quem me inspiro para essa observação decisiva ("O tempo do conto", em *La narrativité*, Paris, Ed. do CNRS, 1979, pp. 85-87), insiste na transformação em um objeto totalmente inteligível do caráter "maravilhoso", que o conto tira de sua inserção numa prática iniciática anterior, e propõe-se a "despertar os poderes que permitem que o conto resista à captura lógica" (*ibid.*). Não me deterei sobre os poderes vinculados ao caráter "maravilhoso" do conto, mas sobre os recursos de inteligibilidade que ele já possui como criação cultural anterior.
8. Na época em que estava escrevendo a "Introdução à análise estrutural das narrativas", Roland Barthes declarava que "a análise atual tende... a 'descronologizar' o conteúdo narrativo e a 'relogificá-lo', a submetê-lo ao que Mallarmé chamava, a propósito da língua francesa, de 'os raios primitivos da lógica'" (p. 27). Acrescentava, com relação ao tempo: "A tarefa é chegar a dar uma descrição estrutural da ilusão cronológica; cabe à lógica narrativa justificar o tempo narrativo" (*ibid.*). Para o Barthes da "Introdução...", é justamente na medida em que a racionalidade analítica substitui a inteligibilidade narrativa que o tempo narrativo se converte em "ilusão cronológica". Na verdade, a discussão dessa asserção faz-nos sair do contexto de *mimese* II: "O tempo, com efeito, não pertence ao discurso propriamente dito, mas ao referente; a narrativa e a língua só conhecem um tempo semiológico; o tempo 'verdadeiro' é uma ilusão referencial, 'realista', como mostra o comentário de Propp, e é nessa qualidade que a descrição estrutural dele deve tratar" (*ibid.*, p. 27). Discutiremos a pretensa ilusão referencial na quarta parte. Tudo o que dissermos nesse capítulo concerne ao que o próprio Roland Barthes chama de *tempo semiológico*.
9. Lembramo-nos da reticência do historiador, evocada por Le Goff, de adotar o vocabulário da sincronia e da diacronia; cf. t. I, pp. 310-311.
10. V. J. Propp, *Morfologija skazki*, col. "Vroposy poetiki", nº 12, Gosudarstvennyi institut istorii iskusstva, Leningrado, 1928; trad. ingl. sob o título *Morphology of the folktale*, 1ª ed., Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics, Publ. 10, Bloomington, 1958; 2ª ed., revisada e editada com um prefácio de Louis A. Wagner; nova introdução por Alan Dundes, Austin-London, University of Texas Press, 1968. A tradução francesa (Paris, Seuil, 1965 e 1970) segue a segunda edição russa, corrigida e aumentada, Leningrado, Nauka, 1969; é completada pela tradução do artigo de Propp de 1928, "As transformações dos contos maravilhosos", que é possível ler também na coletânea dos textos dos formalistas russos reunidos por Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1966. A obra de Propp, que examinamos aqui como ponto de partida de nosso próprio percurso, constitui, de fato, um dos momentos culminantes da corrente de estudos literários conhecida com o nome de formalismo russo (1915-1930). Tzvetan Todorov resume as principais aquisições metodológicas devidas aos formalistas russos e compara-as às da lingüística dos anos 60 em "L'héritage méthodologique du formalisme", in *Poétique de la prose*, op. cit., pp. 9-29. Conservaremos as

noções de literalidade, de sistema imanente, de nível de organização, de traço (ou signo) distintivo, de motivo e de função, de classificação tipológica. E, sobretudo, a noção de transformação à qual voltaremos adiante.

Em "La structure et la forme, réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp" (*Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliquée*, série M, nº 7, 1960, pp. 1-36, reproduzido em *International Journal of Slavic Poetics and Linguistics*, vol. 3, Haia, 1960, pp. 122-149, sob o título "A análise morfológica dos contos russos"), Claude Lévi-Strauss faz uma distinção clara entre a abordagem formalista de Propp e sua própria abordagem estruturalista. Diz: "A forma define-se por um conteúdo que lhe é exterior; a estrutura, porém, não tem conteúdo: ela é o próprio conteúdo, apreendido numa organização lógica como propriedade do real." Lévi-Strauss encontra uma confirmação dessa distinção principal no caráter abstrato da única forma do conto russo, que condena a reintegrar os conteúdos variáveis a título de espécie e de subespécies de funções, como se viu com a função traição e suas cerca de vinte subdivisões; o conteúdo é decerto reintegrado, mas como exterior à forma, que sozinha é definida por critérios exclusivamente morfológicos. "O formalismo", garante Lévi-Strauss, "aniquila seu objeto." Em "Geste de Asdiwal", em compensação, são os próprios pretensos conteúdos que são logicamente reconstruídos. Mas o custo é enorme: é a própria sucessão cronológica que se desfaz numa estrutura matricial atemporal; e os deslocamentos de funções não são mais do que um de seus modos de permutação (por colunas, ou frações de colunas, verticais). A abolição da cronologia torna-se, assim, o sintoma principal da transição da análise simplesmente morfológica à análise estrutural.

11. A ambição de Propp de se tornar o Lineu do conto maravilhoso é claramente proclamada (p. 21). O objetivo dos dois eruditos é de fato idêntico: descobrir a surpreendente unidade escondida sob o labirinto das aparências (*Prefácio*). O meio é também o mesmo: subordinar a abordagem histórica à abordagem estrutural (p. 125), os "motivos", isto é, os conteúdos temáticos, aos traços formais (p. 13).
12. Goethe não fornece menos do que cinco epígrafes durante o livro.
13. Esse número pode perfeitamente ser comparado ao dos fonemas num sistema fonológico.
14. Essa limitação do campo das investigações explica a extrema prudência de Propp com relação a qualquer extrapolação fora do campo do conto russo. No próprio interior desse campo, a liberdade de criação é estritamente medida pela exigência da sucessão das funções na série unilinear. O contador tem apenas a liberdade de omitir funções, de escolher tal espécie dentro do gênero de ações definido pela função, dar este ou aquele atributo a seus personagens, enfim, escolher no tesouro da língua seus meios de expressão.
15. Se o esquema pode servir de unidade de medida para os contos particulares, é provavelmente porque o conto maravilhoso não coloca qualquer problema de desvio comparável ao que o romance moderno coloca. Para empregar o

vocabulário do capítulo precedente, relativo à tradicionalidade: no conto popular, o paradigma e a obra singular tendem a se sobrepor. Provavelmente, é devido a essa superposição que o conto maravilhoso fornece um terreno tão fértil ao estudo das exigências narrativas, nele o problema das "deformações organizadas" reduz-se à omissão de certas funções ou à especificação dos traços genéricos pelo que uma função é definida.

16. De fato, Propp coloca à frente da definição de cada função uma proposição narrativa que coloca em cena pelo menos um personagem. Como veremos, essa observação conduzirá Claude Bremond à sua definição do "papel" como conjunção de um actante e de uma ação. Mas Propp já havia escrito no início de sua obra: "Por função, entendemos a ação de um personagem definido do ponto de vista de seu significado no desenrolar da intriga" (p. 31).
17. Cf. a demonstração de Frank Kermode, em *The genesis of secrecy. On the interpretation of narrative*, op. cit., pp. 75-99: de um Evangelho a outro, vemos o personagem de Pedro e o de Judas precisarem-se conforme se amplificam as seqüências que lhes dizem respeito nas narrativas sucessivas da Paixão.
18. Será termo francês *séquence* (seqüência) a tradução apropriada do termo russo *xod*? Noto que o tradutor inglês escreve: "*This type of development is termed by us a move (xod): each new act of villainy, each new lack creates a new move etc.*" (trad. ingl., p. 92). O tradutor inglês reserva o termo "*sequence*" para designar o que o tradutor francês chama de "*ordre*" ("ordem") — compreendam: a sucessão uniforme das funções (trad. fr., p. 31; ingl., p. 21).
19. O resto do capítulo é consagrado às várias maneiras como o conto une entre si as seqüências (*moves*) por adição, interrupção, paralelismo, interseção etc. (pp. 122-127).
20. Excluiu-se da análise crítica tudo o que se refere à contribuição da *Morfologia do conto* à história do gênero "conto maravilhoso". Dissemos acima com que esmero Propp, de acordo nesse ponto com a lingüística saussuriana, subordina a história à descrição. Propp não abandona sua reserva inicial em seu capítulo de conclusão. No máximo, arrisca-se a sugerir um vínculo de filiação entre a religião e os contos: "Uma cultura morre, uma religião morre, e seu conteúdo se transforma em conto" (p. 131). Desse modo, a busca tão característica do conto pode proceder da viagem das almas para o outro mundo. Essa observação talvez não seja fora de propósito se considerarmos que, por sua vez, o conto é uma forma em via de extinção: "Hoje em dia, as formas novas já não mais existem" (p. 142). Se for esse o caso, o momento propício para a análise estrutural não seria aquele em que um certo processo criador atingiu o esgotamento?
21. Claude Bremond, "Le message narratif". *Communications*, 4 (1964); retomado em *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, pp. 11-47 e 131-134.
22. Desse modo, faz-se o encadeamento, seja por meio de uma simples justaposição (malevolência, malefício etc.), seja por "enclave" (como a prova na

busca), seja por paralelismo entre séries independentes. Quanto aos laços sintáticos que embasam essas seqüências complexas, variam muito: pura sucessão, vínculo de causalidade, laço de influência, relação de meio a fim.

23. Sobre a correlação agente-paciente, cf. *Logique du récit*, op. cit., p. 145.
24. Desde já, observemos que essa primeira dicotomia parece contida analiticamente na noção de papel, enquanto o papel une um sujeito-nome e um verbo-predicado. O mesmo já não ocorrerá com as especificações seguintes.
25. A. Danto, *Analytical philosophy of action*, Cambridge University Press, 1973. A. I. Goldman, *A theory of human action*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1970.
26. Bremond aplica essa noção de "boa forma" à seqüência-tipo de Propp (p. 38).
27. (Cf. Tzvetan Todorov, "La grammaire du récit", in *Poétique de la prose*, Paris, Ed. du Seuil, 1971, pp. 118-128). A proposição narrativa procede da conjunção entre um nome próprio (sujeito gramatical sem propriedades internas) e dois tipos de predicados, um que descreve um estado de equilíbrio ou de desequilíbrio (adjetivo), o outro, a passagem de um estado a outro (verbo). As unidades formais da narrativa são, pois, paralelas às partes do discurso (nome, adjetivo, verbo). É verdade que, além da proposição, as unidades sintáticas correspondentes à seqüência atestam "que não existe teoria lingüística do discurso" (p. 125). É confessar que a intriga mínima completa, consistindo no enunciado de um equilíbrio e, depois, de uma ação transformadora, enfim, eventualmente de um novo equilíbrio, remete a uma gramática específica aplicada às regras das transformações narrativas (cf. "As transformações narrativas", *ibid.*, pp. 225-240).
28. "... Tendo nossa análise decomposto a intriga em seus elementos constitutivos, os papéis, resta pôr à prova o procedimento, inverso e complementar, que opera sua síntese na intriga" (p. 136).
29. À questão "É concebível um outro sistema dos papéis, tão satisfatório quanto ou talvez melhor?", o autor responde: "Devemos provar que a lógica dos papéis dos quais nos prevalecemos se impõe, por toda a parte e sempre, como o único princípio de uma organização coerente dos acontecimentos na intriga" (p. 327). Falando da metafísica das faculdades do ser humano, sobre a qual se edifica o sistema, acrescenta: "É a própria atividade narrativa que nos impõe as categorias como condição de uma formalização da experiência narrada" (p. 327).
30. O autor prefere uma outra expressão: "O apoio numa metafísica das faculdades do ser humano para organizar o universo dos papéis é (...) essencial ao nosso procedimento teórico" (p. 314). De fato, era já ela que presidia a constituição da seqüência elementar: eventualidade, passagem ao ato, desenlace; é ela que ensina que podemos ser o paciente ou o agente de qualquer modificação. Não é surpreendente, então, que seja ainda ela que reja as noções de valorização, de influência, de iniciativa, de retribui-

ção. Ela preside ainda a constituição ulterior dos vínculos sintáticos evocados brevemente acima: relação de simples coordenação entre desenvolvimentos sucessivos, de causa a efeito, de meio a fim, de implicação (degradação implica eventualidade de proteção; demérito, eventualidade de punição). O autor reivindica, ademais, o direito de recorrer à língua natural para "comunicar" o sentimento intuitivo da organização lógica dos papéis na narrativa" (p. 309).

31. A. J. Greimas, *Du sens*, Paris, Ed. du Seuil, 1970. O núcleo teórico da obra é constituído pelos dois estudos intitulados "Les jeux des contraintes sémiotiques", em colaboração com François Rastier (primeiro publicado em inglês em *Yale French Studies*, nº 41, 1968, sob o título "The interaction of semiotic constraints"; e "Éléments d'une grammaire narrative", publicado em *L'homme*, IX, 3, 1969). Os dois estudos são retomados em *Du sens*, pp. 135-186.
32. *Maupassant: La sémiotique du texte, exercices pratiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1976. Cf., ademais, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, em colaboração com J. Courtés, Paris, Hachette, 1979. O presente trabalho estava terminado quando foi publicado A. J. Greimas, *Du sens II*, Paris, Ed. du Seuil, 1983.
33. A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
34. "A prova poderia, portanto, ser considerada como o núcleo irreduzível que explica a definição da narrativa em diacronia" (p. 205).
35. Greimas utiliza essa consideração contra o tratamento de Propp da cadeia inteira como uma seqüência congelada, enquanto a prova constitui uma certa manifestação de liberdade. Mas não poderia o mesmo argumento ser utilizado contra qualquer construção de um modelo paradigmático sem dimensão diacrônica originária? Greimas, aliás, concorda de bom grado: "Toda a narrativa se reduziria, portanto, a essa estrutura simples, caso não subsistisse um resíduo diacrônico sob a forma de um par funcional — confronto *versus* êxito —, que não se deixa transformar numa categoria sêmica elementar" (p. 205).
36. No mesmo sentido: "A alternativa que a narrativa propõe é a escolha entre a liberdade do indivíduo (isto é, a ausência de contrato) e o contrato social aceito" (p. 210).
37. "É conseqüentemente a luta, único par funcional não analisável em estrutura acrônica (...), que deve explicar a própria transformação" (p. 211).
38. Essa tese encontra certo apoio no uso feito por Todorov do conceito de transformação narrativa ("As transformações narrativas", in *Poétique de la prose*, op. cit.). Sua vantagem é combinar o ponto de vista paradigmático de Lévi-Strauss e de Greimas e o ponto de vista sintagmático de Propp: entre outros efeitos, a transformação narrativa repete os predicados de ação (fazer), indo das modalidades (dever, poder fazer) às atitudes (gostar de

fazer). Ademais, torna a narrativa possível, operando a transição do predicado de ação à seqüência, como síntese de diferença e de semelhança; em suma, "liga dois fatos sem que estes possam se identificar" (*ibid.*, p. 239). Essa síntese, na minha opinião, não passa daquela que já foi operada e compreendida como *síntese do heterogêneo* no plano da compreensão narrativa. Mais uma vez, concordo com Todorov, quando ele opõe a transformação à sucessão ("Les deux principes du récit", em *Les genres du discours*, *op. cit.*). Decerto, a noção de transformação parece dever ser destinada à racionalidade narratológica, diferentemente de minha noção de configuração, que vejo depender da inteligência narrativa. A rigor, não é possível falar de transformação, a não ser que a ela se dê uma formulação lógica. Todavia, na medida em que a narrativa dá lugar a outras transformações além da negação da qual, por exemplo, dependem disjunções e conjunções — a passagem da ignorância ao reconhecimento, a reinterpretção de acontecimentos já ocorridos, a submissão a imperativos ideológicos — (*ibid.*, pp. 67 e ss.), parece difícil dar um equivalente lógico a todas as organizações narrativas cuja competência adquirimos por intermédio de nossa familiaridade com as intrigas típicas herdadas de nossa cultura.

39. "Les jeux des contraintes sémiotiques", *Du sens*, *op. cit.*, p. 136.

40. Discuto a questão da estrutura lógica do quadrado semiótico nas duas longas notas 4 e 11 de meu artigo "La grammaire narrative de Greimas", *Documents de Recherches Sémiolinguistiques de l'Institut de la Langue Française*, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, CNRS, nº 15, 1980.

41. Nessa fase, frases narrativas e frases de ação são indiscerníveis. O critério diferencial da frase narrativa proposta por A. Danto em *Analytical philosophy of history* (*op. cit.*) — descrição de uma ação anterior A em função de uma ação ulterior B, do ponto de vista de um observador cuja posição temporal é posterior a A e B — é ainda inaplicável. Por isso, só se pode falar, até aqui, de enunciado-programa.

42. O enunciado terminal da *performance* — denominado atribuição — é "o equivalente no plano superficial da asserção lógica da gramática fundamental" (*Du sens*, *op. cit.*, p. 175). Discuto no artigo citado acima a pertinência lógica dessa equivalência ("La grammaire narrative de Greimas", p. 391).

43. "É que uma sintaxe dos operadores deve ser construída independentemente da sintaxe das operações: um nível meta-semiótico deve ser preservado para justificar as transferências de valores" (*Du sens*, *op. cit.*, p. 178).

44. Numa entrevista a Frédéric Nef (*in* Frédéric Nef *et al.*, *Structures élémentaires de la signification*, Bruxelas, Complexe, 1976), Greimas declara: "Se consideramos, agora, a narração em sua perspectiva sintagmática, em que cada programa narrativo aparece como um processo feito de aquisições e perdas de valores, de enriquecimentos e empobrecimentos do tema, damos-nos conta de que cada passo à frente no eixo

sintagmático corresponde a 'e define-se por' um deslocamento topológico sobre o eixo paradigmático" (p. 25).

45. O binômio destinador-destinatário prolonga o do mandato em Propp ou do contrato inaugural no primeiro modelo actancial de Greimas, contrato em virtude do qual o herói recebe a competência de fazer. Mas, agora, o binômio destinador-destinatário é colocado num plano mais radical de formalização. Existem, de fato, destinadores individuais, sociais e até cósmicos.

46. Cf. Jacques Escande, *Le récepteur face à l'acte persuasif. Contribution à la théorie de l'interprétation (à partir de l'analyse de textes évangéliques)*, tese de doutoramento em semântica geral orientada por A. J. Greimas, EHESS, 1979.

47. *Maupassant* sugere outras distinções cada vez mais refinadas referentes ao fazer. O registro "fazer", no *index rerum* colocado no final de *Maupassant* (p. 273), dá uma idéia das ramificações que a teoria é intimada a produzir por textos consideravelmente mais sutis do que os contos populares. A distinção entre *fazer* e *ser* é, na minha opinião, a mais difícil de manter no contexto da narratividade, na medida em que não mais se inscreve no interior do fazer; mas o *ser* de que se trata se vincula ao fazer por intermédio da idéia de estado, de disposição durável: por exemplo, a alegria, que assinala a instalação num estado eufórico, ou ainda a liberdade, quando os "Dois amigos", privados de qualquer poder após sua captura, exercem seu poder de não querer fazer, isto é, sua recusa, e assim são confirmados em seu *ser-livre*, que se exprime, no final do conto, por seu poder de morrer de pé.

48. Poder-se-ia objetar que confundimos as categorias antropomorfas do nível de superfície com categorias humanas do nível figurativo (caracterizadas pela existência de objetivos, de motivos, de opções), em suma, com as categorias práxicas descritas em nossa primeira parte sob o título de *mimese I*. Mas não creio que seja possível definir o fazer sem referência ao agir humano, senão por meio das categorias de quase-personagem, de quase-intriga e de quase-acontecimento (*Tempo e narrativa*, t. I, pp. 311 e ss.).

49. Remeto aqui, em particular, aos trabalhos de Anthony Kenny, *Action, emotion and will*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1963.

50. A situação a esse respeito não é diferente da descrita quando do exame de *Lógica da narrativa* de Claude Bremond. Aí também a lógica da narrativa apoiava-se sobre uma fenomenologia e sobre uma semântica da ação que o autor chamava de uma metafísica.

51. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, 5ª ed. revisada, Studienausgabe, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1972, primeira parte, cap. I, parágrafo 8, "Begriff des Kampfs" (p. 20). As categorias precedentes são as de ação social, de relação social, de orientação da ação (costumes, usos), de ordem legítima (convenção, direito), de fundamento de legitimidade (tradição, fé, validação pela lei).

52. Emmanuel Kant, *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative*, tradução, introdução e notas de Roger Kempf, Paris, Vrin, 1949, cap. II, "L'opposition universelle".
53. Em "L'entretien avec Greimas" (F. Nef, *Structures élémentaires de la signification*, op. cit., p. 25), o autor insiste em que a estrutura polêmica da narração é o que permite estender a articulação *paradigmática* inicial do modelo taxinômico a todo o desenvolvimento *sintagmático* da narração. Opondo um anti-sujeito a um sujeito, um antiprograma a um programa, até multiplicando os quadrados actanciais pela fragmentação de todo actante em actante, negactante, entactante, negentactante, a estrutura polêmica garante a infiltração da ordem *paradigmática* em toda a ordem *sintagmática*: "Não surpreende, então, que a análise de textos mesmo pouco complexos obrigue a multiplicar as posições actanciais revelando, dessa maneira, ao lado de seu desenrolar *sintagmático*, a articulação *paradigmática* da narratividade" (*ibid.*, p. 24). Porém, pode-se também dizer o inverso: é porque algo como um conflito acontece entre dois sujeitos que é possível dele se fazer a projeção sobre o quadrado. E essa projeção, por sua vez, é possível, porque o próprio quadrado foi tratado "como o local onde se efetuam as operações lógicas" (*ibid.*, p. 26), em suma, foi preliminarmente *narrativizado*. Qualquer progresso da "quadratificação", de patamar em patamar, pode aparecer alternadamente como o avanço do *paradigmático* no centro do *sintagmático* ou como a adjunção de novas dimensões *sintagmáticas* (busca, luta etc.), secretamente finalizadas pela dupla estrutura *paradigmática* e *sintagmática* da narrativa completa e acabada.
54. Com respeito à coerência da sintaxe topológica enquanto tal e ao papel atribuído à relação de pressuposto que encerra o percurso entre os pólos do quadrado semiótico, cf. minha discussão em "La grammaire narrative de Greimas", art. citado, pp. 22-24.
55. O autor não está longe de o reconhecer, como se vê no decorrer da "entrevista", citada acima: "Todavia, aí só se trata de uma sintaxe que manipula, mediante disjunções e conjunções, enunciados de *estado* e que da narrativa só dão uma representação estática de uma série de estados narrativos. Assim como o quadrado taxinômico só deve ser considerado como o lugar no qual se efetuam as operações lógicas, as séries de enunciados de estados são organizadas e manipuladas por enunciados do fazer e por sujeitos transformadores que aí estão inscritos" (*Structures élémentaires de la signification*, op. cit., p. 26).

O *enriquecimento* do conceito de intriga (de enredo) e correlativamente de tempo narrativo, ao qual o estudo que se segue é consagrado, é, sem dúvida, como anunciamos na introdução a esta terceira parte, privilégio da narrativa de ficção, mais de que da narrativa histórica, em virtude da supressão de certas limitações próprias a esta última, que serão objeto de um estudo detalhado em nossa quarta parte. Esse privilégio consiste na propriedade notável que tem a narrativa de poder se desdobrar em *enunciação* e *enunciado*. Para introduzir essa distinção, basta lembrar que o ato configurante que preside ao tecer da intriga é um ato judicatório, que consiste em considerar conjuntamente; mais precisamente, é um ato da família do juízo reflexionante.¹ Chegamos até mesmo a dizer que contar já é "refletir sobre" os acontecimentos narrados. Nessa qualidade, o "considerar conjuntamente" narrativo implica a capacidade de se distanciar de sua própria produção e por aí se redobrar.

Esse poder de se redobrar do juízo teleológico volta hoje em dia numa terminologia puramente lingüística, a da *enunciação* e do *enunciado*, a qual, sob a influência de Günther Müller, de Gérard Genette e de semióticos da escola de Greimas, recebeu direito de cidadania na poética narrativa. Ora, graças a tal deslocamento da atenção do enunciado narrativo para a enunciação, os traços propriamente fictícios do tempo narrativo adquirem um relevo distinto. São, de certa forma, liberados pelo *jogo* entre os diversos níveis temporais oriundos da reflexividade do próprio ato configurante. Consideraremos várias versões desse *jogo*, que já começa entre o enunciado e as coisas contadas, mas que se torna possível graças ao desdobramento da *enunciação* e do *enunciado*.

1. Os tempos do verbo e a enunciação

À guisa de prefácio, gostaria de considerar os recursos oferecidos à enunciação pelo *sistema dos tempos do verbo*. Essa investigação pareceu-me oportuna ao início dos estudos consagrados aos jogos com o tempo, resultantes do desdobramento entre enunciação e enunciado, na medida em que os três autores que escolhi interrogar vincularam francamente sua teoria do tempo do verbo à função de *enunciação do discurso* mais do que à estrutura dos enunciados que permanecem separados, seja da relação com o enunciador, seja da situação de interlocução. Ademais, a solução desses autores para o problema da organização dos tempos dos verbos nas línguas naturais faz surgir um paradoxo que se refere diretamente ao estatuto do tempo na ficção, portanto, do tempo no nível de *mimese II*.

Com efeito, por um lado, a contribuição principal dessa investigação é demonstrar que o sistema dos tempos, que varia de uma língua a outra, não se deixa derivar da experiência fenomenológica do tempo e de sua distinção intuitiva entre presente, passado e futuro. Essa independência do sistema dos tempos do verbo contribui para a da composição narrativa em dois níveis: num nível estritamente paradigmático (digamos: no

nível do *quadro* dos tempos do verbo numa determinada língua), o sistema dos tempos oferece uma reserva de distinções, de relações e de combinações da qual a ficção tira os recursos de sua própria autonomia com relação à experiência viva — a esse respeito, a língua, com seu sistema de tempos, tem sempre à disposição o meio de modular temporalmente todos os verbos de ação ao longo da cadeia narrativa; ademais, num nível que se pode dizer sintagmático, os tempos do verbo contribuem para a narrativização, já não apenas pelo *jogo* de suas diferenças dentro dos grandes paradigmas gramaticais, mas por sua *disposição sucessiva* no encadeamento da narrativa. É um recurso magnífico a gramática francesa conter no mesmo sistema um imperfeito e um pretérito perfeito simples; mas é um recurso ainda mais admirável que a sucessão de um imperfeito e de um pretérito perfeito simples produza um efeito de sentido original. Em outras palavras, a sintagmatização dos tempos verbais é tão essencial quanto sua constituição paradigmática. Porém, tanto a primeira quanto a segunda exprimem a autonomia do sistema dos tempos do verbo em relação ao que, numa semântica elementar da experiência cotidiana, chamamos o tempo.

Por um outro lado, fica em aberto a questão de saber até que ponto o sistema dos tempos verbais pode se liberar da referência à experiência fenomenológica do tempo. A esse respeito, a hesitação entre as três concepções que vamos discutir é muito instrutiva: ilustra a complexidade da relação que nós mesmos reconhecemos no tempo da ficção com referência ao tempo da experiência fenomenológica, quer o consideremos no plano da prefiguração (*mimese I*), quer no plano da refiguração (*mimese III*). A necessidade de separar o sistema dos tempos do verbo da experiência viva do tempo e a impossibilidade de separá-los completamente me parecem ilustrar maravilhosamente o estatuto das configurações narrativas, ao mesmo tempo *autônomas* com relação à experiência cotidiana e *mediadoras* entre o antes e o depois da narrativa.

Duas razões nos levam a começar pela distinção introduzida por Émile Benveniste entre história e discurso² e continuar

com a contribuição de Käte Hamburger³ e de Harald Weinrich⁴ à problemática do tempo do verbo.

Por um lado, pode-se acompanhar, dessa maneira, o progresso que vai de um estudo realizado numa perspectiva puramente paradigmática a uma concepção que completa o estudo da organização estática dos tempos do verbo pelo de sua distribuição sucessiva dentro de grandes unidades textuais. Por outro, pode-se observar, de uma concepção a outra, um progresso na dissociação dos tempos do verbo da experiência viva do tempo e avaliar as dificuldades que impedem chegar até o fim dessa tentativa. É aí que buscaremos a contribuição principal dessas três concepções à nossa própria investigação sobre o grau de autonomia das configurações narrativas com relação à experiência prefigurada ou refigurada do tempo.

Evoquemos em poucas palavras o sentido da distinção introduzida por Benveniste entre história e discurso. Na história, o locutor não está implicado: "Ninguém fala aqui; os acontecimentos parecem narrar a si mesmos" (p. 241). Em compensação, o discurso designa "qualquer enunciação que supõe um locutor e um ouvinte e, no primeiro, a intenção de influenciar o outro de alguma maneira" (p. 242). Cada modo de enunciação tem seu sistema de tempo: tempos incluídos e tempos excluídos. Assim, a *narrativa* inclui três tempos: o aoristo (ou pretérito perfeito simples definido), o imperfeito, o mais-que-perfeito (ao que é possível acrescentar o prospectivo: ele devia ou ia partir); mas, sobretudo, a narrativa exclui o presente, donde também o futuro, que é um presente a vir, e o perfeito, que é um presente no passado. Inversamente, o *discurso* exclui um tempo, o aoristo, e inclui três tempos fundamentais, o presente, o futuro e o perfeito. O presente é o tempo de base do discurso, porque marca a contemporaneidade entre a coisa enunciada e a instância de discurso: é, portanto, solidário do caráter sui-referencial da instância de discurso. É por isso que os dois planos de enunciação também se distinguem por uma segunda série de critérios: as categorias da pessoa. A narrativa não pode excluir o presente

sem excluir as relações de pessoa: eu-tu; o aoristo é o tempo do acontecimento, fora da pessoa de um narrador.

O que ocorre com a relação entre esse sistema dos tempos do verbo e a vivência temporal?

Por um lado, a distribuição dos tempos pessoais do verbo francês em dois sistemas distintos deve ser considerada independente da noção de tempo e de suas três categorias: presente, passado, futuro; a própria dualidade dos dois sistemas de tempo testemunha isso: nem a noção de tempo, nem as categorias de tempo presente, passado, futuro fornecem "o critério que decidirá a posição ou até a possibilidade de uma determinada forma no centro do sistema verbal" (p. 237). Essa declaração é perfeitamente homogênea com a defasagem operada pelo conjunto do sistema simbólico no nível de *mimese* II relativamente ao nível empírico e práxico de *mimese* I.

Por outro lado, a distinção entre os dois sistemas de enunciação não deixa de ter relação com o tempo. A questão coloca-se em particular a respeito da narrativa. Talvez não se tenha observado o suficiente que a narrativa que Émile Benveniste opõe ao discurso é denominada constantemente "narrativa histórica" ou "enunciação histórica". Ora, a enunciação histórica "caracteriza a narrativa dos acontecimentos passados" (p. 239). Nessa definição, o termo "passado" é tão importante quanto os termos "narrativa" e "acontecimento": esses termos designam "os fatos ocorridos num certo momento do tempo, sem qualquer intervenção do locutor na narrativa" (*ibid.*). Se não existe contradição entre essa definição e o propósito de dissociar o sistema dos tempos da distinção intuitiva entre passado, presente e futuro, é na medida em que a referência pode ser feita quer ao passado real, como no historiador, quer ao passado fictício, como no romancista (o que permite que o autor tire um de seus exemplos de um fragmento de Balzac). Contudo, se a narrativa se caracteriza em contraste com o discurso como seqüência de eventos que contam a si mesmos sem intervenção do locutor, é na medida em que, segundo Benveniste, pertence à noção de passado, real ou fictício, de não implicar a sui-referência do locutor à sua própria enuncia-

ção, como no discurso. O que não está elaborada aqui é a relação entre passado fictício e passado real. O passado fictício supõe o passado real, portanto, a memória e a história, ou é a própria estrutura da expressão temporal histórica que gera a caracterização como passado? Mas, então, não se compreenderia por que o passado fictício é apreendido como quase-passado.⁵

Quanto ao presente da instância de discurso, é difícil dizer que não tem relação com o tempo vivenciado, se acrescentarmos que o perfeito é o presente no passado e o futuro o presente a vir. Uma coisa é o *critério* gramatical do presente, isto é, o caráter sui-referencial da instância de discurso, outra é a *significação* dessa própria sui-referência, isto é, a própria contemporaneidade entre a coisa contada e a instância de discurso. A relação mimética das categorias gramaticais com respeito à experiência viva está contida por inteiro nessa relação, ao mesmo tempo de disjunção e de conjunção, entre o presente gramatical da instância de discurso e o presente vivenciado.⁶

Essa relação mimética entre tempo do verbo e tempo vivenciado não pode ser confinada ao discurso se, com os sucessores de Benveniste, interessarmos-nos mais pelo papel do discurso na própria *narrativa* do que pela oposição entre discurso e narrativa. Fatos passados, reais ou imaginários, podem ser apresentados sem intervenção alguma do locutor na narrativa? Os acontecimentos podem simplesmente aparecer no horizonte da história sem que ninguém fale de alguma forma? A ausência do narrador na narrativa histórica não seria o resultado de uma estratégia pela qual este se torna ausente da narrativa? Essa distinção, que mais tarde retomaremos por ela própria, não pode deixar de repercutir desde agora sobre a questão, por nós colocada, da relação entre tempo do verbo e tempo do vivenciado. Se é na própria narrativa que se deve discernir entre a enunciação (o discurso no sentido de Benveniste) e o enunciado (a narrativa em Benveniste), então, o problema torna-se duplo: por um lado, é o das relações entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado; por outro, o da relação entre esses dois tempos e o tempo da vida e da ação.⁷

Antes de encetarmos esse debate, levemos um grau adiante, em primeiro lugar, com Käte Hamburger, o corte entre o tempo de base da ficção — o pretérito — e o das asserções sobre o real, o tempo da conversa comum, e em segundo, com Harald Weinrich, a dissociação do conjunto dos tempos verbais nas línguas naturais das categorias do tempo vivido — passado, presente, futuro.

Devemos a Käte Hamburger ter ela distinguido claramente a forma gramatical do tempo do verbo, em particular os tempos passados, de sua significação temporal sob o regime da ficção. Ninguém insistiu mais do que ela no corte que a ficção literária⁸ introduz no funcionamento do discurso. Uma barreira intransponível separa o discurso assertivo (*Aussage*), relativo à realidade, da narrativa de ficção. Resulta desse corte uma lógica diferente, que tem as implicações que logo veremos sobre o tempo. Antes de apreendermos suas conseqüências, é preciso que capturemos o motivo dessa diferença; ela provém inteiramente do fato de que a ficção substitui a origem-eu do discurso assertivo, ela própria *real*, pela origem-eu dos personagens da ficção. Todo o peso da ficção repousa na invenção de personagens, de personagens que pensam, sentem, agem e que são a origem-eu fictícia dos pensamentos, sentimentos e ações da história contada. Os *Fiktive Ichpersonen* são o pivô da lógica da ficção. Não se pode estar mais perto de Aristóteles, para quem a ficção é uma mimese de agentes. A partir de então, o critério da ficção consiste no emprego de verbos que designam processos internos, isto é, psíquicos ou mentais: “A ficção épica”, declara Käte Hamburger, “é o único local gnosiológico onde a *Ich-Originität* (ou subjetividade) de uma terceira pessoa pode ser exposta (*dargestellt*) enquanto terceira pessoa”⁹ (p. 73).

É a entrada no discurso de verbos, que designam processos internos cujo sujeito é fictício, que acarreta a reviravolta do sistema dos tempos verbais no regime de ficção. No “sistema assertivo” da língua, o pretérito designa o passado real de um sujeito real que determina o ponto zero do sistema temporal (“origem” é sempre considerada no sentido em que os geômetras falam da

origem de um sistema de coordenadas). Só existe passado para um *Reale Ich-Origin*; o *Ich* participa do espaço de realidade dessa origem-eu. Em regime de ficção, o pretérito épico perde sua função gramatical de designação do passado. A bem dizer, a ação contada não acontece. Nesse sentido, é possível falar de ausência de temporalidade da ficção (pp. 78 e ss.). Nem sequer se tem o direito de falar de "presentificação" (*Vergegenwärtigung*) à maneira de Schiller: seria, mais uma vez, assinalar uma relação com o sujeito real de asserção e anular o caráter puramente fictício da origem-eu dos personagens. Tratar-se-ia, antes, de um presente no sentido de um tempo simultâneo à ação contada, mas um presente ele próprio sem relação com o presente real da asserção.

Se a introdução de verbos que designam operações mentais constitui o critério da substituição da origem-eu característica de um sujeito real de asserção pela origem-eu destinada a personagens fictícios, a perda da significação "passada" do pretérito épico é seu sintoma. Seguem-se outros sintomas: por exemplo, combinações discordantes entre advérbios temporais e tempos verbais, que seriam inaceitáveis em asserções de realidade; assim, é possível ler num escrito de ficção: "*Morgen war Weihnachten*" ou, ainda, "*And, of course, he was coming to her party tonight*". A adjunção de um advérbio que marca o futuro em um imperfeito prova que o imperfeito perdeu sua função gramatical.

Que a oposição à asserção da realidade constitua uma boa definição da ficção épica e que o surgimento do personagem fictício possa ser considerado o indício principal da entrada em narrativa, tudo isso constitui incontestavelmente uma maneira forte de assinalar a ficção. O que permanece discutível é que a perda de significação passada baste para caracterizar o regime dos tempos verbais da ficção. Por que a forma gramatical é preservada, enquanto sua significação passada foi abolida? Não seria necessário buscar uma razão positiva para a manutenção da forma gramatical, tão forte quanto a razão da perda de sua significação em tempo real? Parece que a chave deve ser procurada do lado da distinção entre o autor real e o próprio narrador fictício.¹⁰ Na ficção, são mantidos dois discursos, o do narrador e

o dos personagens. Preocupada em romper todas as pontes com o sistema da asserção, Käte Hamburger só quis conhecer um único foco de subjetividade, a terceira pessoa fictícia nas narrativas em terceira pessoa.¹¹

É necessário, portanto, colocar em jogo a dialética do personagem e do narrador, o último sendo considerado uma construção tão fictícia quanto os personagens da narrativa.¹²

A tentativa de Harald Weinrich de dissociar a organização dos tempos verbais da consideração do tempo vivenciado e das categorias (passado, presente, futuro), que se supõe ter a gramática tomado emprestadas da primeira, parte de uma consideração diferente.

A primeira desconexão dos tempos verbais das categorias do tempo vivenciado é contemporâneo da primeiríssima verbalização da experiência (nesse sentido, a oposição entre *contar* e *afirmar* cai dentro de uma gramática mais englobante dos tempos verbais).

Esse firme propósito liberta de imediato a investigação do preconceito de que determinado tempo do verbo é encontrado em todas as línguas; e convida a dar uma atenção igual a todos os tempos que entram na nomenclatura característica de uma determinada língua. O contexto da análise é particularmente favorável à nossa reflexão sobre a relação entre a organização dos tempos do verbo e o sentido do tempo na ficção, na medida em que a dimensão *textual*, mais do que *frástica*, é aqui considerada como a mais pertinente. Rompendo desse modo com o privilégio exclusivo da frase, Weinrich pretende aplicar a perspectiva estrutural a uma "lingüística textual".¹³ Assim, dá-se margem para fazer com que o valor de posição de um tempo na nomenclatura e a distribuição dos tempos ao longo de um texto sejam equivalentes. É essa passagem do ponto de vista paradigmático ao ponto de vista sintagmático que é o ensinamento mais rico para um estudo do tempo na ficção, na medida em que também esta adota como unidade de medida o texto e não a frase.

Se o princípio de articulação dos tempos do verbo numa determinada língua não repousa na experiência do tempo vivido, é preciso buscá-lo em outra parte. Diferentemente de Émile Benveniste, Harald Weinrich inspira-se, para seu princípio de classificação e de distribuição dos tempos, numa *teoria da comunicação*. Essa escolha implica que a sintaxe da qual depende o estudo dos tempos consiste na rede de sinais dirigidos por um locutor a um ouvinte ou a um leitor para que ele receba e decodifique a mensagem verbal de uma determinada maneira. Convida a operar uma primeira distribuição dos objetos possíveis de comunicação em função de certos eixos da comunicação: "Refletir esse recorte esquemático do mundo é precisamente o papel típico das categorias sintáticas" (p. 27). Reservemos para a discussão o traço mimético introduzido evidentemente por essa referência num mundo ao qual a sintaxe conferia uma primeira distribuição, antes da semântica, digamos, antes do léxico.

Harald Weinrich distribui os tempos das línguas naturais que considera de acordo com três eixos, que são os três eixos da comunicação.

1. A "situação de locução" (*Sprechsituation*) preside à primeira distinção entre contar (*erzählen*) e comentar (*besprechen*).¹⁴ Para nós, é de longe a mais importante: é ela que dá seu subtítulo ao original alemão: *Besprochene und erzählte Welt*. Corresponde a duas atitudes de locução diferentes: caracterizadas, o comentário, pela tensão ou pelo engajamento (*gespannte Haltung*), a narrativa, pela distensão ou pelo desprendimento (*entspannte Haltung*).

São representativos do mundo comentado: o diálogo dramático, o memorando político, o editorial, o relatório científico, o tratado jurídico e todas as formas de discurso ritual codificado e performativo. Esse grupo pertence a uma atitude de tensão pelo fato de os interlocutores nela estarem envolvidos, comprometidos; estão discutindo o conteúdo relatado: "Qualquer comentário é um fragmento de ação" (p. 33). Nesse sentido, apenas as palavras não-narrativas são perigosas: *Tua res agitur*.

São representativos do mundo contado: o conto, a lenda, a novela, o romance, a narrativa histórica.¹⁵ Aqui, os locutores não estão implicados; não se trata deles; não entram em cena.¹⁶ Por isso, diríamos, evocando a *Poética* de Aristóteles, até os eventos lamentáveis ou assustadores, a partir do momento em que são recebidos com desprendimento, pertencem ao mundo contado.

A distribuição dos tempos verbais em dois grupos que correspondem a uma ou outra atitude é o sinal que orienta a situação de comunicação rumo à tensão ou à distensão: "A 'obstinação' dos morfemas temporais em assinalar comentário e narrativa permite que o locutor influencie o ouvinte, modele a recepção que deseja ver reservada a seu texto" (p. 30). Se a tipologia das situações de comunicação em função da tensão ou da distensão é acessível em princípio à experiência comum, é *marcada* no plano lingüístico pela distribuição dos sinais sintáticos que são os tempos. Às duas situações de locução correspondem dois grupos distintos de tempos verbais: em francês, para o mundo comentado, o presente, o pretérito perfeito composto e o futuro; para o mundo contado, o pretérito perfeito simples, o imperfeito, o mais-que-perfeito, o condicional (veremos como esses grupos se dividem, por sua vez, em função de dois critérios ulteriores, que refinam a distinção de base entre mundo comentado e mundo contado). Assim, entre atitude de locução e de distribuição dos tempos, existe uma relação mútua de dependência. São, por um lado, as atitudes que motivam a distribuição dos tempos em dois grupos, na medida em que o locutor utiliza os tempos do comentário para "fazer com que o parceiro sinta a tensão da atitude de comunicação" (p. 32). São, em compensação, os tempos que transmitem um sinal do locutor ao ouvinte: isto é um comentário, isto é uma narrativa; é nesse sentido que eles operam uma primeira distribuição entre objetos possíveis de comunicação, um primeiro corte esquemático do mundo entre um mundo comentado e um mundo contado. E essa distribuição tem seus critérios próprios, pois repousa numa contagem sistemática, operada em amostras de muitos textos. A preponderância de um grupo de tempo num tipo de texto e de um outro grupo de tempo num outro tipo pode ser medida dessa maneira.

Essa primeira distribuição dos tempos não deixa de lembrar a distinção entre discurso e narrativa em Émile Benveniste, exceto pelo fato de ela não mais introduzir a relação do enunciador com a enunciação, mas a relação de interlocução e, por meio desta, a *condução* da recepção da mensagem, tendo em vista uma primeira distribuição dos objetos possíveis de comunicação; o mundo comum aos interlocutores é, portanto, afetado também por uma distinção puramente sintática; por isso, fala-se, em Harald Weinrich, de mundo contado e de mundo comentado. Como em Émile Benveniste, essa distinção tem a vantagem de libertar a distribuição dos tempos verbais das categorias do tempo vivenciado. Essa "neutralidade" com relação ao tempo — *Zeit* (p. 44) — é da maior importância para a definição dos tempos do mundo contado. O que as gramáticas chamam o pretérito perfeito e o imperfeito (que logo opoemos em função da ênfase) são tempos da narrativa, não porque a narrativa exprime fundamentalmente eventos passados, reais ou fictícios, mas porque esses tempos orientam para uma atitude de distensão. O essencial é que o mundo contado seja estranho ao ambiente direto e imediatamente preocupante do locutor e do ouvinte. A esse respeito, o modelo continua sendo o conto maravilhoso: "Mais do que qualquer outro, arranca-nos à vida cotidiana e dela nos afasta" (p. 46). A função das expressões "era uma vez...", "once upon a time", "vor Zeiten", "erese que se era" (literalmente: "era o que era", p. 47) é assinalar a entrada em narrativa. Em outras palavras, não é o passado como tal que é exprimido pelo tempo passado, mas a atitude de distensão.

Essa primeira bifurcação importante, em função do grau de alerta do interlocutor, tem conseqüências desconcertantes, numa primeira abordagem, para o conceito de narratividade: o ato de configuração encontra-se de fato rompido em dois, a partir do momento em que o drama dialogado cai para o lado do mundo comentado, enquanto a epopéia, o romance e a história caem para o lado do mundo contado. Somos reconduzidos de maneira inesperada à distinção aristotélica entre *diegesis* e *drama*, exceto que o critério retido por Aristóteles era o da relação direta ou indireta do poeta com a ação relatada: o próprio Homero enuncia

os fatos, embora se eclipse tanto quanto o permite o gênero diegético, enquanto Sófocles faz a ação ser produzida pelos próprios personagens. O paradoxo que para nós resulta é, porém, o mesmo, na medida em que a noção de intriga se inspirou no drama, que o próprio Harald Weinrich também exclui do mundo contado. Não acho que essa dificuldade deva nos deter por muito tempo, uma vez que o universo do discurso que colocamos na dependência da configuração narrativa diz respeito à composição dos enunciados e deixa intacta a diferença que afeta as enunciações. Ademais, a distinção entre tensão e distensão não é tão marcada quanto parece à primeira vista. O próprio Harald Weinrich evoca o caso dos romances "apaixonantes" (*spannend*) e observa: "Se o narrador confere tensão à sua narrativa é por compensação" (p. 35); por uma técnica apropriada, ele "contrabalança em parte a distensão da atitude inicial (...). Ele conta como se comentasse" (*ibid.*). No espírito do autor, esse "como se" não abole o fenômeno de base do recuo para fora do reino da preocupação. Antes, complica-o e recobre-o a ponto de dissimulá-lo. Também a não-mistura dos dois grupos de tempo testemunha a persistência da atitude de distensão sob a de tensão que a compensa. A dissimulação, porém, é tão organicamente unida à atitude de recuo em todas as narrativas aparentadas à narrativa apaixonante, como o romance, que é necessário sobrepor distensão e tensão, em vez de dissociá-las e ceder lugar aos gêneros mistos que nascem dessa espécie de engajamento no recuo.

Por meio dessas observações, alcançamos as posições assumidas pelos sucessores de Émile Benveniste que, a partir de uma bifurcação diferente da de Harald Weinrich, interessaram-se mais pela inclusão do discurso *na* narrativa do que pela disjunção. A hierarquização entre enunciado e enunciação será uma das soluções do problema assim levantado. Da enunciação dependeria toda a gama das atitudes de locução, desde o recuo até o engajamento.

2. Com a *perspectiva de locução*, entra em jogo um segundo eixo sintático, que não tem menos relação com o processo da comunicação que o eixo da atitude de locução. Trata-se da

relação de antecipação, de coincidência ou de retrospecção entre o tempo do ato e o tempo do texto. A possibilidade dessa defasagem entre o tempo do ato e o tempo do texto resulta do caráter linear da cadeia falada e, portanto, do próprio desenvolvimento textual. Por um lado, qualquer signo lingüístico tem um antes e um depois na cadeia falada. Disso resulta que a informação preliminar e a informação antecipada contribuem para a determinação de cada signo no *Textzeit*. Por outro lado, a orientação do locutor com relação ao *Textzeit* é ela própria uma ação que tem seu tempo, o *Aktzeit*. É esse tempo da ação que pode coincidir com o tempo do texto, atrasar-se com respeito a ele ou antecipá-lo.

A língua tem seus sinais para assinalar a coincidência ou a defasagem entre *Aktzeit* e *Textzeit*. Entre os tempos do comentário, o pretérito perfeito composto marca a retrospecção, o futuro, a prospecção, sendo o presente não marcado. Entre os tempos da narrativa, o mais-que-perfeito e o passado anterior assinalam a retrospecção, o condicional a prospecção, o pretérito perfeito simples e o imperfeito o grau zero do mundo contado: o narrador associa-se aos eventos, quer esteja engajado (primeira pessoa), quer seja apenas a testemunha (narrativa na terceira pessoa). Desse modo, o condicional é para a narrativa o que o futuro é para o comentário. Ambos assinalam a informação antecipada. Assim, a noção de tempo do futuro é descartada: “informação antecipada’ significa apenas que a informação é dada prematuramente com relação ao momento de sua realização” (p. 74). Os tempos da retrospecção tampouco se organizam a partir da noção de passado. No comentário, trato, no presente, de uma informação retrospectiva; os tempos retrospectivos abrem, então, o passado a nosso domínio, enquanto a narrativa dele o subtrai. Debater o passado é prolongá-lo no presente. A esse respeito, o caso da história científica é notável. De fato, o historiador conta e comenta, ao mesmo tempo. Comenta a partir do momento em que explica. É por isso que os tempos da representação histórica são mistos: “Em história, a estrutura fundamental da representação consiste em encastrar a narrativa no comentário” (p. 79). A arte da história reside nesse domínio das alternâncias de tempo. O mesmo encastramento da narrativa

num contexto de comentário é observado no processo judiciário e em certas intervenções em forma de comentário do narrador em sua narrativa. Essa desconexão da função sintática de sinal que se vincula aos tempos verbais com respeito à expressão do próprio tempo é tanto mais notável no caso do imperfeito e do pretérito perfeito simples francês, que marcam, não o afastamento no tempo, mas o grau zero de distância entre *Aktzeit* e *Textzeit*: “O pretérito (grupo II) assinala que há narrativa. Sua função não é marcar o passado” (p. 100). Tampouco passado e narrativa se recobrem; por um lado, é possível neutralizar o passado de outro modo, diferente de narrá-lo, por exemplo, comentando-o; reter-no-o, então, no presente, em vez de dele me liberar, ou de superá-lo (*aufheben*) pela linguagem da narrativa; por outro lado, é possível contar outra coisa que não o passado: “O passado em que a narrativa de ficção se desdobra não é o passado” (p. 101). Para colocar uma narrativa no passado, é preciso acrescentar ao tempo do mundo contado outras marcas que distinguem a verdade da ficção, tais como a produção e a crítica de documentos. Os tempos não são mais as chaves desse processo.¹⁷

3. O *dar relevo* constitui o terceiro eixo da análise dos tempos verbais. Esse eixo é ainda um eixo da comunicação, sem referência a propriedades do tempo. O *dar relevo* consiste em projetar certos contornos no primeiro plano, rejeitando os outros para o plano de fundo. Por essa análise, o autor pretende liberar-se das categorias gramaticais do aspecto ou do modo de ação, segundo ele, vinculadas em demasia ao primado da frase e dependentes demais do referencial tempo (quer se fale de estado, de processo, quer de evento). Mais uma vez, a função da sintaxe é guiar o leitor em sua atenção e em suas expectativas. É o que faz em francês o tempo privilegiado do *dar relevo* na ordem da narrativa, ou seja, o pretérito perfeito simples, enquanto o imperfeito assinala o deslizar para o plano de fundo dos conteúdos contados, como se observa com frequência no início e no fim dos contos e das lendas. É possível, porém, estender a mesma observação às partes narrativas de um texto como *O discurso do método*. Descartes emprega “o imperfeito quando imobiliza seu pensamento, o pretérito perfeito simples quando progride meto-

dicamente" (p. 222). Ainda aqui, o autor não faz concessões: "O dar relevo é *única e exclusivamente* produto da oposição entre imperfeito e pretérito perfeito simples no mundo contado" (p. 117).

Poder-se-á objetar que a noção de *tempo* lento ou rápido designa algumas características do próprio tempo? Não: a impressão de rapidez é explicada pela concentração dos valores de primeiro plano, como no famoso *Veni, vidi, vici*, ou no estilo ágil de Voltaire em seus *Contos e romances*. Inversamente, a lentidão das descrições do romance realista, sublinhada pela abundância dos imperfeitos, é explicada pela complacência com que o narrador se demora no plano de fundo sociológico dos eventos que conta.¹⁸

Percebe-se, agora, a arquitetura de conjunto que, para Weinrich, governa a articulação sintática dos tempos verbais. As três pertinências que fornecem o fio condutor da análise não são coordenadas, mas subordinadas entre si, e constituem uma rede de malhas cada vez mais fechadas. Em primeiro lugar, vem a grande divisão entre narrativa e comentário com seus dois grupos de tempos; depois, dentro de cada grupo, a tricotomia da perspectiva: retrospectiva, grau zero, antecipação; depois, dentro de cada perspectiva, a bifurcação entre primeiro plano e plano de fundo. E, se é verdade que as articulações sintáticas constituem com relação aos lexemas uma primeira classificação dos objetos possíveis de comunicação — "refletir esse corte esquemático do mundo é precisamente o papel próprio das categorias sintáticas" (p. 27) —, só existe entre sintaxe e semântica, do ponto de vista da classificação dos objetos de comunicação, uma diferença de grau na sutileza do corte esquemático.¹⁹

A obra de Harald Weinrich, porém, não se esgota nesse estudo cada vez mais sutil da distribuição *paradigmática* dos tempos verbais. Esta encontra um complemento indispensável na distribuição dos mesmos tempos ao longo do texto, quer se trate de comentário, quer de narrativa. A esse respeito, as análises consagradas às *transições temporais*, isto é, à "passagem de um signo a outro no decorrer do desenvolvimento linear do texto" (p. 199), constituem uma mediação fundamental entre os recur-

sos oferecidos pela sintaxe e a enunciação de uma configuração narrativa singular. Esse complemento sintagmático da distribuição paradigmática dos tempos em uma língua natural não poderia ser omitido, se nos lembrarmos de que um texto é constituído de "signos organizados numa seqüência linear, transmitida do locutor ao ouvinte numa consecução cronológica" (p. 198).

Essas transições temporais podem ser *homogêneas* ou *heterogêneas*, dependendo se acontecem dentro de um mesmo grupo ou se fazem de um grupo a outro. Está demonstrado que as primeiras são as mais numerosas; garantem de fato a consistência do texto, sua textualidade. As segundas, porém, garantem sua riqueza informacional: assim, a interrupção da narrativa pelo discurso direto (diálogo), o recurso ao discurso indireto sob as formas mais variadas e sutis, como, por exemplo, o estilo indireto livre (que vamos examinar adiante na qualidade de voz narrativa). Outras transições temporais, dissimuladas sob a antiga denominação de concordância dos tempos, constituem também sinais de orientação na leitura dos textos.²⁰

De todas as questões que a obra densa de Harald Weinrich pode colocar, só reterei uma: qual a pertinência do recurso à sintaxe dos tempos verbais, para uma investigação do tempo sob o *regime da ficção*?

Retomemos a discussão no ponto em que Émile Benveniste nos deixou. A obra de Harald Weinrich vai nos permitir precisar as duas teses às quais havíamos chegado: por um lado, sustentamos, a autonomia dos sistemas de tempo nas línguas naturais parece estar em plena harmonia com o corte instituído pela ficção no plano de *mimese* II; por outro, essa autonomia do sistema de tempos verbais não chega até uma independência total com relação ao tempo vivenciado, na medida em que o sistema articula o tempo da ficção, o qual conserva um vínculo com o tempo vivenciado antes e depois da ficção. As análises de Harald Weinrich contradiriam essa tese?

A primeira vertente da tese não apresenta dificuldade. A disposição adotada por Harald Weinrich é particularmente apta

a mostrar como a invenção das intrigas se articula sobre a sintaxe dos tempos verbais.

Em primeiro lugar, adotando o texto e não a frase como campo operatório, Harald Weinrich trabalha com unidades do mesmo tamanho que aquelas às quais a poética da narrativa se aplica. Em seguida, ao impor à nomenclatura dos tempos verbais uma clivagem cada vez mais cerrada e combinando essa nomenclatura com a dos muitos signos temporais, tais como advérbios e locuções adverbiais, sem esquecer as pessoas do verbo, a lingüística temporal mostra a riqueza do leque de diferenças das quais a arte da composição dispõe. A última diferenciação, a de dar relevo, é, a esse respeito, a que tem mais afinidade com o tecer da intriga. A idéia de relevo orienta sem esforço para o discernimento daquilo que acontece numa história contada. Não cita Harald Weinrich, com fervor, o termo com o qual Goethe designa o primeiro plano, isto é, o "acontecimento inaudito", que encontra seu equivalente na peripécia segundo Aristóteles?²¹ Mais manifestamente ainda, as notações de *tempo* da narrativa pela sintaxe dos tempos e dos advérbios, cuja riqueza entrevimos há pouco, só adquirem precisamente seu relevo na sua contribuição à progressão de uma intriga: as mudanças de *tempo* mal são passíveis de definição fora de seu emprego na composição narrativa. Finalmente, ao acrescentar uma tabela das *transições* temporais à dos agrupamentos de tempos por paradigmas, a lingüística textual mostra de quais seqüências significativas entre tempos verbais dispõe a composição narrativa para produzir seus efeitos de sentido. Esse complemento sintagmático constitui a transição mais apropriada entre lingüística textual e poética narrativa. As transições de um tempo a outro servem de orientação para as transformações de uma situação inicial em uma situação terminal, no que consiste qualquer intriga. A idéia de que as transições homogêneas garantem a consistência do texto, enquanto as transições heterogêneas garantem sua riqueza informacional, repercute de imediato na teoria do tecer da intriga. Também a intriga apresenta traços homogêneos e traços heterogêneos, uma estabilidade e uma progressão, recorrências e diferenças. Nesse sentido, pode-se dizer que, se a sintaxe oferece sua

gama de paradigmas e de transições ao narrador, é no trabalho de composição que esses recursos são atualizados.

Essa é a afinidade profunda que é possível discernir entre teoria dos tempos verbais e teoria da composição narrativa.

Em compensação, não posso seguir Harald Weinrich em sua tentativa de dissociar *sob todos os aspectos* os tempos verbais (*Tempus*) do tempo (*Zeit*). Na medida em que é possível considerar o sistema dos tempos como o aparelho lingüístico que permite estruturar o tempo apropriado à atividade de configuração narrativa, pode-se tanto fazer justiça às análises de *Tempus* quanto colocar em questão sua afirmação de que os tempos verbais não têm qualquer relação com o tempo (*Zeit*). Como dissemos, a ficção não cessa de fazer transição entre a experiência que precede o texto e a experiência que lhe é posterior. Ora, a meu ver, o sistema dos tempos verbais, por mais autônomo que seja com relação ao tempo e às suas denominações correntes, não rompe sob todos os aspectos com a experiência do tempo. Dele procede e a ele retorna, e os signos dessa filiação e dessa destinação são indelévels tanto na distribuição linear quanto na paradigmática.

Em primeiro lugar, não é sem motivos que, num número tão grande de línguas modernas, um mesmo termo designe o tempo e os tempos verbais, ou que as denominações diferentes atribuídas às duas ordens conservem um parentesco semântico facilmente percebido pelos locutores (é o caso em inglês entre *tense* e *time*; em alemão, a alternância comum entre as raízes germânicas e latinas, em *Zeit* e *Tempus*, permite restabelecer esse parentesco sem dificuldade).

Em seguida, o próprio Harald Weinrich conservou um traço mimético em sua tipologia dos tempos verbais, a partir do momento em que a função de sinal e orientação atribuída às distinções sintáticas resulta num "primeiro corte esquemático do mundo" (p. 27). É de *mundo* contado e de *mundo* comentado que se trata como a distinção dos tempos em função da situação de locução. Compreendo que o termo "mundo" designa a soma dos

objetos possíveis de comunicação sem implicação ontológica expressa, sob pena de arruinar a própria distinção entre *Tempo* e *Zeit*. Mas nem por isso um mundo contado e um mundo comentado deixam de ser um mundo, cuja relação com o mundo prático é apenas mantido em suspenso segundo a lei de *mimese II*.

Essa dificuldade reaparece com cada um dos três eixos da comunicação que presidem à distribuição dos tempos. Assim, com razão, Harald Weinrich afirma que o pretérito dos contos e lendas, do romance e da novela assinala apenas a entrada em narrativa; ele encontra confirmação dessa ruptura com a expressão do tempo passado no emprego do pretérito pela narrativa utópica, pela ficção científica, pelo romance de antecipação; mas será possível concluir que o sinal de entrada em narrativa não tem relação com a expressão do passado enquanto tal? O autor, de fato, não nega que, numa outra situação de comunicação, esses tempos verbais exprimem o passado. Não teriam esses dois fatos lingüísticos qualquer relação? Não seria possível reconhecer, a despeito da cesura, uma certa filiação que será a do *como se*? Não faria o sinal da entrada na ficção referência, de maneira oblíqua, ao passado por neutralização, por suspensão? Husserl fala longamente dessa filiação por neutralização.²² Depois dele, Eugen Fink define o *Bild* pela neutralização da simples presentificação (*Vergegenwärtigung*).²³ Em virtude de uma neutralização do desígnio "realista" da memória, qualquer ausência se converte, por analogia, em um *quase-passado*. Qualquer narrativa — mesmo do futuro — conta o irreal *como se* o irreal tivesse acontecido. E como explicar que os tempos da narrativa sejam *também* os da memória, se não houvesse entre narrativa e memória alguma relação metafórica gerada por neutralização?

Reinterpreto de bom grado, em termos de neutralização da presentificação do passado, o critério de *distensão* proposto por Harald Weinrich para distinguir o mundo contado do mundo comentado. A atitude de distensão assinalada pelos tempos verbais da narrativa não se limita, a meu ver, a suspender o engajamento do leitor em seu ambiente real. Suspende, mais

fundamentalmente ainda, a crença no passado como tendo sido, para transpô-la no nível da ficção, como a isso incita a cláusula de abertura dos contos evocada acima. Uma relação indireta com o tempo vivido é preservada, dessa maneira, por intermédio da neutralização.²⁴

A despeito do corte instaurado pela entrada em ficção, observa-se a preservação da intenção temporal dos tempos verbais em dois outros eixos que completam a distribuição entre narrativa e comentário. Devemos observar que, para introduzir as três perspectivas de retrospectão, antecipação e grau zero, Harald Weinrich se vê obrigado a distinguir entre *Aktzeit* e *Textzeit*. O retorno do termo *Zeit* não é fortuito. O desenvolvimento textual, oral ou escrito, diz ele, "é evidentemente um desenvolvimento no tempo" (p. 67): essa necessidade resulta da linearidade da cadeia falada. Disso decorre que retrospectão e antecipação são sujeitas às mesmas condições de linearidade temporal. Pode-se tentar substituir esses dois termos pelos de informação transferida ou antecipada: não vejo como se pode eliminar de sua definição as noções de futuro e de passado. Retrospectão e prospecção exprimem a estrutura mais primitiva de retenção e de proteção do passado vivo. Sem essa remessa oblíqua à estrutura do tempo, não se compreende o que significam antecipação ou retrospectão.

Observações semelhantes poderiam ser feitas a propósito do terceiro eixo de comunicação, o do dar relevo. Se é verdade que, no plano da ficção, a distinção entre o imperfeito e o passado não deve nada às denominações usuais do tempo, o sentido principal da distinção parece de fato estar ligado à capacidade de discernir no próprio tempo um aspecto de permanência e um aspecto de incidência.²⁵ Parece difícil que nada dessa caracterização do próprio tempo não passe para os tempos da colocação em relevo. Senão, como Harald Weinrich escreveria: "No primeiro plano da narrativa, tudo o que advém, move-se, muda" (p. 176)? Nunca o tempo fictício está completamente cortado do tempo vivenciado, o da memória e da ação.²⁶

Por minha vez, vejo nessa relação dupla de filiação e de corte entre tempo do passado vivenciado e tempo da narrativa uma ilustração exemplar das relações entre *mimese* I e *mimese* II. Os tempos do passado dizem, em primeiro lugar, o passado, depois, por uma transposição metafórica que conserva o que ela supera, dizem a entrada em ficção sem referência direta, senão oblíqua, ao passado enquanto tal.

Um motivo suplementar e, a meu ver, decisivo para não destruir todas as pontes entre os tempos verbais e o tempo resulta da relação da ficção com o que chamei o depois do texto (sua chegada ao leitor), relação que define a fase de *mimese* III. A ficção não apenas conserva o vestígio do mundo prático, do fundo do qual ela se destaca, mas reorienta o olhar para os traços da experiência que "inventa", isto é, ao mesmo tempo descobre e cria.²⁷ A esse respeito, os tempos verbais não rompem com as denominações do tempo vivenciado, que é o tempo perdido para a lingüística textual, senão para redescobrir esse tempo com recursos gramaticais infinitamente diversificados.

É essa relação prospectiva a respeito de uma experiência do tempo, cujo esboço a literatura projeta, que explica que os grandes precursores, cuja autoridade Harald Weinrich invoca, tenham ligado obstinadamente os tempos verbais ao tempo. Quando Goethe e Schiller evocam em sua correspondência a liberdade do narrador onisciente, que domina uma ação quase imóvel sob seu olhar, quando August Wilhelm Schlegel celebra a "serenidade reflexiva própria do narrador", o que esperam da experiência estética é a emergência de uma nova qualidade do próprio tempo. Quando, sobretudo, Thomas Mann chama *Der Zauberberg* um *Zeitroman*, está certo de que "seu próprio objeto é o tempo (*Zeit*) no estado puro"²⁸ (p. 55). A diferença qualitativa entre o tempo da região "plana" e o tempo distendido e despreocupado daqueles que, lá em cima, destinaram-se às neves eternas (p. 56) é decerto um efeito de sentido do mundo narrado. Dessa maneira, ela é tão *fictícia* quanto o resto do universo romanesco. Mas consiste, de fato, segundo o modo do *como se*,

numa nova consciência do tempo. Os tempos verbais estão a serviço dessa produção de sentido.

Deixo em suspenso essa investigação que será o objeto de nosso próximo capítulo. Ela introduz, com efeito, uma nova noção, a de experiência fictícia do tempo, tal como é feita pelos próprios personagens fictícios da narrativa. Essa experiência fictícia pertence a uma outra dimensão da obra literária que não a que consideramos aqui, ou seja, seu poder de projetar um mundo. É nesse mundo projetado que habitam personagens que nele fazem uma experiência do tempo, tão fictícia quanto eles, mas que nem por isso deixa de ter um mundo como horizonte. Harald Weinrich não autoriza essa vista furtiva sobre a noção de mundo da obra, falando ele próprio de *mundo* contado e de *mundo* comentado? Não confere a essa primeira vista uma legitimação mais precisa, ao considerar a sintaxe um primeiro recorte do mundo dos objetos *possíveis* da comunicação? O que são, de fato, esses objetos possíveis senão *ficções* capazes de nos orientar ulteriormente no deciframento de nossa condição efetiva e de sua temporalidade?

Essas sugestões, que no momento não passam de interrogações, pelo menos fazem ver alguns dos motivos pelos quais o estudo dos tempos verbais não pode romper seus vínculos com a experiência do tempo e suas denominações usuais do mesmo modo que a ficção não pode romper suas amarras com o mundo prático de onde ela procede e para onde retorna.

2. Tempo do contar (*Erzählzeit*) e tempo contado (*erzählte Zeit*)

Com essa distinção, introduzida por Günther Müller e retomada por Gérard Genette, entramos numa problemática que, diversamente da precedente, não procura *na* enunciação mesma um princípio interno de diferenciação que teria sua marca na distribuição dos tempos do verbo, mas busca na distribuição *entre* enunciação e enunciado uma nova chave de interpretação do tempo na ficção.

É muito importante dizer que, diferentemente dos três autores discutidos acima, Günther Müller introduz uma distinção que não permanece contida dentro do discurso; abre para um tempo da vida que não deixa de lembrar a referência a um mundo contado em Harald Weinrich. Esse traço não passa para a narratologia estrutural à qual Gérard Genette se vincula e só encontra um prolongamento numa meditação dependente de uma hermenêutica do mundo do texto, tal como a que esboçaremos no último capítulo da terceira parte. Com Gérard Genette, a distinção entre tempo da enunciação e tempo do enunciado mantém-se dentro do texto, sem implicação mimética de qualquer espécie.

Minha ambição é mostrar que Gérard Genette é mais rigoroso que Günther Müller em sua distribuição de dois tempos narrativos, mas que este, à custa de uma coerência menor, preserva uma abertura que caberá a nós explorar ulteriormente. Necessitamos de um esquema de três níveis — *enunciação-enunciado-mundo do texto* —, aos quais correspondem um tempo do contar, um tempo contado e uma experiência fictícia do tempo projetada pela conjunção/disjunção entre tempo levado para contar e tempo contado. Nenhum dos dois autores corresponde exatamente a essa expectativa; o primeiro distingue mal o segundo nível do terceiro; o segundo elimina o terceiro em nome do segundo.

Vamos nos empenhar em reorganizar os três níveis pelo exame crítico de cada uma das duas análises das quais somos devedores por motivos às vezes opostos.

O contexto filosófico no qual Günther Müller introduz a distinção entre *Erzählzeit* e *erzählte Zeit* é bem diferente do contexto do estruturalismo francês. O quadro é o de uma "poética morfológica"²⁹ diretamente inspirada na meditação de Goethe sobre a morfologia das plantas e dos animais.³⁰ A referência da arte à vida, sempre subjacente à "poética morfológica", só nesse contexto pode ser compreendida.³¹ Disso resulta que a distinção introduzida por Günther Müller é condenada a oscilar entre uma oposição global da narrativa à vida e uma distinção interna à

própria narrativa. A definição da arte permite as duas interpretações: "Contar", diz-se, "é presentificar (*Vergegenwärtigen*) eventos não perceptíveis pelos sentidos de um ouvinte" ("*die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*", p. 247). Ora, é no ato de presentificar que se distinguem o fato de "contar" e a coisa "contada". Distinção fenomenológica, pois, que faz com que todo contar seja um contar algo (*erzählen von*), que não é ele próprio narrativa. É dessa distinção elementar que decorre a possibilidade de distinguir dois tempos: o tempo levado para contar e o tempo contado. Mas qual é o correlato da presentificação, ao que corresponde o tempo contado? Temos duas respostas: por um lado, o que é contado e que não é narrativa, não é em si mesmo dado em carne e osso na narrativa, mas simplesmente "devolvido, restituído" (*Wiedergabe*); por outro, o que é contado é fundamentalmente a "temporalidade da vida"; ora "a vida [ela própria] não se conta, vive-se" (p. 254). As duas interpretações são assumidas pela seguinte declaração: "Qualquer contar é um contar algo que não é narrativa, mas processo de vida" (p. 261). Qualquer narrativa, desde a *Ilíada*, conta a própria fluência (*Fliessen*): "A epopéia é tanto mais pura quanto mais rica de temporalidade for a vida" ("*Je mehr Zeitlichkeit des Lebens, desto reinere Epik*", p. 250).

Reservemos para a discussão essa ambigüidade aparente referente ao estatuto do tempo contado e voltemo-nos para aqueles aspectos do desdobramento entre tempo do contar e tempo contado que pertencem a uma poética morfológica.

Tudo parte da observação segundo a qual contar é, segundo uma expressão inspirada em Thomas Mann, pôr de lado (*aussparen*), isto é, ao mesmo tempo eleger e excluir.³² Deve-se, a partir de então, poder submeter a uma investigação científica as modalidades do movimento de inflexão (*Raffung*), em virtude das quais o tempo de contar se distancia do tempo contado. Mais precisamente, a *comparação dos dois tempos* torna-se, de fato, o objeto de uma ciência da literatura, quando se presta à medida. Daí a idéia de uma comparação métrica entre os dois tempos. A idéia parece provir de uma reflexão sobre a técnica narrativa de Fielding em *Tom Jones*. É, com efeito, Fielding, o fundador do

romance de iniciação, que colocou concreta e tecnicamente a questão do *Erzählzeit*: é como senhor consciente do jogo com o tempo que ele consagra um comprimento variável a segmentos temporais — de alguns anos a algumas horas —, cada um de seus dezoito volumes atrasando-se ou adiantando-se conforme os casos, negligenciando estes e sublinhando aqueles. Se Thomas Mann colocou o problema do *Aussparung*, Fielding o precedeu modulando cientemente a *Zeitraffung*, a distribuição desigual do tempo contado no tempo do contar.

Mas, se medimos, o que medimos? E tudo aqui é mensurável?

O que se mede sob o nome de *Erzählzeit* é, por convenção, um tempo cronológico cujo equivalente é o número de páginas e de linhas da obra publicada, em virtude da equivalência preliminar entre o tempo transcorrido e o espaço percorrido no mostrador dos relógios. Portanto, não se trata, de forma alguma, do tempo levado para compor a obra. A que tempo o número de páginas e de linhas equivale? A um tempo de leitura convencional, que é difícil distinguir do tempo variável da leitura real. O último é uma interpretação do tempo levado para contar, comparável à interpretação que este ou aquele regente de orquestra dá do tempo teórico de execução de uma partitura musical.³³ Admitidas essas convenções, é possível dizer que contar requer “um lapso determinado de tempo físico”, que o relógio mede. O que se está comparando a partir de então são os “comprimentos” de tempo, tanto do lado do *Erzählzeit*, tornado mensurável, quanto do lado do tempo contado, também medido em anos, dias e horas.

Agora, tudo seria mensurável nessas “compressões temporais”? Se a comparação dos tempos se limitasse à medida comparativa de duas cronologias, a investigação seria bem decepcionante — embora, mesmo reduzida a essas dimensões, conduza a constatações surpreendentes e com muita frequência negligenciadas, tanto a atenção à temática fez com que se negligenciassem as sutilezas dessa estratégia de dupla cronologia. As compressões não consistem apenas em abreviações cuja escala não

cessa de variar: consistem também em saltar os tempos mortos, em precipitar o andamento da narrativa por um *staccato* da expressão (*Veni, vidi, vici*), a condensar num só evento exemplar traços iterativos ou durativos (cada dia, sem cessar, durante semanas, no outono etc.). O tempo e o ritmo vêm assim enriquecer as variações ao longo da mesma obra, comprimentos relativos do tempo da narrativa e do tempo contado. Todas essas observações juntas concorrem para esboçar a *Gestalt* da narrativa. E essa noção de *Gestalt* abre o campo para pesquisas sobre os aspectos estruturais cada vez mais liberados da linearidade, da consecução e da cronologia, mesmo se a base permanece a relação entre lapsos de tempo mensuráveis.

A esse respeito, os três exemplos escolhidos no ensaio *Erzählzeit und erzählte Zeit — Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe, *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf e a *Forsyte Saga* de Galsworthy — são tratados por Müller com uma minúcia extraordinária, que faz dessas análises modelos ainda dignos de serem imitados.

Por opção de método, a análise a cada vez se baseia nos aspectos mais lineares da narratividade, mas sem jamais se confinar a eles. O esquema narrativo inicial é o de uma consecução, e a arte de contar consiste em restituir a sucessão (*die Wiedergabe des Nacheinanders*, p. 270).³⁴ As notações que fazem esse linearismo eclodir são ainda mais preciosas. O tempo narrativo em particular é afetado pelo modo com que a narração se estende por cenas em forma de quadros ou se apressa de tempo forte em tempo forte. Como em Braudel, o historiador, não se deve falar apenas de tempo longo ou curto, mas rápido ou lento. A distinção entre “cenas” e “transições”, ou “episódios intermediários”, tampouco é estritamente quantitativa. Os efeitos de lentidão ou de velocidade, de brevidade ou extensão, estão na fronteira do quantitativo e do qualitativo. Cenas contadas longamente e separadas por breves transições ou por resumos iterativos, chamados por Günther Müller de “cenas monumentais”, podem ser o portador do processo narrativo, ao contrário dessas narrativas em que são os “acontecimentos inauditos” que cons-

tituem a ossatura. Assim, relações estruturais não quantificáveis complicam o *Zusammenspiel* que ocorre entre as duas durações. A disposição das cenas, dos episódios intermediários, dos acontecimentos marcantes, das transições, não cessa de modular as quantidades e as extensões. A esses traços acrescentam-se as antecipações e os retornos, os encastramentos que permitem incluir vastas extensões temporais rememoradas em seqüências narrativas breves, criar um efeito de profundidade perspectiva ao mesmo tempo que se rompe a cronologia. Afastamo-nos ainda mais da comparação estrita entre comprimentos de tempos quando se acrescenta aos retornos o tempo da lembrança, o tempo do sonho, o tempo do diálogo transcrito, como em Virginia Woolf. Tensões qualitativas acrescentam-se, assim, às medidas quantitativas.³⁵

Ora, o que é que atrai, desse modo, a transição operada da medida dos lapsos de tempo para uma apreciação do fenômeno mais qualitativo da contração? É a relação do tempo da narração com o tempo da vida através do tempo contado. É aqui que a meditação de Goethe volta a prevalecer: a vida como tal não forma um todo; a natureza pode produzir vivos, mas são indiferentes (*gleichgültig*); a arte pode não produzir mais do que seres mortos, mas são significantes. Sim, eis aí o horizonte de pensamento: arrancar mediante a narrativa o tempo contado da indiferença. Pela economia e pela compressão, o narrador introduz o que é estranho ao sentido (*sinnfremd*) na esfera do sentido; mesmo quando a narrativa visa “expressar” o sem sentido (*sinnlos*), coloca-o em relação com a esfera da explicitação do sentido (*Sinndeutung*).³⁶

Se fosse, portanto, eliminada essa referência à vida, não se compreenderia porque a tensão entre os dois tempos pertence a uma morfologia que, ao mesmo tempo, assemelha-se ao trabalho de formação-transformação (*Bildung-Umbildung*), que age dentro dos organismos vivos e deles se distingue pela elevação da vida insignificante à obra significativa pela graça da arte. É nesse sentido que a comparação entre natureza orgânica e obra poética constitui um componente da morfologia poética.

Se, inspirando-nos em Genette, é possível chamar de “jogo com o tempo” a relação entre tempo do contar e tempo contado na própria narrativa, o que esse jogo põe em jogo é o vivido temporal (*Zeiterlebnis*) visado pela narrativa. A tarefa da morfologia poética é fazer aparecer a conveniência entre as relações quantitativas de tempo e as qualidades de tempo que se referem à vida. Inversamente, essas qualidades temporais só são reveladas pelo jogo das derivações e dos encastramentos, sem que uma meditação temática sobre o tempo nele se enxerte como em Laurence Sterne, Joseph Conrad, Thomas Mann ou Marcel Proust. O tempo fundamental permanece implicado sem se tornar temático. Contudo, é de fato o tempo da vida que é “co-determinado” pela relação e pela tensão entre os dois tempos da narrativa e pelas “leis de forma” que dele resultam.³⁷ A esse respeito, seríamos tentados a dizer: tantos poetas — até poemas — quantas “vivências” temporais. Esse é bem o caso: por isso, essa “vivência” só pode ser visada obliquamente por meio do arcabouço temporal como aquilo a que esse arcabouço se ajusta e convém. É evidente que uma estrutura descontínua convém a um tempo de perigos e aventuras, que uma estrutura linear mais contínua convém ao romance de iniciação dominado pelos temas do desenvolvimento e da metamorfose, enquanto uma cronologia quebrada, interrompida por saltos, antecipações e digressões, em suma, uma configuração deliberadamente pluridimensional, convém melhor a uma visão do tempo privado de qualquer capacidade de um apanhado geral e de qualquer coesão interna. A experimentação contemporânea na ordem das técnicas narrativas é assim organizada para a dispersão que afeta a própria experiência do tempo. É verdade que nessa experimentação o jogo pode se tornar aquilo mesmo que está em jogo.³⁸ Porém, a polaridade da vivência temporal (*Zeiterlebnis*) e do arcabouço temporal (*Zeitgerüst*) parece indelével.

Em todos os casos, uma criação temporal efetiva, um “tempo poético” (p. 311), revela-se no horizonte de qualquer “composição significativa” (p. 308). É essa criação temporal que está em jogo na estruturação do tempo, que, por sua vez, se dá entre tempo levado para contar e tempo contado.

3. Enunciação-enunciado-objeto no “discurso da narrativa”³⁹

A *Morfologia poética* de Günther Müller afinal legou-nos três tempos: o do contar, o do que é contado e, finalmente, o tempo da vida. O primeiro é um tempo cronológico: é um tempo de leitura mais do que de escrita; só se mede seu equivalente espacial que se conta em número de páginas e de linhas. Quanto ao tempo narrado, é contado em anos, meses, dias e, eventualmente, datado na própria obra. Por sua vez, procede por “compressão” de um tempo “economizado”, que não é narrativa, mas vida. Igualmente ternária é a nomenclatura proposta por Gérard Genette; não coincide, contudo, com a de Günther Müller; resulta do esforço da narratologia estrutural para derivar todas as suas categorias de traços contidos no próprio texto, o que não é o caso para o tempo da vida.

Os três níveis de Genette são determinados a partir do nível mediano, o *enunciado* narrativo: é a narrativa propriamente dita que consiste na relação de eventos reais ou imaginários; na cultura escrita, essa narrativa é idêntica ao texto narrativo. Por sua vez, esse enunciado narrativo tem uma relação dupla. Por um lado, o enunciado relaciona-se com o *objeto da* narrativa, isto é, com os acontecimentos contados, fictícios ou reais: é o que se chama normalmente a história “contada”; num sentido próximo, é possível chamar de *diegético* o universo no qual a história advém.⁴⁰ Por outro lado, o enunciado tem relação com o ato de narrar considerado nele mesmo, com a *enunciação* narrativa (contar suas aventuras é, para Ulisses, uma ação da mesma qualidade que massacrar os pretendentes); diremos, portanto, que uma narrativa conta uma história, senão não seria discurso: “Como narrativa, vive de sua relação com a história que conta; como discurso, vive de sua relação com a narração que o profere” (“Discours du récit”, in *Figures III*, p. 74).⁴¹

Como se comportam essas categorias com relação às de Benveniste e de Günther Müller (para nada dizer de Harald Weinrich, que não está em questão aqui)? Como deixa entrever o próprio título do ensaio, fica bem claro que a distribuição, rece-

bida de Émile Benveniste, entre discurso e narrativa só é lembrada para ser recusada. Existe discurso em qualquer narrativa, na medida em que a narrativa não é menos proferida do que, digamos, o canto lírico, a confissão ou a autobiografia. É ainda um fato de enunciação⁴² o narrador estar ausente de seu texto. Nesse sentido, a enunciação deriva da instância de discurso no sentido amplo que Émile Benveniste confere, em outra parte, a esse termo, para opô-lo ao sistema virtual da língua, mais que do discurso no sentido limitado que o opõe à narrativa. Pode-se, todavia, admitir que a distinção entre discurso e narrativa chamou a atenção para uma dicotomia que foi necessário, posteriormente, transferir para dentro da narrativa no sentido amplo do termo. Nesse sentido, a dicotomia inclusiva, se é possível dizer, da enunciação e do enunciado é herdeira da disjunção mais exclusiva entre discurso e narrativa segundo Émile Benveniste.⁴³

A relação com Günther Müller é mais complexa. A distinção entre *Erzählzeit* e *erzählte Zeit* também é retida por Genette, mas completamente renovada. Esse remanejamento resulta da diferença de estatuto dos níveis aos quais os traços temporais são destinados. Na nomenclatura de Genette, o universo diegético e a enunciação nada designam de exterior ao texto. A relação do enunciado com a coisa contada é assimilável à relação entre significante e significado na lingüística de Saussure. Assim, aquilo que Günther Müller chama de vida é colocado fora do jogo. Por sua vez, a enunciação procede de fato da sui-referência do discurso e remete a alguém que conta; mas a narratologia se esforça por só registrar as marcas da narração inscritas no texto.

Dessa reorganização dos níveis de análise, resulta uma redistribuição completa dos traços temporais. Em primeiro lugar, a *Zeiterlebnis* fica de fora. Subsistem apenas relações internas ao texto entre enunciação, enunciado e história (ou universo diegético). A elas são consagradas as análises de um texto-testemunha: *Em busca do tempo perdido*.

O peso principal da análise recai na relação entre tempo da narrativa e tempo da diegese, um tanto à custa do tempo da enunciação, por razões das quais falaremos mais adiante. O que

é o tempo da narrativa se não é nem o da enunciação, nem o da diegese? Como Günther Müller, Gérard Genette considera-o o equivalente e o substituto do tempo de leitura, isto é, do tempo necessário para percorrer ou atravessar o espaço do texto: "O texto narrativo, como qualquer outro texto, não tem outra temporalidade além daquela que toma emprestado metonimicamente de sua própria leitura" (p. 78). É preciso, portanto, "assumir" e "levar ao pé da letra a quase-ficção do *Erzählzeit*, esse falso tempo que vale por um verdadeiro e de que trataremos, com o que isso comporta ao mesmo tempo de reserva e aquiescência, como um *pseudotempo*"⁴⁴ (p. 78).

Não retomarei detalhadamente a análise das três determinações essenciais — *ordem, duração, frequência* —, segundo as quais podem ser estudadas as relações entre pseudotempo da narrativa e tempo da história. Nos três registros, são as discordâncias entre os traços temporais dos acontecimentos na diegese e os traços correspondentes da narrativa que são significativos.

No que se refere à *ordem*, essas discordâncias podem ser colocadas sob o título geral da *anacronia*.⁴⁵ A narrativa épica, desde a *Iliada*, é reputada a esse respeito pela sua maneira de começar *in medias res*, e de proceder, em seguida, a uma volta atrás com fins explicativos. Em Proust, o procedimento serve para opor o futuro tornado presente à idéia que dele se fizera no passado. Nele, a arte de contar é, por um lado, a de jogar com a prolepse (contar antecipadamente) e com a analepse (contar por volta para trás) e encaixar as prolepses nas analepses. Esse primeiro jogo com o tempo dá lugar a uma tipologia muito detalhada da qual renuncio a propor uma idéia. Reservarei para a discussão ulterior o que se refere à *finalidade* dessas variações anacrônicas. Quer se trate de completar a narrativa de um acontecimento situando-o à luz de um acontecimento precedente, quer de preencher posteriormente uma lacuna anterior, quer de suscitar a reminiscência involuntária pela recordação repetida de acontecimentos semelhantes, quer de retificar uma interpretação anterior por uma série de reinterpretações, a analepse proustiana não é um jogo gratuito; está disposta de acordo com

a significação de conjunto da obra.⁴⁶ Esse recurso à oposição entre significativo e insignificante abre uma perspectiva sobre o tempo narrativo que vai além da técnica literária da anacronia.⁴⁷

O uso das prolepses dentro de uma narrativa globalmente retrospectiva parece-me ilustrar, melhor ainda que a analepse, essa relação com a significação global aberta pela inteligência narrativa. Algumas prolepses conduzem a seu termo lógico determinada linha de ação até alcançar o presente do narrador; outras servem para autenticar a narrativa do passado pelo testemunho de sua eficácia na lembrança atual (ainda hoje, revejo-a...): é, na verdade, de Auerbach que se deve tomar emprestado, para explicar esse jogo com o tempo, a noção de "onitemporalidade simbólica" da "consciência reminiscente".⁴⁸ Mas, então, o contexto teórico escolhido para a análise revela-se inadequado: "Exemplo perfeito", diz Genette, "de fusão, quase milagrosa, entre acontecimento contado e a instância da narração, ao mesmo tempo tardia (última) e 'onitemporal'"⁴⁹ (p. 108).

Numa visão de conjunto das anacronias em *Em busca do tempo perdido*, Genette declara: "A importância da narrativa 'anacrônica' em *Em busca do tempo perdido* está evidentemente vinculada ao caráter retrospectivamente sintético da narrativa proustiana, a todo instante presente por inteiro a si mesma no espírito do narrador que — desde o dia em que dela teve a percepção, num êxtase, da significação unificante — não cessa de segurar todos os seus fios ao mesmo tempo, de perceber ao mesmo tempo todos os seus lugares e todos os seus momentos, entre os quais ele está constantemente apto a estabelecer uma profusão de relações 'telescópicas'" (p. 115). Não se deve, então, dizer que aquilo que a narratologia considera o pseudotempo da narrativa consiste no conjunto das estratégias temporais colocadas a serviço de uma concepção do tempo que, articulado primeiramente na ficção, pode ademais constituir um paradigma para redescrever o tempo vivido e perdido?

O estudo das distorções da *duração* convida às mesmas reflexões. Não volto sobre a impossibilidade de medir a duração da narrativa, se compreendermos por isso o tempo de leitura

(pp. 122-123). Admitamos, com Genette, que só é possível comparar a *velocidade* respectiva da narrativa e da história, sendo a velocidade sempre definida por uma relação entre uma medida temporal e uma medida espacial. Isso significa, para caracterizar as acelerações ou as desacelerações da narrativa com relação aos eventos contados, comparar, como Günther Müller, a duração do texto, medida em páginas e linhas, à duração da história, medida no tempo do relógio. Como em Günther Müller, as variações — aqui chamadas de *anisocronias* — referem-se às grandes articulações narrativas e a sua cronologia interna, declarada ou inferida. Pode-se, então, repartir as distorções da velocidade entre a desaceleração extrema da *pausa* e a aceleração extrema da *elipse*, situar a noção clássica de “cena” ou de “descrição” perto da pausa e a de “sumário” perto da elipse.⁵⁰ Pode-se, assim, esboçar uma tipologia muito refinada das grandezas comparadas do comprimento do texto e da duração dos acontecimentos contados. Mas, a meu ver, o mais importante é que o domínio, pela narratologia, das estratégias da aceleração e da desaceleração serve para aumentar a inteligência que adquirimos graças a nossa familiaridade com os procedimentos de tecer da intriga, da função de tais procedimentos. Desse modo, Gérard Genette observa que, em Proust, a amplidão (e, portanto, a lentidão da narrativa, que estabelece uma espécie de coincidência entre o comprimento do texto e o tempo que o herói leva para se impregnar de um espetáculo) está em relação estreita com as “estações contemplativas” (p. 135) na experiência do herói.⁵¹ Da mesma forma, a ausência da narrativa resumida, a ausência da pausa descritiva, a tendência da narrativa de se constituir em cena no sentido narrativo do termo, o caráter inaugural das cinco enormes cenas — manhã, refeição, noite —, que ocupam sozinhas cerca de seiscentas páginas, a repetição que as transforma em cenas típicas, todos esses traços estruturais de *Em busca do tempo perdido*, que não deixam intacto nenhum dos movimentos narrativos tradicionais (p. 144) e que uma ciência narratológica precisa pode discernir, analisar, classificar, tiram sua *significação* da espécie de imobilidade temporal que a narrativa estabelece no plano da ficção.

Porém, a modificação que dá à temporalidade narrativa de *Em busca do tempo perdido* “uma cadência completamente nova, um ritmo propriamente inaudito” (p. 144), é seguramente o caráter *iterativo* da narrativa, que a narratologia coloca na terceira categoria temporal, a da *freqüência* (contar uma vez ou *n* vezes um acontecimento que acontece uma única vez ou *n* vezes), e que ela opõe à narrativa singulativa.⁵² Como interpretar essa “embriaguez da iteração” (p. 153)? A forte tendência que os instantes têm, em Proust, de se reunir e de se confundir, concorda Genette, é “a própria condição da experiência da ‘memória involuntária’”⁵³ (p. 154). Ora, jamais se tratará dessa *experiência* nesse exercício de narratologia. Por quê?

Se o exercício de memória do narrador-herói é facilmente reduzido a um “fator, diria, de bom grado, um meio de emancipação da narrativa com relação à temporalidade diegética” (p. 179) é porque a pesquisa relativa ao tempo foi contida até aqui, de maneira artificial, nos limites da relação entre a narrativa enunciada e a diegese, às expensas dos aspectos temporais da relação entre enunciado e enunciação, confiados esses a categoria gramatical da voz.⁵⁴

O adiamento do tempo da narração não deixa de apresentar inconvenientes. Assim, não se compreende o sentido da inversão pela qual, no ponto-chave da obra de Proust, a história, com sua cronologia sensata e sua dominância do singulativo, volta a prevalecer sobre a narrativa com seus anacronismos e iterações; não se a compreende, dizemos, se não se atribuir as distorções da duração, que agora assumem as rédeas, ao próprio narrador, “desejoso, ao mesmo tempo, em sua impaciência e sua angústia crescentes, de *queimar* suas últimas cenas... e de saltar para o desenlace... que finalmente lhe dará o ser e legitimará seu discurso” (p. 180). Portanto, é preciso integrar ao tempo da narrativa “uma outra temporalidade, que não é mais a da narrativa, mas que em última instância a comanda: a da própria narração”⁵⁵ (p. 180).

O que ocorre então com o nexos entre enunciação e enunciado? Não terá ele nenhum caráter temporal? O fenômeno

fundamental, cujo estatuto textual pode ser preservado, é aqui o da “voz”, noção inspirada nos gramáticos⁵⁶ e que caracteriza a implicação na narrativa da própria narração, isto é, da instância narrativa (no sentido em que Benveniste fala de instância de discurso) com seus dois protagonistas: o narrador e seu destinatário, real ou virtual. Se, nesse nível de relação, uma questão de tempo se coloca, é na medida em que a instância narrativa representada no texto pela voz, apresenta ela própria traços temporais.

Se o tempo da enunciação em “Discours du récit” é tratado tão tardia e brevemente, o fato se deve, em pequena parte, às dificuldades que se vinculam à boa organização das relações entre enunciação, enunciado, história⁵⁷ e, em maior parte, à dificuldade que se vincula em *Em busca do tempo perdido* à relação entre o autor real e o narrador fictício, o qual é aqui o mesmo que o herói, sendo o tempo de narração afetado pelo mesmo caráter fictício que o papel do narrador-herói. Ora, esse reconhecimento do caráter fictício do “eu” do herói-narrador requer uma análise que é precisamente a da voz. De fato, se o ato de narração não traz em si qualquer marca de duração, já as variações de sua distância com relação aos acontecimentos contados são importantes para a “significação da narrativa” (p. 228). Em particular, as mudanças evocadas acima, que afetam o regime temporal da narrativa, encontram uma certa justificação nessas variações: fazem sentir o encurtamento progressivo do próprio tecido do discurso narrativo “como se”, acrescenta Genette, “o tempo da história tendesse a se dilatar e a se singularizar cada vez mais ao se aproximar de seu fim, que é também sua origem” (p. 236). Ora, que o tempo da história do herói se aproxime de sua própria fonte — o presente do narrador — sem poder alcançá-la, esse traço faz parte da *significação* da narrativa, isto é, que ela termina ou pelo menos é interrompida quando o herói se torna escritor.⁵⁸

O recurso à noção de voz narrativa permite que a narratologia dê lugar à subjetividade, sem que esta seja confundida com a do autor real. Se *Em busca do tempo perdido* não deve ser lido

como uma autobiografia disfarçada é porque o “eu” pronunciado pelo narrador-herói é ele próprio fictício. Mas, na falta de uma noção como a de *mundo* do texto, que justificarei no capítulo seguinte, o recurso à noção de voz narrativa não basta para fazer justiça à *experiência fictícia* feita pelo narrador-herói sobre o tempo em suas dimensões psicológicas e metafísicas.

Ora, sem essa experiência, tão fictícia quanto o “eu” que a desenvolve e conta, e, contudo, digna do título de “experiência”, em virtude de sua relação com o mundo que a obra projeta, é difícil dar um sentido à noção de tempo perdido e de tempo reencontrado que constituem o desafio de *Em busca do tempo perdido*.⁵⁹

É essa rejeição tácita da noção de experiência fictícia que me coloca pouco à vontade quando leio e releio as páginas intituladas “o jogo com o Tempo” (pp. 178-181), que dão, senão a chave, pelo menos o tom do livro (páginas pelo menos prematuras, se considerarmos o adiamento do estudo do tempo da narração). A experiência de ficção do tempo feita pelo narrador-herói, por não poder ser vinculada à significação interna da narrativa, é remetida a uma justificação extrínseca à obra, a que o autor Proust dá de sua técnica narrativa, com suas interpolações, suas distorções e, mais do que tudo, suas condensações iterativas. Essa própria justificação é assimilada à “motivação realista” que Proust partilha com toda uma tradição de escritores. Genette só quer sublinhar suas “contradições” e “complacências” (p. 181). Contradição entre a preocupação de contar as coisas tais como foram vividas no momento e a de contá-las tais como são lembradas depois. Contradição, pois, entre a atribuição, ora à própria vida, ora à memória, das imbricações que os anacronismos da narrativa refletem. Principalmente, contradição de uma busca devotada, ao mesmo tempo, ao “extratemporal” e ao “tempo no estado puro”. Essas contradições, porém, não estão no próprio centro da experiência fictícia do herói-narrador? Quanto às complacências, são atribuídas às “racionalizações retrospectivas das quais os grandes artistas jamais são avaros, e isso na própria proporção de seu *gênio*, isto é, da antecipação de

sua prática sobre qualquer teoria — inclusive a deles próprios” (p. 181). Mas a prática narrativa não é a única a conservar um avanço com relação à teoria estética: a experiência fictícia, que dá uma significação a essa prática, também está em busca de uma teoria que sempre lhe permaneça adequada, como testemunham os comentários com os quais o narrador sobrecarrega sua narrativa. É precisamente para um olhar teórico alheio à *poiesis* que opera na própria narrativa que a experiência do tempo, de acordo com *Em busca do tempo perdido*, reduz-se à “intenção contraditória” de um “mistério ontológico”.

Talvez seja a função da narratologia inverter as relações entre a reminiscência e a técnica narrativa, ver na motivação invocada apenas um simples meio estético, em suma, reduzir a visão ao estilo. O romance do tempo perdido e reencontrado torna-se, então, para a narratologia, um “romance do Tempo dominado, cativado, enfeitado, secretamente subvertido, ou melhor: *pervertido*” (p. 182).

Mas não seria preciso, finalmente, inverter essa inversão e considerar o estudo formal das técnicas narrativas, que fazem o tempo aparecer como *pervertido*, por um longo desvio, com o intuito de recuperar uma inteligência mais aguda da experiência do tempo *perdido* e *reencontrado*? É essa experiência que *Em busca do tempo perdido* dá sua significação e seu desígnio às técnicas narrativas. Não fosse isso, como se poderia falar a propósito do romance inteiro como o próprio narrador a propósito do sonho, “do jogo formidável que ele faz com o Tempo” (p. 182)? Um jogo poderia ser “formidável”, isto é, assustador, se não fosse um *desafio*?

Para além da discussão da interpretação de *Em busca do tempo perdido*, proposta por Genette, trata-se de saber se, para preservar a significação da obra, não se deve subordinar a técnica narrativa ao objetivo que leva o texto para além de si mesmo, rumo a uma experiência, sem dúvida fingida, e, contudo, irreduzível a um simples jogo com o tempo. Colocar essa questão é perguntar se não se deve fazer justiça a essa dimensão que Günther Müller, lembrando-se de Goethe, chamava de *Zeiterlebnis*, e

que a narratologia, por decreto e ascese de método, coloca fora de jogo. A dificuldade principal é, então, preservar o caráter fictício desse *Zeiterlebnis*, ao mesmo tempo que se resiste à sua redução a uma simples técnica narrativa. É a essa dificuldade que é consagrado nosso estudo de *Em busca do tempo perdido* no capítulo seguinte.

4. Ponto de vista e voz narrativa

Nossa investigação dos *jogos com o tempo* requer um último complemento que leve em conta as noções de ponto de vista e de voz narrativa, que encontramos acima sem perceber com clareza seu vínculo com as estruturas principais da narrativa.⁶⁰ Ora, a noção de experiência fictícia do tempo, para a qual fazemos convergir todas as nossas análises da configuração do tempo pela narrativa de ficção, não poderá evitar os conceitos de ponto de vista e de voz narrativa (categorias que provisoriamente consideraremos idênticas), na medida em que o ponto de vista é ponto de vista sobre a esfera de experiência à qual pertence o personagem e em que a voz narrativa é aquela que, dirigindo-se ao leitor, apresenta-lhe o mundo contado (para retomar o termo de Harald Weinrich).

Como incorporar as noções de ponto de vista e de voz narrativa ao problema da composição narrativa?⁶¹ Essencialmente, vinculando-as às categorias de *narrador* e de *personagem*: o mundo contado é o mundo do personagem e é contado pelo narrador. Ora, a noção de personagem está solidamente ancorada na teoria narrativa, na medida em que a narrativa não poderia ser uma *mimese* de ação sem ser igualmente uma *mimese* de seres agentes; ora, seres agentes são, no sentido amplo que a semântica da ação confere à noção de agente, seres que pensam e que sentem; melhor, seres capazes de falar seus pensamentos, seus sentimentos e suas ações. A partir de então, é possível deslocar a noção de *mimese* da ação para o personagem e do personagem para o discurso do personagem.⁶² Não é só isso; a partir do momento em que se incorpora à diegese o discurso do

personagem sobre sua experiência, é possível reformular o par enunciação-enunciado, sobre o qual o presente capítulo é construído, num vocabulário que personalize seus dois termos; a enunciação torna-se o discurso do narrador, enquanto o enunciado se torna o discurso do personagem. A questão será, então, saber por que procedimentos narrativos especiais a narrativa se constitui *em discurso de um narrador que conta o discurso de seus personagens*. As noções de ponto de vista e de voz narrativa designam alguns desses procedimentos.

Em primeiro lugar, é importante avaliar o deslocamento da *mimese* da ação para a *mimese* do personagem, a qual inaugura toda a cadeia de noções que conduzem às de ponto de vista e de voz narrativa.

Foi a consideração do drama que conduziu Aristóteles a conferir ao personagem e a seus pensamentos um lugar eminente, embora sempre subordinado à categoria englobante do *mutos* na teoria da *mimese*: o personagem pertence verdadeiramente ao “que” da *mimese*. E, como a distinção entre drama e diegese pertence somente ao “como” — isto é, ao modo de apresentação dos personagens pelo poeta —, a categoria do personagem tem os mesmos direitos na diegese e no drama. Para nós, modernos, é, ao contrário, pela diegese, enquanto oposta ao drama, que entramos mais diretamente na problemática do personagem com seus pensamentos, seus sentimentos e seus discursos. De fato, nenhuma arte mimética foi tão longe na representação dos pensamentos, dos sentimentos e do discurso quanto o romance. A imensa diversidade e a flexibilidade indefinida de seus procedimentos fizeram com que o romance se tornasse o instrumento privilegiado da investigação da *psyché* humana, a ponto de Käte Hamburger ter podido fazer da invenção de centros de consciência fictícias, distintos dos sujeitos reais de asserções referentes à realidade, o próprio critério do corte entre ficção e asserção.⁶³ Ao contrário do preconceito segundo o qual seria da confissão e do exame de consciência de um sujeito por ele próprio que derivaria o poder de descrever de dentro sujeitos de ação, de pensamento, de sentimento e de discurso, ela chega a sugerir que é o romance

em terceira pessoa, isto é, o romance que conta os pensamentos, os sentimentos e as palavras de um outro fictício, que vai mais longe na inspeção do interior das mentes.⁶⁴

Na esteira de Käte Hamburger, a quem presta homenagem, Dorrit Cohn, em *A transparência interior*⁶⁵ não hesita em colocar o estudo da narração em terceira pessoa à frente de um estudo magnífico dos “modos de representação da vida psíquica no romance” (de acordo com a tradução francesa do subtítulo). A primeira *mimese* da vida psíquica ou interior (o autor diz: “*mimesis of consciousness*”, p. 8) é a *mimese* de outra pessoa que não o locutor (“*mimesis of other minds*”). O estudo da consciência nos “textos em primeira pessoa”, isto é, nas ficções que simulam uma confissão, uma autobiografia,⁶⁶ é colocado em segundo lugar e conduzido de acordo com os mesmos princípios que os da narração em terceira pessoa. Estratégia notável, se quisermos considerar que, entre os textos em primeira pessoa, existe uma grande variedade deles cuja primeira pessoa é tão fictícia quanto a terceira pessoa em ele (ou ela), a ponto de essa primeira pessoa fictícia poder ser permutada sem maiores inconvenientes por uma terceira pessoa não menos fictícia, como aconteceu de Kafka e Proust experimentarem.⁶⁷

Uma excelente pedra de toque das técnicas narrativas de que dispõe a ficção para exprimir essa “transparência interior” é fornecida pela análise das maneiras de tornar as palavras e os pensamentos fictícios na terceira e na primeira pessoa. Tal é o caminho seguido por Dorrit Cohn. Seu estudo tem a vantagem de respeitar, ao mesmo tempo, o paralelismo entre narrativas em terceira pessoa e narrativas em primeira pessoa e a extraordinária flexibilidade inventiva do romance moderno nesse campo.

O procedimento principal de um lado e de outro da linha divisória das duas grandes classes de ficção narrativa é a narração direta dos pensamentos e dos sentimentos, quer o narrador os atribua a um outro fictício, quer a si mesmo. Se no romance em primeira pessoa, a autonarrativa (“*self-narration*”) é considerada, erroneamente, como natural, sob o pretexto de que simula uma memória, é verdade, fabulosa, o mesmo não ocorre

com a "psiconarrativa" ("*psichonarration*"), ou narração aplicada a psiques estranhas. Temos aí um acesso privilegiado ao famoso problema do narrador onisciente, ao qual voltaremos adiante ao tratar do ponto de vista e da voz. Esse privilégio deixa de escandalizar se se leva em conta, com Jean Pouillon, que, de qualquer modo, é pela imaginação que compreendemos todas as psiques estranhas.⁶⁸ O romancista o faz, senão sem dificuldade, pelo menos sem escrúpulo, porque pertence a seu magistério conferir as expressões apropriadas aos pensamentos, que ele consegue ler diretamente porque os inventa, em vez de decifrá-los a partir das expressões, como fazemos na vida de todos os dias. Toda a magia⁶⁹ do romance em terceira pessoa consiste nesse curto-circuito.

Além da narração direta dos pensamentos e dos sentimentos, a ficção romanesca dispõe de duas outras técnicas. A primeira — a do monólogo transcrito ("*quoted monologue*") — consiste em citar o monólogo interior do outro fictício ou em fazer com que o personagem cite a si mesmo enquanto monologa, como no monólogo autotranscrito⁷⁰ ("*self-quoted monologue*"). Meu propósito não é esclarecer as licenças, as convenções e até as inverossimilhanças desse procedimento que pressupõe, tanto quanto o precedente, a transparência do espírito, pois o narrador é aquele que adapta as palavras transcritas aos pensamentos diretamente apreendidos, sem que tenha de remontar da palavra ao pensamento, como na vida cotidiana. A essa "magia", nascida da leitura direta dos pensamentos, o procedimento acrescenta a dificuldade principal de emprestar a um sujeito solitário o uso de uma palavra destinada na vida prática à comunicação: o que é, com efeito, falar a si mesmo? Essa inclinação da dimensão dialógica da palavra, em benefício do solilóquio, coloca imensos problemas, ao mesmo tempo técnicos e teóricos, que não fazem parte de meu propósito, mas de um estudo do destino da subjetividade na literatura. Em compensação, teremos de voltar à relação entre o discurso do narrador e o discurso transcrito do personagem no contexto de nossa reflexão ulterior sobre o ponto de vista e sobre a voz.

A terceira técnica, inaugurada por Flaubert e Jane Austen — o famoso estilo indireto livre, o *erlebte Rede* da estilística alemã —, já não consiste em citar o monólogo, mas em contá-lo; já não se falará, então, em monólogo transcrito, mas em monólogo narrativizado ("*narrated monologue*"). As palavras são realmente, quanto a seu conteúdo, as do personagem, mas são "contadas" pelo narrador no tempo passado e na terceira pessoa. As principais dificuldades do monólogo transcrito ou autotranscrito (*self-quoted*) são menos resolvidas do que disfarçadas; para fazê-las reaparecer, basta traduzir o monólogo contado para o monólogo transcrito, restabelecendo as pessoas e os tempos convenientes. Outras dificuldades, que os leitores de Joyce conhecem bem, pontuam um texto em que mais nenhuma fronteira separa o discurso do narrador do discurso do personagem; pelo menos essa combinação maravilhosa da psiconarrativa e do monólogo contado realiza a mais completa integração no tecido da narração dos pensamentos e das palavras do outro: o discurso do narrador aí se encarrega do discurso do personagem emprestando-lhe sua voz, enquanto o narrador se dobra ao tom do personagem. O "milagre" do famoso *erlebte Rede* vem coroar a "magia" da transparência interior.

De que maneira são as noções de ponto de vista e de voz exigidas pelas considerações precedentes sobre a representação dos pensamentos, dos sentimentos e das palavras pela ficção?⁷¹ O elo intermediário é constituído pela busca de uma *tipologia* capaz de justificar duas grandes dicotomias, que acabamos de usar de forma espontânea, sem elucidá-las por si mesmas. A primeira dicotomia coloca duas espécies de ficções: por um lado, as que contam a vida de seus personagens como a de terceiros (a "*mimesis of other minds*", de Dorrit Cohn) — fala-se, então, de narrativa em terceira pessoa; por outro lado, as que atribuem a seus personagens a pessoa gramatical do narrador — são as narrativas ditas em primeira pessoa. Uma outra dicotomia, porém, atravessa a precedente, segundo o discurso do narrador tenha ou não preeminência com relação ao discurso do personagem. Essa dicotomia é mais fácil de identificar nas narrativas em terceira pessoa, na medida mesmo em que a distinção entre

discurso que conta e discurso contado é preservada pela diferença gramatical entre pessoas e tempos do verbo. É mais dissimulada nas ficções em primeira pessoa, na medida em que a diferença entre o narrador e o personagem não é assinalada pela distinção dos pronomes pessoais: é, portanto, a outros sinais que é confiada a tarefa de distinguir o narrador e o personagem sob a identidade do eu gramatical. A distância entre um e outro pode variar, como pode variar o grau de preeminência do discurso do narrador com relação ao discurso do personagem. Esse sistema duplo de variações é que suscitou a construção de tipologias cuja ambição é abranger todas as situações narrativas possíveis.

Uma dessas construções mais ambiciosas é a teoria das “situações narrativas típicas” de Franz K. Stanzel.⁷² Stanzel não emprega diretamente as categorias de perspectiva e de voz; prefere diferenciar os tipos de situações narrativas (*Erzählsituationen*, abreviadas em ES), em função do caráter que, a seu ver, é universalmente inerente às ficções romanescas, ou seja, que elas *transmitem* (mediatizam) pensamentos, sentimentos e palavras.⁷³ Ou a mediação-transmissão privilegia o narrador, que impõe do alto sua perspectiva (*auktoriale ES*⁷⁴), ou a mediação é exercida por um refletor (termo inspirado em Henry James), isto é, por um personagem que pensa, sente, percebe e não fala como o narrador, mas como um dos personagens; o leitor vê, então, os outros personagens através de seus olhos (*personale* ou *figurale ES*); ou ainda o narrador identifica-se com um personagem que fala na primeira pessoa e vive no mesmo mundo que os demais personagens (*Ich-ES*).

Na verdade, não obstante seu notável poder de esclarecimento, a tipologia de Stanzel compartilha com muitas tipologias o duplo defeito de ser abstrata demais para ser discriminante e muito pouco articulada para cobrir todas as situações narrativas. A segunda obra de Stanzel tenta remediar o primeiro defeito, considerando cada uma de suas três situações tipos como o termo *marcado* de um par de opostos situados nas extremidades de três eixos heterogêneos: o *auktoriale ES* torna-se, assim, o pólo marcado sobre o eixo da “perspectiva”, dependendo se o narrador

tem uma visão *externa*, portanto ampla, de seus personagens, ou uma visão *interna*, portanto limitada. Desse modo, a noção de perspectiva recebe um lugar determinado na taxinomia. A *personale* ou *figurale ES* é o pólo marcado no eixo do “modo”, dependendo se o personagem define ou não a visão do romance em nome do narrador, que define, desse modo, o pólo não marcado da oposição. Quanto à *Ich-ES*, torna-se o pólo marcado sobre o eixo da “pessoa”, dependendo se o narrador pertence ou não ao mesmo domínio ôntico que os outros personagens; evita, dessa maneira, conformar-se com o critério simplesmente gramatical do emprego dos pronomes pessoais.

Quanto ao segundo defeito, Stanzel remedeia-o intercalando entre suas três situações-tipos, transformadas em pólos axiais, uma quantidade de situações intermediárias que situa num círculo (*Typenkreis*). Pode-se, desse modo, justificar situações narrativas variadas, conforme se afastem ou se aproximem de um ou de outro pólo. O problema da perspectiva e da voz torna-se, assim, o objeto de uma atenção mais detalhada: a perspectiva do narrador-autor não pode apagar-se sem que a situação narrativa se aproxime da *personale ES*, em que a figura do refletor vem ocupar o lugar deixado vago pelo narrador; prosseguindo o movimento circular, afastamo-nos da *personale ES* para nos aproximarmos da *Ich-ES*. Vê-se o personagem que, no estilo indireto livre (*erlebte Rede*), falava ainda pela voz do narrador, ao mesmo tempo que impunha sua própria voz, compartilhar a mesma região de ser que os outros personagens; é ele que, a partir de então, diz “eu”; resta ao narrador apenas tomar emprestada sua voz.

A despeito de seu esforço para dinamizar sua tipologia, Stanzel não responde de maneira completamente satisfatória às duas objeções evocadas acima. Só responderíamos com perfeição ao defeito de abstração se, renunciando a tomar como ponto de partida da análise metalinguagens que apresentam uma certa coerência lógica e descrevem os textos em função desses modelos, procurássemos buscar teorias que explicassem nossa competência literária, isto é, a aptidão dos leitores de reconhecer e

resumir intrigas e de agrupar intrigas semelhantes.⁷⁵ Se adotássemos, desse modo, a regra de seguir de perto a experiência do leitor que está organizando passo a passo os elementos da história contada para transformá-la numa intriga, abordaríamos as noções de perspectiva e de voz menos como categorias definidas por seu lugar numa taxinomia do que como um traço distintivo, extraído de uma constelação indefinida de outros traços e definido por seu papel na composição da obra literária.⁷⁶

Quanto à objeção de inconclusão, carece de resposta plenamente satisfatória num sistema que multiplica as formas de transição sem abandonar o círculo imperiosamente governado pelas três situações narrativas típicas. Assim, não parece que se tenha feito justiça à principal característica da ficção narrativa de apresentar uma terceira pessoa como terceira pessoa num sistema em que as três situações típicas permanecem variações sobre o discurso do narrador, dependendo se ele simula a autenticidade do autor real, a perspicácia de um refletor ou a reflexividade de um sujeito dotado de uma memória fabulosa. Ora, parece que aquilo que o leitor consegue identificar como ponto de vista ou voz pertence ao tratamento da relação *bipolar* entre narrador e personagem por técnicas narrativas apropriadas.

Essas duas séries de observações críticas aplicadas à tipologia das situações narrativas sugerem que se abordem as noções de perspectiva e de voz, por um lado, sem preocupação taxinômica excessiva, como traços autônomos característicos da composição das ficções narrativas, e, por outro, em relação direta com essa propriedade principal da ficção narrativa que é produzir o discurso de um narrador que relata o discurso de personagens fictícios.⁷⁷

O *ponto de vista*, diríamos, designa, numa narrativa em terceira ou em primeira pessoa, a orientação do olhar do narrador em direção a seus personagens e dos personagens entre si. É de interesse para a composição da obra e torna-se, com Boris Uspensky, o objeto de uma "*poética da composição*",⁷⁸ a partir do momento em que a possibilidade de adotar pontos de vista variáveis — propriedade inerente à própria noção de ponto de

vista — proporciona ao artista a oportunidade, sistematicamente explorada por ele, de variar os pontos de vista dentro da mesma obra, multiplicá-los e incorporar suas combinações à configuração da obra.

A tipologia oferecida por Uspensky diz respeito, exclusivamente, aos recursos de composição oferecidos pelo ponto de vista. Desse modo, o estudo da noção de ponto de vista pode ser incorporado ao de configuração narrativa. O ponto de vista presta-se a uma tipologia, na medida em que, como Lotman⁷⁹ também sublinha, a obra de arte pode e deve ser lida em vários níveis. Nisso consiste a plurivocidade essencial da obra de arte. Ora, cada um desses planos constitui também um possível lugar de manifestação do ponto de vista, um espaço para possibilidades de composição entre diversos pontos de vista.

A princípio, é no plano *ideológico*, isto é, no das avaliações, que a noção de ponto de vista toma corpo, na medida em que uma ideologia é o sistema que organiza a visão conceitual do mundo em toda ou parte da obra. Pode ser tanto a do autor quanto a dos personagens. O que é chamado de "ponto de vista autorial" não é a concepção do mundo do autor real, mas a que preside à organização da narrativa de uma obra particular. Nesse nível, ponto de vista e voz são simples sinônimos: a obra pode revelar outras vozes que não somente a do autor e assinalar várias mudanças organizadas de ponto de vista, acessíveis a um estudo formal (por exemplo, um estudo dos epítetos fixos no folclore).

Incumbe ao plano *fraseológico*, isto é, o das características do discurso, o estudo das marcas de primazia do discurso do narrador (*authorial speech*), ou daquele do discurso de determinado personagem (*figural speech*) na ficção em terceira pessoa ou na ficção em primeira pessoa. Esse estudo compete a uma poética da composição, na medida em que as mudanças de ponto de vista se tornam vetores de estruturação (como o mostram as variações na denominação dos personagens, variações tão características do romance russo). É nesse plano que se revelam todas as complexidades de composição oriundas da correlação entre o discurso do autor e o do personagem. (Voltamos a encontrar aqui

uma observação feita anteriormente sobre as maneiras múltiplas de transcrever o discurso de um personagem e uma classificação próxima da que tomamos emprestado de Dorrit Cohn.⁸⁰

O plano *espacial* e o plano *temporal* da expressão do ponto de vista interessam-nos sobremaneira. É de início a perspectiva espacial, considerada literalmente, que serve de metáfora para todas as outras expressões do ponto de vista. A maneira de conduzir a narrativa se acompanha de uma combinação de perspectivas puramente perceptivas, que implicam posição, ângulo de abertura, profundidade de campo (como é o caso para o filme). O mesmo ocorre com a posição temporal, tanto do narrador com relação a seus personagens quanto de uns com relação aos outros. Ainda aqui, o importante é o grau de complexidade resultante da composição entre perspectivas temporais múltiplas. O narrador pode acompanhar o passo de seus personagens, colocando seu presente de narração em coincidência com o deles e aceitando, desse modo, seus limites e sua ignorância; ao contrário, pode se mover para frente e para trás, considerar o presente do ponto de vista das antecipações de um passado rememorado ou como a lembrança passada de um futuro antecipado etc.⁸¹

O plano dos *tempos verbais* e dos *aspectos* constitui um nível distinto, na medida em que são considerados aqui os recursos puramente gramaticais e não as significações temporais propriamente ditas. Como em Weinrich, são as modulações ao longo de um texto que importam para uma poética da composição. Uspensky interessa-se particularmente pela alternância entre o tempo presente, quando é aplicado às cenas que assinalam uma pausa na narrativa e em que o narrador coloca seu presente em sincronia com o da narrativa parada, e o tempo passado, quando exprime os saltos da narrativa como por *quanta* discretos.⁸²

Uspensky não quer misturar aos planos percorridos anteriormente o plano *psicológico*, ao qual reserva a oposição entre pontos de vista objetivo e subjetivo, dependendo se os estados de coisas descritos são tratados como fatos que se supõe impostos

a qualquer visão ou como impressões experimentadas por um indivíduo particular. É nesse plano que é legítimo opor ponto de vista externo (uma conduta vista por um espectador) e ponto de vista interno (interno ao personagem descrito), sem que a localização do locutor no espaço e no tempo seja necessariamente determinada. O que se chama, depressa demais, de observador onisciente é aquele para quem os fenômenos psíquicos, assim como os físicos, são enunciados como observações não submetidas a uma subjetividade interpretante: "Ele pensava, ele sentia etc." Um pequeno número de marcas formais é suficiente: "aparentemente", "evidentemente", "parecia que", "como se". Essas marcas de um ponto de vista "estranho" são geralmente combinadas com a presença de um narrador situado numa relação de sincronia com a cena da ação. Não se deve, pois, confundir os dois sentidos do termo interno: o primeiro caracteriza os fenômenos de consciência que podem ser os de uma terceira pessoa, o segundo — o único em questão aqui — caracteriza a posição do narrador (ou do personagem que tem a palavra) com relação à perspectiva descrita. O narrador pode se manter fora ou dentro por um processo dito interno, isto é, mental.

Então, são estabelecidas correlações com as distinções anteriores, sem torná-las correspondências por inteiro: assim, entre ponto de vista retrospectivo, no plano do tempo, e ponto de vista objetivo, no plano psicológico, e entre ponto de vista sincrônico e ponto de vista subjetivo. Mas é importante não confundir os planos, já que é precisamente da interconexão desses pontos de vista não necessariamente confluentes que resulta o estilo dominante de composição de uma obra. As tipologias conhecidas (narrativa em primeira ou em terceira pessoa, situações narrativas à maneira de Stanzel etc.) caracterizam, de fato, esses estilos dominantes, ao mesmo tempo que privilegiam implicitamente este ou aquele plano.

Não se pode deixar de admirar o equilíbrio alcançado aqui entre o espírito de análise e o espírito de síntese. Mas o elogio que prevalece sobre os demais refere-se à arte com a qual a noção de ponto de vista é incorporada a uma poética da *composição* e

assim colocada no espaço de gravitação da *configuração* narrativa. Nesse sentido, a *noção de ponto de vista marca o ponto culminante de um estudo centrado na relação entre enunciação e enunciado*.

Se este é o estatuto privilegiado do ponto de vista numa problemática da composição, o que ocorre com a voz narrativa?⁸³ Essa categoria literária não poderia ser eliminada pela de ponto de vista na medida em que é inseparável da categoria inexpugnável de narrador como projeção fictícia do autor real no próprio texto. Ora, se o ponto de vista pode ser definido sem recurso a uma metáfora personalizante como lugar de origem, orientação, ângulo de abertura de uma fonte de luz que, ao mesmo tempo, ilumina seu tema e capta seus traços,⁸⁴ o narrador — locutor da voz narrativa — não pode liberar-se, no mesmo grau, de toda e qualquer metáfora personalizante, na medida em que é autor fictício do discurso.⁸⁵

A impossibilidade de eliminar a noção de voz narrativa é atestada de maneira cabal pela categoria dos romances construídos a partir de uma polifonia de vozes, ao mesmo tempo perfeitamente distintas e dispostas cada uma em sua relação com uma outra. Dostoievski, segundo Mikhail Bakhtin, é o criador dessa espécie de romance, que o crítico genial chama de "romance polifônico".⁸⁶ Deve-se compreender bem o alcance dessa inovação. Se, de fato, esse gênero de romance assinala o ponto culminante de nossa investigação sobre a configuração na narrativa, designa igualmente um limite da composição por níveis além do qual nosso ponto de partida na noção de intriga se torna irreconhecível. O último estágio da investigação seria também o ponto de saída para fora do campo de qualquer análise estrutural.

Por romance polifônico, Bakhtin compreende uma estrutura romanesca que rompe com o que ele chama o princípio monológico (ou homofônico) do romance europeu, incluindo Tolstoi. No romance monológico, é a voz do narrador-autor que se estabelece como voz solitária no ápice da pirâmide das vozes, por mais que elas estejam harmonizadas da maneira complexa e refinada de que falamos acima, ao tratarmos do ponto de vista

como princípio de composição. O mesmo romance pode ser rico não apenas em monólogos de todos os tipos, mas em diálogos pelos quais o romance se alçaria à categoria do drama; pode, contudo, constituir, como todo ordenado, o grande monólogo do narrador. À primeira vista, parece difícil que não seja assim, a partir do momento em que se supõe que o narrador fala com uma só voz, como a retórica da ficção, no sentido de W. Booth, confirmará mais tarde. A estranha originalidade do romance polifônico é feita, portanto, de uma revolução na concepção do narrador e da voz do narrador, tanto quanto na do personagem. A relação dialógica entre os personagens é, de fato, desenvolvida a ponto de incluir a relação entre o narrador e seus personagens. Desaparece a consciência autorial única. Em seu lugar, sobrevém um narrador que *conversa* com seus personagens e se torna ele próprio uma pluralidade de centros de consciência irreduzíveis a um denominador comum. É essa "dialogização" da própria voz do narrador que faz a diferença entre romance monológico e romance dialógico. É, portanto, a própria relação entre discurso do narrador e discurso do personagem que é inteiramente subvertida.

Nosso primeiro movimento é nos rejubilarmos por ver o próprio princípio da estrutura dialógica da narrativa, do pensamento e da consciência de si elevado à categoria de princípio estrutural da obra romanesca.⁸⁷ Nosso segundo movimento é de nos perguntar se o princípio dialógico, que parece coroar a pirâmide dos princípios de composição da ficção narrativa, não está, ao mesmo tempo, minando a base do edifício, isto é, o papel organizador do tecer da intriga, mesmo estendido a todas as formas de síntese do heterogêneo pelo que a ficção narrativa permanece uma *mimese* de ação. Ao nos deslocarmos da *mimese* de ação à *mimese* do personagem, depois à *mimese* de seus pensamentos, de seus sentimentos e de sua linguagem e, transpondo o último limiar, o do monólogo ao diálogo, tanto no plano do discurso do narrador quanto no do personagem, não substituímos sub-repticiamente o tecer da intriga por um princípio estruturante radicalmente diferente, que é o próprio diálogo?

Observações nesse sentido abundam em *A poética de Dostoievski*. O recuo da intriga em benefício de um princípio de coexistência e de interação atesta a emergência de uma forma dramática na qual o espaço tende a suplantiar o tempo.⁸⁸ Uma outra imagem se impõe: a do *contraponto*, que torna todas as vozes simultâneas. A própria noção de *polifonia*, igualada à de organização dialógica, já o dava a entender. A coexistência das vozes parece ter substituído a configuração temporal da ação, que foi o ponto de partida de todas as nossas análises. Ademais, com o diálogo, intervém um fator de inacabamento e de inconclusão, que afeta não apenas os personagens e sua visão do mundo, mas a própria composição, ao que parece condenada a permanecer mantida em suspenso, senão inacabada. Deve-se, de tudo isso, concluir que apenas o romance monológico obedece ainda ao princípio de composição baseado no tecer da intriga?

Não acho que seja permitido chegar a essa conclusão. No capítulo que consagra “às particularidades de composição e de gênero nas obras de Dostoievski” (pp. 145-237), Bakhtin busca, na perenidade e na reemergência de formas de composição herdadas do romance de aventuras, da confissão, das vidas de santos e, sobretudo, das formas do cômico sério, que combinam o diálogo socrático e a sátira menipéia, os recursos de um gênero que, sem ser enquanto tal um tipo de intriga, constitui uma *matriz* de intrigas. Esse gênero, que chama “carnavalesco”, é perfeitamente identificável, a despeito da variedade de suas encarnações.⁸⁹ O gênero “carnavalesco” torna-se assim o princípio, indefinidamente flexível, de uma composição da qual jamais se poderá dizer que é informe.

Se fosse permitido chegar a uma conclusão a partir dessa aproximação entre romance polifônico e gênero carnavalesco, seria a seguinte: não é contestável que o romance polifônico distende até o ponto de ruptura a capacidade de extensão da *mimese* de ação. No limite, um puro romance de vozes múltiplas — *As ondas*, de Virginia Woolf — já não seria, de forma alguma, um romance, mas uma espécie de *oratório* que se lê. Se o romance polifônico não transpõe esse umbral, é graças ao princípio orga-

nizador que ele recolhe da longa tradição balizada pelo gênero carnavalesco. Em suma, o romance polifônico convida-nos mais a dissociar o princípio de tecer da intriga do princípio monológico e a estendê-lo até o ponto em que a ficção narrativa se transforma em um gênero inédito. Mas quem disse que a ficção narrativa era a primeira e a última palavra da apresentação das consciências e de seu mundo? Seu privilégio começa e pára ali onde a narração pode ser identificada como “fábula do tempo”, ou “fábula sobre o tempo”.

A noção de voz nos é especialmente cara, em virtude precisamente de suas importantes conotações *temporais*. Como autor de discurso, o narrador determina, de fato, um presente — o presente de narração —, tão fictício quanto a instância de discurso constitutiva da enunciação narrativa. Pode-se considerar intemporal esse presente de narração se, como Käte Hamburger, só se admitir uma espécie de tempo, o tempo “real” de sujeitos “reais” de asserção referente à realidade. Mas não há motivos para excluir a noção de presente fictício desde o momento em que se admite que os próprios personagens são sujeitos fictícios de pensamentos, de sentimentos e de discursos. Esses personagens exibem na ficção seu tempo próprio, que comporta passado, presente, futuro, até quase-presentes, quando deslocam seu eixo temporal no decorrer da ficção. É esse presente fictício que atribuímos ao autor fictício do discurso, ao narrador.

Essa categoria se impõe por duas razões. Em primeiro lugar, o estudo dos tempos verbais da ficção narrativa, em particular o do monólogo contado em *erlebte Rede*, colocou-nos várias vezes no meio de um jogo de interferências entre os tempos do narrador e os dos personagens. Temos aqui um *jogo com o tempo* que se acrescenta aos que analisamos acima, na medida em que o desdobramento entre a enunciação e o enunciado se prolonga no desdobramento entre o discurso do enunciador (narrador, autor fictício) e o discurso do personagem.

Ademais, a atribuição de um presente de narração à voz narrativa permite resolver um problema que, até aqui, deixamos em suspenso, ou seja, a posição do pretérito como tempo de base

da narração. Se concordamos com Käte Hamburger e com Harald Weinrich para desligar o pretérito de narração de sua referência ao tempo vivido, portanto, ao passado "real" de um sujeito "real" que se lembra ou reconstrói um passado histórico "real", pareceu-nos finalmente insuficiente dizer, com a primeira, que o pretérito conservava sua forma gramatical ao mesmo tempo que perdia sua significação de passado e, com o segundo, que o pretérito é apenas o sinal de entrada em narrativa. Pois, por que conservaria o pretérito sua forma gramatical, se tivesse perdido *qualquer* significação temporal? E por que seria o sinal privilegiado de entrada em narrativa? Uma resposta se nos oferece: não seria possível dizer que o pretérito conserva sua forma gramatical e seu privilégio porque o presente de narração é compreendido pelo leitor como *posterior* à história contada, portanto, que a história contada é o *passado* da voz narrativa? Qualquer história contada não é passado para a voz que a conta? Daí os artifícios daqueles romancistas de outrora, que fingiam ter encontrado numa arca ou num celeiro o diário de seus heróis, ou ter recebido a narrativa de um viajante. O artifício visava simular, num caso, a significação do passado para a memória, no outro, sua significação para a historiografia. Despojado desses artifícios, resta ao romancista o passado da voz narrativa, que não é nem o de uma memória nem o da historiografia, mas aquele que resulta da relação de posterioridade da voz narrativa com respeito à história que conta.⁹⁰

Em suma, as duas noções de ponto de vista e de voz são tão solidárias que, com isso, tornam-se indiscerníveis. Não faltam análises em Lotman, Bakhtin, Uspensky, que passam de uma a outra sem transição. Trata-se, melhor dizendo, de uma única função, considerada sob o ângulo de duas questões diferentes. O ponto de vista responde à questão: "De onde se percebe o que é mostrado pelo fato de ser contado? Portanto: De onde se fala? A voz responde à questão: *Quem* está falando aqui? Se não quisermos ser enganados pela metáfora da visão numa narrativa em que tudo é contado e onde mostrar através dos olhos de um personagem é, segundo a análise de Aristóteles da *lexis* (elocução, dicção), "colocar sob os olhos", isto é, prolongar a compreen-

são em quase-intuição, então, é preciso considerar a visão como uma concretização da compreensão, portanto, paradoxalmente, como um anexo da escuta.⁹¹

A partir de então, subsiste uma única diferença entre ponto de vista e voz: o ponto de vista pertence ainda a um problema de composição (como vimos em Uspensky), portanto, permanece ainda no campo de investigação da configuração narrativa; a voz, em compensação, já pertence aos problemas de comunicação, na medida em que se dirige a um leitor; situa-se, assim, no ponto de transição entre configuração e refiguração, na medida em que a leitura indica a interseção entre o mundo do texto e o mundo do leitor. São precisamente essas duas funções que são intercambiáveis. Qualquer ponto de vista é o convite dirigido a um leitor para que oriente seu olhar na mesma direção que o autor ou o personagem; por sua vez, a voz narrativa é a palavra muda que apresenta o mundo do texto ao leitor; como a voz que se dirigia a Agostinho na hora da conversão, diz: "Tolle! Lege!" Pega e lê!⁹²

Notas

1. Já se encontra entre os medievais a asserção completa da *reflexividade* do juízo. Kant, porém, introduz a distinção fecunda do juízo determinante e do juízo reflexionante. O juízo determinante investe-se inteiramente na objetividade que produz. O juízo reflexionante volta-se para as operações pelas quais edifica formas estéticas e formas orgânicas na cadeia causal dos acontecimentos do mundo. Nesse sentido, as formas narrativas constituem uma terceira classe de juízo reflexionante, isto é, de juízo capaz de tomar por objeto as próprias operações de natureza teleológica pelas quais as entidades estéticas e orgânicas adquirem forma.
2. Émile Benveniste, "Les relations du temps dans le verbe français", *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 237-250.
3. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 2^o ed., Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1957; trad. ingl. *The logic of literature*, Ann Arbor, Indiana University Press, 1973.
4. Harald Weinrich, *Tempus, Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1964. Tradução francesa sob o título *Le temps*, Seuil, 1973. Cito a tradução francesa que, de fato, é uma obra original do autor e cujas divisões e análise muitas vezes diferem do original alemão.

5. Uma hesitação de Benveniste é instrutiva a esse respeito. Depois de ter repetido: "Para que possam ser registrados como se tendo produzido, esses fatos devem pertencer ao passado" (p. 239), o autor acrescenta: "Decerto, seria melhor dizer: a partir do momento que estão registrados e enunciados em uma expressão temporal histórica, encontram-se caracterizados como passado" (*ibid.*). O critério de não-intervenção do locutor na narrativa permite deixar em suspenso a questão de saber se é o tempo da narrativa que produz o efeito de passado ou se o quase-passado da narrativa fictícia tem alguma relação de filiação com o passado real no sentido que o historiador dá a esse termo.
6. Na realidade, a disjunção entre tempos verbais e tempo vivido é apresentada por Benveniste com uma certa prudência: "Não encontramos na noção de tempo, isoladamente, o critério que decidirá sobre a posição ou até sobre a possibilidade de uma determinada forma dentro do sistema verbal" (p. 237). A análise das formas compostas, à qual grande parte do artigo é consagrada, coloca problemas análogos, referentes seja à noção do acabado e do inacabado, seja à da anterioridade de um fato com relação a um outro fato mencionado. Resta saber se é possível separar por inteiro essas formas gramaticais de relações que dizem respeito ao tempo.
7. Nesse ponto, Roland Barthes, em *O grau zero da escrita*, concorda com Benveniste. Para Barthes, o emprego do pretérito perfeito simples conota mais a literalidade da narrativa do que o passado da ação (cf. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 53). Seria objeto de uma pesquisa importante descobrir as implicações, para a teoria narrativa, da lingüística de Gustave Guillaume em *Tempo e verbo* (Paris, Champion, 1929 e 1965). Ele abre esse caminho ao distinguir, por trás de qualquer arquitetura do tempo, operações de pensamento. Distingue, assim, no plano dos modos, a passagem do tempo *in posse* (modo infinitivo e participio) ao tempo *in fieri* (modo subjuntivo) e, depois, ao tempo *in esse* (modo indicativo). Está no centro dessa cronogênese a distinção, no plano dos tempos *in esse*, de duas espécies de presente, de dois "cronotipos" (p. 52): um, real e decadente; outro, virtual e incidente. André Jacob leva à pesquisa que sugiro através de sua concepção operatória da linguagem, orientada para uma antropologia geral, onde voltam a se cruzar a constituição do tempo humano e a de sujeito falante (*Temps et langage. Essai sur les structures du sujet parlant*, Paris, Armand Colin, 1967).
8. Käte Hamburger designa pelo termo geral de *Dichtung* (que traduzo por literatura, a partir do modelo da tradução inglesa) os três grandes gêneros do épico, do dramático e do lírico. O épico recobre todo o domínio narrativo; o dramático, o da ação trazida ao palco por personagens que dialogam diante do espectador; e o lírico, a expressão pela poesia dos pensamentos e sentimentos experimentados pelo escritor. Só dependem da ficção, portanto, o gênero épico, que ainda é chamado mimético, como lembrança de Platão, e o gênero dramático. Empregado nesse sentido amplo, o termo épico lembra sua utilização na discussão entre Goethe e Schiller sobre os méritos comparados dos dois gê-

neros ("Über epische und dramatische Dichtung", 1797, in Goethe, *Sämtliche Werke*, Stuttgart e Berlin, Jubiläums-Ausgabe, 1902-1907, vol. 36, pp. 149-152). Deve-se observar que, nessa comparação, o "perfeitamente passado" (*volkommen vergangen*) do épico opõe-se ao "perfeitamente presente" (*volkommen gegenwärtig*) do drama; o romance não é colocado em questão aqui, a não ser como variedade moderna do épico, o que explica a terminologia de Käte Hamburger.

9. "A ausência de uma origem-eu real e o caráter funcional do contar fictício constituem um único e mesmo fenômeno" (*op. cit.*, p. 113). A introdução de um narrador fictício personificado enfraqueceria, na opinião de Käte Hamburger, o corte entre *contar* e *afirmar*. Daí, a necessidade de insistir que "o campo da ficção não é o campo de um narrador, mas o produto da função narrativa" (*ibid.*, p. 185). Entre o escritor e seus personagens fictícios, não há lugar para outro *Ich-Origo*.
10. Aqui, não posso dar os motivos de considerar o narrador um sujeito fictício de discurso irreduzível a uma simples função neutra (*das Erzählen*). Retomarei o problema mais adiante no contexto da discussão dos conceitos de *ponto de vista* e de *voces*.
11. Um outro problema abordado por Käte Hamburger, o dos tempos verbais no estilo indireto livre (*erlebte Rede*), pede a mesma explicação complementar. No *erlebte Rede*, as palavras de um personagem são relacionadas à terceira pessoa e ao tempo passado, diferentemente do monólogo transcrito, em que a personagem se exprime na primeira pessoa e no tempo presente (assim, lê-se o seguinte, em *Mrs. Dalloway*: "Since she had left him, he, Septimus, was alone"). Käte Hamburger vê aí a confirmação de sua tese de que o passado gramatical não significa qualquer passado, pois essas palavras pertencem ao presente fictício — presente *timeless*, de resto — do personagem. Käte Hamburger não deixa de estar certa, se por passado é preciso entender apenas o passado "real" relativo à memória ou a uma relação histórica. O *erlebte Rede* é mais completamente explicado se for interpretado como a tradução do discurso do personagem para o do narrador, que impõe seu pronome pessoal e seu tempo verbal. Então, é preciso considerar o narrador um sujeito de discurso na ficção. Esse problema será igualmente retomado adiante, com base na dialética do narrador e do personagem na ficção em primeira pessoa, assim como em terceira pessoa.
12. Meu argumento só estará completo quando eu introduzir as noções de ponto de vista e voces; o pretérito épico, então, poderá ser interpretado como o passado fictício da voz narrativa.
13. Harald Weinrich compreende por texto "uma sucessão significante de signos lingüísticos entre duas rupturas manifestas de comunicação" (p. 13), como as pausas da comunicação oral ou, ainda, na comunicação escrita, as duas orlas da capa de um livro ou, finalmente, "esses cortes introduzidos deliberadamente e que, num sentido quase metalingüístico, poupam rupturas manifestas na comunicação" (*ibid.*). As modalidades de abertura

e conclusão próprias à narrativa são, a esse respeito, exemplos de "cortes introduzidos deliberadamente".

14. É difícil para mim seguir o tradutor francês de *Tempus*, que traduz *Besprechung* por comentário. Esse termo não explica a "atitude de tensão" característica dessa modalidade de comunicação. Para um ouvido francês, há mais desapego na recepção de um comentário do que na recepção de uma narrativa. Em compensação, a tradução por *debate*, que, na minha opinião, é preferível, introduz uma nota polêmica que não é necessária. Todavia, pode-se *debater* algo sem adversário.
15. Encontramos outra enumeração: do lado do debate, "poesia, drama, diálogo em geral, diário, ensaio de crítica literária, descrição científica" (p. 39). Do lado da narrativa, a novela, o romance e as narrativas de todos os gêneros — com exceção das partes dialogadas — (*ibid.*). O importante é que a bipartição nada tem em comum com uma classificação dos discursos por "gêneros".
16. O autor observa: "A idéia de tensão (...) só penetrou a poética muito recentemente, sob a influência de uma estética informacional, por meio de noções como o suspense" (p. 35). Ele remete, nessa ocasião, à *Poética da prosa* de Tzvetan Todorov.
17. A fronteira entre poesia e verdade não se confunde com a fronteira entre mundo contado e mundo comentado. O mundo comentado tem sua verdade (os seus contrários são o erro e a mentira) e o mundo contado tem a sua (o seu contrário é a ficção). Do mesmo modo, ambos têm sua poesia: para o primeiro, é o lirismo e o drama; para o segundo, a epopéia" (p. 104). Drama e epopéia são novamente separados, como na *Poética* de Aristóteles.
18. Sugiro, nessa oportunidade, que se aproxime a noção de longa duração em Braudel da noção de plano de fundo em Weinrich; a distribuição da temporalidade por três planos é por inteiro um trabalho de dar relevo.
19. Nada digo aqui da orientação complementar exercida pelos outros signos sintáticos com valor temporal, tais como pronomes, advérbios etc. Segundo o autor, cabe à combinatória geral estabelecer se regularidades distribucionais se manifestam sob forma de combinações privilegiadas. A afinidade do pretérito perfeito simples com a terceira pessoa é bem conhecida desde o célebre artigo de Benveniste. Também é notável a afinidade de certos advérbios de tempo, como "ontem", "nesse momento", "amanhã" etc., com os tempos do comentário, e de outros, como "na véspera", "naquele momento", "no dia seguinte" etc, com o tempo da narrativa. Ainda mais notável, a meu ver, é a afinidade entre muitos advérbios de locução adverbial com os tempos empregados para pôr em relevo os planos temporais: sua abundância é particularmente impressionante. O autor enumera mais de quarenta num único capítulo de *Madame Bovary* (p. 268) e quase o mesmo número no capítulo de *La voie royale* de Malraux. Tantos advérbios apenas para dois tempos! Ao que é preciso acrescentar os advérbios que assinalam o tempo narrativo: "às vezes", "por vezes", "de vez em quando", "sempre" etc., em

combinação privilegiada com o imperfeito; "finalmente", "de repente", "subitamente", "bruscamente" etc., em combinação preferencial com o pretérito perfeito simples: a isso acrescentam-se todos aqueles que respondem à questão "quando?", ou a "uma questão análoga ligada ao Tempo" (p. 270); "às vezes", "muitas vezes", "finalmente", "depois", "então", "sempre", "de novo", "já", "agora", "desta vez", "mais uma vez", "pouco a pouco", "de repente", "um após o outro", "sem cessar" etc. Essa abundância sugere que os advérbios e as locuções adverbiais tecem uma rede consideravelmente mais sutil, quanto à esquematização do mundo contado, do que os tempos com os quais se combinam.

20. Também as transições temporais encontram um reforço na combinatória entre tempo e advérbio. O que é verdadeiro a respeito do aspecto paradigmático do problema é mais ainda a respeito do aspecto sintagmático. Os advérbios evocados acima são mais bem descritos como acompanhando, reforçando e precisando as transições temporais: assim, os advérbios "ora", "uma vez", "uma manhã", "uma tarde" sublinham a transição heterogênea do plano de fundo (imperfeito) ao primeiro plano (pretérito perfeito simples), enquanto "e depois então", como advérbio de consecução narrativa, convém melhor às transições homogêneas dentro do mundo contado. Diremos adiante quais recursos essa sintaxe das transições narrativas oferece para a enunciação das configurações narrativas.
21. Observar-se-á também o que diz Weinrich das noções de abertura, fechamento, fim simulado (marcado com tanta sutileza, por exemplo, por Maupassant, pelo que se chamou o imperfeito de ruptura). Aqui, o relevo da narrativa é indiscernível da própria estrutura narrativa.
22. E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. Paul Ricoeur, Paris, Gallimard, 1952, p. 109.
23. Eugen Fink, *De la phénoménologie*, trad. Didier Franck, Paris, Minuit, 1974, pp. 15-93.
24. Mais adiante (p. 185), a noção de voz narrativa oferecerá uma resposta mais completa à questão.
25. Aqui, nota-se uma convergência com a semiótica de Greimas a respeito do que ele chama de aspectualidade das transformações, que ele situa (recorde-se) a meio caminho do plano lógico-semântico e do plano propriamente discursivo. Para exprimir essa aspectualidade, a língua dispõe de expressões durativas (e freqüentativas) e de expressões episódicas. Ademais, assinala as transições da permanência à incidência por traços de incoatividade e terminatividade.
26. Os outros sinais sintáticos, como os advérbios e as locuções adverbiais cuja abundância e variedade evocamos acima, reforçam aqui o poder expressivo dos tempos verbais.

27. As observações que se seguem estão em estreita harmonia com minha interpretação do discurso metafórico como "redescrição da realidade" em *A metáfora viva* (sétimo e oitavo estudos).
28. Procurarei, mais adiante, por minha conta e risco, interpretar *Der Zauberberg* do ponto de vista da experiência do tempo que esse *Zeitroman* projeta além de si mesmo sem cessar de ser uma ficção.
29. *Morphologische Poetik* é o título de uma coleção de ensaios que data dos anos 1964-1968, Tübingen, 1968.
30. É notável que também Propp tenha se inspirado em Goethe, como foi lembrado acima.
31. O próprio Goethe está na origem dessa relação ambígua entre a arte e a natureza. Por um lado, escreve: "*Kunst ist eine andere Natur*", mas também diz: "*Kunst (...) ist eine eigene Weltgegend*" — uma região do mundo original — (citado in *op. cit.*, p. 289). Essa segunda concepção abre o caminho para as pesquisas formais de Goethe sobre a narrativa, às quais se deve um "esquema" famoso da *Iliada*. Günther Müller a isso se refere como a um modelo para suas próprias pesquisas (cf. "Erzählzeit, erzählte Zeit", *op. cit.*, pp. 270, 280, 409; cf. igualmente "Goethes Morphologie in ihrer Bedeutung für die Dichtungskunde", *op. cit.*, pp. 287 e ss.).
32. A expressão *Aussparung* também sublinha tanto o que é omitido — a própria vida, como veremos — quanto o que é retido, escolhido, eleito. A palavra francesa "*épargne*" (poupa, poupança), às vezes, tem esses dois sentidos: poupa-se aquilo de que se dispõe; é, igualmente, o que não se toca, como se diz de uma aldeia que foi poupada pelos bombardeios. O que se poupa, precisamente, separa o que se põe de lado para usar e o que se deixa de lado para proteger.
33. Günther Müller mostra-se reticente para falar desse tempo da narrativa em si, não narrada e não lida, de certo modo privada de corpo, medida pelo número de páginas, para distingui-la do tempo vivo da leitura, ao qual cada leitor traz seu *Lesetempo* particular (p. 275).
34. Assim, o estudo dos *Lehrejahre* começa por uma comparação entre as 650 páginas usadas para "a medida do tempo físico necessário ao narrador para contar sua história" (p. 270) e os oito anos que os acontecimentos narrados duram. Porém, são variações incessantes nos comprimentos relativos que criam o *tempo* da obra. Nada direi aqui do estudo de *Mrs. Dalloway*, pois proponho uma interpretação da obra no último capítulo, que leva em conta essa análise cuidadosa dos encastramentos e das digressões internas, se é possível dizer isso, que permitem que a profundidade do tempo rememorado aflore na superfície do tempo narrado. Também é por uma análise quantitativa cuidadosa que começa o estudo da *Forsyte Saga*, exemplo típico do "romance de gerações"; do vasto intervalo de quarenta anos que o romance cobre em 1.100 páginas, o autor isolou cinco episódios variando de alguns dias a alguns meses ou dois anos. Retomando o grande esquema da *Iliada* proposto por Goethe, o autor reconstrói o esquema temporal do tomo II com suas datas precisas e suas referências aos dias da semana.
35. Encontram-se nos estudos consagrados ao "*Zeitgerüst des Erzählens*" em Jürg Jenatsch (*op. cit.*, pp. 388-418) e no "*Zeitgerüst des Fortunatus-Volksbuch*" (*op. cit.*, pp. 570-589) uma análise detalhada de caráter muito técnico desses numerosos procedimentos de estruturação da forma narrativa.
36. Este intencionar do tempo da vida através do tempo narrado é finalmente o que está em jogo em cada uma das breves monografias evocadas acima: da relação entre os dois regimes temporais, diz-se, nos *Lehrejahre*, que "se ajusta" (*fügt sich*) ao objeto próprio da narrativa, a metamorfose do homem e seu *Übergänglichkeit* (p. 271). É por aí que o *Gestaltsinn* da obra poética não é arbitrário e torna a aprendizagem — a *Bildung* — análoga ao processo biológico gerador de formas vivas. O mesmo ocorre com o "romance de gerações"; diferentemente do "romance de iniciação", em Lessing e Goethe, onde a ascensão das forças vitais organiza a metamorfose de um ser vivo, o "romance de gerações" em Galsworthy se apega em mostrar o envelhecimento, o retorno necessário à noite e, além, o destino individual, a ascensão da nova vida através do que o tempo se revela tão salvador quanto destruidor. Nos três exemplos evocados, "a estruturação formal do tempo narrado tem relação com o campo de realidade manifestado na *Gestalt* de uma poesia narrativa (*einer erzählenden Dichtung*)" (p. 286). A relação e a tensão entre tempo levado para narrar são assim relacionadas ao que, além da narrativa, não é narrativa, mas vida. O próprio tempo narrado é qualificado como *Raffung*, com relação ao fundo sobre o qual ele se destaca, isto é, a "natureza" insignificante ou, antes, indiferente à significação.
37. Num outro ensaio da mesma coletânea, Günther Müller introduz a dupla de termos: "*Zeiterlebnis und Zeitgerüst*" (pp. 299 e ss.) Essa estrutura do tempo é o próprio jogo do tempo levado para contar e o tempo contado. Quanto à vivência do tempo, ela é, numa terminologia husserliana, o fundo de vida indiferente ao sentido; nenhuma intuição proporciona o *sentido* desse tempo que sempre é só *interpretado*, visado indiretamente pela análise do *Zeitgerüst*. Novos exemplos, inspirados em autores tão preocupados com o que está em jogo quanto com o jogo, também mostram isso. Para um deles, Andréas Gryphius, o tempo não passa de uma cadeia de instantes descosturados, subtraídos do nada apenas pela referência à eternidade. Para outros — Schiller e Goethe —, é o próprio curso do tempo do mundo que é a eternidade. Para outro ainda — Hofmannstahl —, o tempo é a própria estranheza, a imensidade devoradora. Finalmente, para Thomas Mann, é o numinoso por excelência. Com cada um deles, chegamos à "*poietische Dimension*" (p. 303) da vivência temporal.
38. Lê-se num outro ensaio, "Über die Zeitgerüst des Erzählens" (pp. 388-418): "Desde Joseph Conrad, Joyce, Virginia Woolf, Proust, Wolfe, Faulkner, o tratamento da evolução do tempo tornou-se um problema central da representação épica, um terreno de experimentação narrativa, em que se trata, em primeiro lugar, não de especulação sobre o tempo, mas da arte de

contar” (p. 392). Tal confissão não implica que a “vivência” temporal cesse de ser o que está em jogo, mas que o jogo domine o que está em jogo. Genette tirará uma consequência mais radical dessa inversão. Günther Müller não parece inclinado a reduzir o que está em jogo ao jogo: o enfoque na arte de contar resulta do fato de o narrador não ter necessidade de especular sobre o tempo para visar o tempo poético: faz isso configurando o tempo narrado.

39. Gérard Genette, “Frontières du récit”, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 49-69; “Les discours du récit”, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 65-273; *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*

40. O termo *diegese* inspira-se em Étienne Souriau, que o propôs, em 1948, para opor o lugar do significado filmico ao universo da tela como lugar do significante. Gérard Genette precisa em *Nouveau discours du récit* que o adjetivo *diegético* é construído a partir do substantivo *diegese* sem referência à *diegesis* de Platão: “*diegesis*”, garante-nos Genette em 1983, “nada tem a ver com *diegese*” (p. 13). De fato, o próprio Genette referia-se ao texto famoso de Platão em “Fronteiras da narrativa”. Mas sua intenção era, então, polêmica. Tratava-se de eliminar o problema aristotélico da *mimesis*, identificado à ilusão de realidade criada pela representação da ação. “A representação literária, a *mimese* dos Antigos... é a narrativa e somente a narrativa”. A partir daí, “*mimesis* é *diegesis*” (“Frontières du récit”, p. 55). A questão é retomada mais sumariamente em “Le discours du récit”, pp. 184-186: “A linguagem significa sem imitar” (p. 185). Para dissipar qualquer equívoco, será preciso lembrar que, em *República* 392c ss, Platão absolutamente não opõe *diegesis* a *mimese*? *Diegesis* é o único termo genérico proposto. Subdivide-se apenas em *diegese* “*simples*”, quando o poeta conta acontecimentos ou discursos com sua própria voz, e *diegesis* “*por imitação*” (*dia mimeseos*), quando fala “como se fosse um outro”, simulando ao máximo a voz de um outro, o que equivale a imitá-lo. A relação dos termos é inversa em Aristóteles, para quem a *mimesis praxeôs* é o termo genérico e a *diegesis*, o “modo” subordinado. É preciso evitar, portanto, qualquer superposição entre as duas terminologias, que se referem a dois usos diferentes dos termos em litígio (cf. *Tempo e narrativa*, t. I, *op. cit.*, pp. 71 e 75 n. 1).

41. A teoria narrativa não cessou de fato de oscilar entre bipartição e tripartição. Os formalistas russos conhecem a distinção entre *Sjuzet* e *fabula*, o tema e a fábula. Para Chklovski, a fábula designa o material que serve para a formação do tema; o tema de Eugênio Oneguine, por exemplo, é a elaboração da fábula, portanto, uma construção (cf. *Teoria da literatura, textos dos formalistas russos*, *op. cit.*, pp. 54-55). Tomachevski precisa: o desenvolvimento da fábula pode ser caracterizado como “a passagem de uma situação a uma outra” (*ibid.*, p. 273). O tema é o que o leitor percebe como resultante dos procedimentos de composição (p. 208). Num sentido vizinho, o próprio Todorov distingue discurso e história (“As categorias da narrativa literária”, art. citado, 1966). Bremond diz: narrativa contante e narrativa contada (*Lógica da narrativa*, *op. cit.*, p. 321, n. 1). Em compen-

sação, Cesare Segre (*Le strutture e il tempo*, Turim, G. Einaudi, 1974) propõe a tríade: discurso (significante), intriga (o significado de acordo com a ordem de composição literária), *fabula* (o significado segundo a ordem lógica e cronológica dos acontecimentos). É, então, o *tempo* concebido como ordem irreversível de sucessão que serve de discriminante: o discurso tem o tempo da leitura, a intriga, o da composição literária, a *fabula*, o dos acontecimentos narrados. Em suma, os pares tema-fábula (Chklovski, Tomachevski), discurso-história (Todorov), narrativa-história (Genette) recobrem-se bastante bem. A reinterpretação em termos saussurianos faz a diferença entre formalistas russos e formalistas franceses. Seria preciso, então, dizer que o ressurgimento de uma tripartição (Cesare Segre, o próprio Genette) marca o retorno a uma tríade estóica: o que significa, o que é significado, o que acontece?

42. “Frontières du récit”: “Um dos objetos deste estudo poderia ser repertoriar e classificar os meios pelos quais a literatura narrativa (e particularmente romanesca) tentou organizar de maneira aceitável, dentro de sua própria léxis, as relações delicadas que nela mantêm as exigências da narrativa e as necessidades do discurso” (p. 67). *Le nouveau discours du récit* é a esse respeito de uma clareza sem equívoco: uma narrativa sem narrador é simplesmente impossível; seria um enunciado sem enunciação, portanto, sem ato de comunicação (p. 68), daí o próprio título de “discursos da narrativa”.

43. Sobre essas relações complexas, cf. as diversas tentativas de organização, propostas por Seymour Chatman, in *Story and discourse: Narrative structure in fiction*, Ithaca, Cornell University Press, 1978; Gerald Prince, *Narratology: the form and function of narrative*, Haia, Mouton, 1982; Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative fiction: contemporary poetics*, Londres e Nova York, Methuen, 1983.

44. A esse respeito, poder-se-ia perguntar se o tempo de leitura, no qual o tempo da narrativa se inspira, não pertence de direito ao plano da enunciação e se a transposição operada pela metonímia não dissimula essa filiação, projetando no plano do enunciado o que pertence de direito ao plano da enunciação. Ademais, não o chamarei de um pseudotempo, mas precisamente de tempo fictício, por estar tão vinculado, para a inteligência narrativa, às configurações temporais da ficção. Diria que se transpõe o fictício em pseudo, substituindo-se a inteligência narrativa pela simulação racionalizante que caracteriza o nível epistemológico da narratologia, operação cuja legitimidade e cujo caráter derivado não cessamos de sublinhar. *Nouveau discours du récit* precisa: “O tempo da narrativa (escrita) é um ‘pseudotempo’, no sentido de que consiste empiricamente, para o leitor, num espaço de texto que só a leitura pode (re)converter em duração” (p. 16).

45. O estudo das anacronias (prolepse, analepse e suas combinações) bastante se avizinha do estudo da “perspectiva” (antecipação, retrospectão, grau zero) em Harald Weinrich.

46. Remeto ao belo fragmento do "Discours du récit", em que o autor evoca a "retomada" geral, por Marcel Proust, dos principais episódios de sua existência, "até então perdidos na insignificância da dispersão e de repente reunidos, tornados significativos por serem todos ligados entre si (...): acaso, contingência, arbitrário, de repente abolidos, biografia de repente 'presa' na rede de uma estrutura e na coesão de um sentido" (p. 97).
47. O leitor não deixará de aproximar essa observação de Gérard Genette do emprego, por Günther Müller, da noção de *Sinngehalt* discutida acima, assim como da oposição entre *significante* e *insignificante* (ou indiferente), herdada de Goethe. A meu ver, essa oposição é completamente diferente da oposição entre *significante* e *significado* proveniente de F. de Saussure.
48. Eric Auerbach, *Mimèsis: Dargestellte Wirklichkeit in der abenländischen Literatur*, Berna, Francke, 1946; trad. fr., *Mimèsis: représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 539, citado por Gérard Genette, "Le discours du récit", art. citado, p. 108.
49. O autor confessa sem dificuldade que, "à medida que colocam diretamente em jogo a própria instância narrativa, essas antecipações ao presente não constituem apenas fatos de temporalidade narrativa, mas também fatos de voz: vamos reencontrá-las adiante nessa qualidade" (p. 108).
50. A noção de *Raffung* em Günther Müller encontra, assim, um equivalente na noção de aceleração.
51. "Essas estações contemplativas são geralmente de uma duração que não corre o risco de exceder a da leitura (mesmo muito lenta) do texto que as relata" (pp. 135-136).
52. Greimas introduz em *Maupassant* as categorias semelhantes do iterativo e do singulativo e adota, para justificá-las, a categoria gramatical do aspecto. A alternância entre iterativo e singulativo também deve ser colocada em paralelo com a categoria de posição em relevo em Weinrich.
53. Gérard Genette cita essa bela passagem de *A prisioneira*, onde se lê: "Essa manhã ideal cumulava meu espírito de realidade permanente, idêntica a todas as manhãs parecidas, e comunicava-me uma alegria..." (p. 154).
54. Gérard Genette é aliás o primeiro a "deplorar que os problemas da temporalidade narrativa estejam assim dispersos" (p. 180, n. 1). Mas que fundamento tem dizer: "Qualquer outra distribuição teria por efeito subestimar a importância e a especificidade da instância narrativa" (*ibid.*)?
55. Porém, se a temporalidade da narração comanda a da narrativa, não se pode falar de "jogo com o Tempo" na obra de Proust, como o faz Genette nas páginas decisivas (pp. 178-181), que explico mais adiante, antes de ter tratado da enunciação e do tempo que lhe convém e, por aí, ter subtraído as análises da temporalidade a seu estado de dispersão.
56. E. Vendryès, por exemplo, definia-a da seguinte maneira: "Aspecto da ação verbal em suas relações com o sujeito" (citado por Gérard Genette, p. 76). *Nouveau discours du récit* não traz qualquer elemento novo relativo ao tempo da enunciação e a relação entre voz e enunciação. Em compensação, esse texto é rico em observações sobre a distinção entre a questão de vozes — quem fala? — e a questão de perspectiva — quem vê? —, a última sendo reformulada em termos de focalização — onde está o centro de percepção? — (pp. 43-53). Voltaremos a isso adiante.
57. Como dissemos acima, o peso principal da análise do tempo da narrativa em *Em busca do tempo perdido* recai sobre a relação entre narrativa e diegese, relação tratada nos três primeiros capítulos (pp. 77-182) sob as rubricas da *ordem*, da *duração* e da *freqüência*, enquanto apenas algumas das páginas consagradas à voz são tardiamente reservadas ao tempo da narração (pp. 228-238). Essa desproporção é explicada em parte pela adjunção à tripartição enunciação-enunciado-objeto da tríade tempo-modo-voz inspirada na gramática do verbo. São finalmente essas três classes que determinam a disposição dos capítulos no discurso da narrativa: "Os três primeiros (ordem, duração, freqüência) tratam do tempo, o quarto do modo, o quinto e último da voz" (p. 76, n.4). Pode-se, assim, observar uma certa concorrência entre os dois esquemas, concorrência que faz com que "o tempo e o modo atuem, ambos, no nível das relações entre história e narrativa, enquanto a voz designa, ao mesmo tempo, as relações entre narração e narrativa e entre narração e história" (p. 76). Essa concorrência explica porque se enfatiza principalmente a relação entre tempo da narrativa e tempo da história e porque o tempo da enunciação é tratado a partir de um modo menor na qualidade da voz no último capítulo.
58. "Há, simplesmente, a interrupção da narrativa no momento em que o herói encontrou a verdade e o sentido de sua vida e, portanto, onde se conclui essa 'história de uma vocação' que é, lembremos, o objeto declarado da narrativa proustiana (...). É, portanto, necessário que a narrativa se interrompa antes que o herói tenha alcançado o narrador; não é concebível eles escreverem juntos o termo: Fim" (p. 237).
59. Deve-se poder dizer da experiência metafísica do tempo em *Em busca do tempo perdido* exatamente o que Gérard Genette diz do "eu" do herói dessa obra, ou seja, que não é nem totalmente Proust nem totalmente um outro. Nenhuma "volta a si", nenhuma "presença a si" são postuladas por uma experiência expressa no modo da ficção, mas uma "semi-homonímia" entre a experiência real e a experiência fictícia, semelhante à que o narratólogo discerne entre o herói-narrador e o signatário da obra (p. 257).
60. Vimos acima por que viés gramatical Gérard Genette introduz essas noções em "O discurso da narrativa". Mais adiante, levaremos em consideração os complementos que ele traz em *Nouveau discours du récit*.
61. Se não ofereço aqui uma discussão detalhada do conceito de *autor implicado*, introduzido por W. Booth em *The rhetoric of fiction*, é em virtude da

- distinção que faço entre a contribuição da voz e do ponto de vista à composição (interna) da obra e seu papel na comunicação (externa). Não é sem razão que W. Booth colocou sua análise do autor implicado sob os auspícios de uma retórica e não de uma poética da ficção. É evidente, contudo, que todas as nossas análises referentes ao discurso do narrador permanecem incompletas sem a etapa mediadora de uma retórica da ficção que incorporamos à teoria da leitura em nossa quarta parte.
62. Sobre a tríade intriga-personagem-pensamento na *Poética* de Aristóteles, cf. *Tempo e narrativa*, t. I, pp. 62-66.
63. Examinamos acima a contribuição de Käte Hamburger para a teoria dos tempos verbais. Porém, se o pretérito épico (isto é, diegético) perde, segundo ela, seu poder de significar o tempo real, é porque esse pretérito é associado a verbos mentais, que designam a ação de sujeitos-origem (*Ich-Origo*), eles próprios fictícios.
64. "São", diz Käte Hamburger, "as pessoas épicas (*epische Personen*) que fazem da literatura narrativa o que ela é" (p. 58); e ainda: "A ficção épica é o único lugar gnosiológico em que a *Ich-Originät* (ou subjetividade) de uma terceira pessoa pode ser exposta (*dargestellt*) como terceira pessoa" (p. 73).
65. Dorrit Cohn, *Transparent minds*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1978; trad. fr. *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1979.
66. Na ficção narrativa em primeira pessoa, o narrador e o personagem principal são os mesmos; na autobiografia, somente o autor, o narrador e o personagem principal são os mesmos. Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975. A autobiografia não será abordada aqui. Todavia, não será proibido dela falar na perspectiva de uma refiguração do tempo operado conjuntamente pela história e pela ficção. Trata-se do melhor lugar que pode ser assinalado à autobiografia pela estratégia de *Tempo e narrativa*.
67. Dois dos textos que estudaremos no quarto capítulo — *Mrs. Dalloway* e *Der Zauberberg* — são narrativas fictícias na terceira pessoa, o terceiro é uma narrativa fictícia na primeira pessoa — *Em busca do tempo perdido* —, no qual está encastrada uma narrativa em terceira pessoa: *Um amor de Swann*. O caráter igualmente fictício do *eu* e do *ele* é um fator poderoso de integração da narrativa encastrada na narrativa englobante. Quanto à permutação entre o *eu* e o *ele*, Jean Santeuil é sua testemunha irrecusável. Esse intercâmbio de pronomes pessoais não significa que a escolha de uma ou outra técnica não tenha razões ou efeitos propriamente narrativos. Não faz parte de nossa proposta fazer o balanço das vantagens e inconvenientes das duas estratégias narrativas.
68. Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946. "Toute compréhension est imagination" (p. 45).
69. Robert Alter, *Partial magic: the novel as a self-conscious genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.
70. As aspas que encerram a citação servem em geral de sinal. Mas qualquer marca pode faltar no romance contemporâneo. Todavia, o monólogo citado ou autocitado respeita o tempo gramatical (geralmente o presente) e a pessoa (a primeira) e consiste numa interrupção da narrativa, porque o personagem toma a palavra. O texto tende à ilegibilidade quando essas duas marcas são evitadas, como entre os sucessores de Joyce.
71. *Temps et roman* de Jean Pouillon (*op. cit.*) antecipa a tipologia das situações narrativas com sua distinção entre visão *com*, visão *por trás* e visão *de fora*. Diferentemente, todavia, das análises mais recentes, baseia-se não na dissemelhança, mas no parentesco profundo entre a ficção narrativa e a "compreensão psicológica real" (p. 69). Em ambas, a compreensão é obra de imaginação. É, portanto, essencial ir alternadamente da psicologia ao romance e do romance à psicologia (p. 71). Contudo, permanece um privilégio à compreensão de si, na medida em que "o autor de um romance procura dar ao leitor a mesma compreensão dos personagens que aquela que ele próprio tem deles" (p. 69). Esse privilégio surge por meio da categorização proposta. Assim, como qualquer compreensão consiste em apreender um dentro em um fora, a visão "de fora" sofre dos mesmos defeitos que a psicologia behaviorista, que acredita inferir o dentro a partir do fora e até contestar a pertinência do primeiro. Quanto à visão "com" e à visão "por trás", correspondem a dois usos da imaginação na compreensão: num caso, ela compartilha "com" o personagem a mesma consciência irrefletida de si (p. 80); no outro, a visão é "decalada" não como na visão de fora, mas à maneira como a reflexão objetiva a consciência irrefletida (p. 85). Assim, em Pouillon, a distinção entre ponto de vista do narrador e ponto de vista do personagem, diretamente tirada da técnica romanesca, permanece solidária da distinção de origem sartriana entre consciência irrefletida e consciência refletida. Em compensação, a contribuição mais durável de Jean Pouillon parece-me a da segunda parte de sua obra: "A expressão do tempo". A distinção que ele ali faz entre *romances da duração* e *romances do destino* depende diretamente do que chamo aqui a experiência fictícia do tempo (cap. 4).
72. Frank K. Stanzel, *Die Typischen Erzählsituationen im Roman*, 1955. Lê-se uma reformulação mais dinâmica, menos taxinômica em *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Van den Hoeck & Ruprecht, 1979. A primeira monografia consagrada ao problema foi a de Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig, 1910.
73. O termo mediaticidade (*Mittelbarkeit*) preserva um duplo sentido: oferecendo um *meio* à apresentação do personagem, a literatura transmite ao leitor o conteúdo da ficção.
74. Autor é sempre considerado aqui no sentido de narrador: é o locutor interno responsável pela composição da obra. Os termos *autorial/figural* são rece-

- bidos em francês como equivalentes do alemão *auktor/al/personal*. Um termo melhor que *autorial* seria *narratorial*, retomado por Alain Bony, tradutor de *La transparence intérieure*, de Roy Pascal (cf. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, op. cit., p. 81).
75. Jonathan Culler, "Defining narrative units", in Roger Fowler (ed.) *Style and structure in literature. Essays in the new stylistics*, Ithaca, Cornell University Press, 1975, pp. 123-142.
76. Seymour Chatman em "The structure of narrative transmission" (in *Style and structure in literature*, op. cit., pp. 213-257), tenta explicar a competência do leitor de narrativas com base em uma enumeração aberta dos "traços discursivos" isolados à maneira dos inventários de tipos de força ilocucionária nos atos de discurso em Austin e Searle. Esta é uma alternativa plausível à busca de taxinomias que seriam, ao mesmo tempo, sistemáticas e dinâmicas.
77. Uma tentativa particularmente preocupada em combinar, ao mesmo tempo, a sistematicidade da tipologia e seu poder de gerar "modos narrativos" cada vez mais diferenciados é aquela cujo princípio Ludomír Dolezel expôs em "The typology of the narrator: Point of view in fiction", in *To honor R. Jakobson*, Haia, Mouton, 1967, t. I, pp. 541-552. Diferentemente da de Stanzel (cujas três situações narrativas típicas permanecem simplesmente coordenadas), a de Dolezel repousa numa série de dicotomias, partindo da mais geral, a dos textos com ou sem locutor. Os primeiros distinguem-se por um certo número de "marcas" (emprego dos pronomes pessoais, tempos verbais e dêiticos apropriados, relação de alocação, implicação subjetiva, estilo pessoal). Os segundos são não "marcados" sob vários aspectos: as narrações ditas "objetivas" pertencem a essa categoria. Os textos com locutores distinguem-se segundo as marcas mencionadas caracterizem o locutor como *narrador* ou como *personagem* (*narrator's speech vs characters'speech*). Segue-se a distinção entre domínios de *atividade* (ou de *passividade*) do narrador. Finalmente, todas as dicotomias são atravessadas por aquela entre *Er-* e *Ich-Erzählung*. A tipologia de Dolezel encontra seu desenvolvimento em *Narrative modes in czech literature*, Toronto, University of Toronto Press, 1973. Acrescenta à precedente uma análise estrutural dos modos narrativos assinaláveis ao discurso do narrador ou ao do personagem. Os modos são distintos a partir de uma base textual tão independente quanto possível da terminologia antropológica (narrador "onisciente" etc.): assim o narrador exerce as *funções* de "representação" dos acontecimentos, de "domínio" da estrutura do texto, de "interpretação" e de "ação" em correlação com o personagem que exerce as mesmas funções numa proporção inversa. Combinando esses traços com a divisão principal entre *Er-* e *Ich-Erzählung* e completando o modelo *funcional* com um modelo *verbal*, obtém-se um modelo cujas divisões binárias prolongam a dicotomia inicial do discurso do narrador e do discurso da personagem. O estudo detalhado da prosa narrativa na literatura checa moderna (em particular Kundera) permite revelar o dinamismo do modelo, adaptando-o à variedade dos estilos encontrados nas obras. A noção do ponto de vista é assim identificada ao esquema resultante dessas dicotomias sucessivas. Direi dessa análise, herdeira do estruturalismo russo e *praguense*, o que afirmei das análises estruturais estudadas no capítulo 2, ou seja, que são oriundas de uma racionalidade de primeiro grau que explicita a lógica profunda da inteligência narrativa de primeiro grau. Ora, a dependência da primeira com relação à segunda e da competência adquirida do leitor que a exprime, parece-me mais evidente numa tipologia do narrador do que numa tipologia à maneira de Propp, fundamentada nas ações imitadas pela ficção em virtude do caráter irredutivelmente antropomórfico dos papéis de narrador e de personagem: o primeiro é *alguém* que conta, o segundo, *alguém* que age, pensa, sente e fala.
78. Boris Uspensky, *A poetic of composition, the structure of the artistic text and typology of a compositional form*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1973. O autor define seu empreendimento como uma "typology of compositional options in literature as they pertain to point of view" (p. 5). É uma tipologia, mas não uma taxinomia, na medida em que não pretende ser exaustiva e fechada. O ponto de vista não passa de uma das maneiras de ter acesso à articulação da estrutura de uma obra de arte. Esse conceito é comum a todas as artes interessadas na representação de uma parte qualquer da realidade (filme, teatro, pintura etc.), isto é, todas as formas de arte que apresentam uma dualidade de planos: conteúdo-forma. O conceito de obra de arte de Uspensky é aparentado ao de Lotman, evocado acima. Como ele, chama texto "any semantically organized sequence of signs" (p. 4). Lotman e Uspensky referem-se ambos à obra pioneira de Mikhail Bakhtin, *A poética de Dostoevski*, à qual voltaremos adiante.
79. I. Lotman (*La structure du texte artistique*, op. cit., pp. 102-116) sublinha o caráter estratificado do texto artístico. Essa estrutura folheada aproxima a atividade modelizante exercida pela obra de arte com relação à realidade da atividade de *jogo* que, ela também, empenha em condutas que operam pelo menos em dois planos ao mesmo tempo, o da prática cotidiana e o das convenções do jogo; conjugando assim processos regulares e processos aleatórios, a obra de arte propõe um reflexo ora "mais rico" ora "mais pobre" (os dois igualmente verdadeiros) da vida (*ibid.*, p. 110). Voltaremos, em nossa quarta parte, a esse "efeito de jogo" (p. 113) que, na língua francesa abole a diferença entre *game* e *play*.
80. A técnica narrativa mais notável do ponto de vista do jogo com os tempos verbais e conhecida sob o nome de *erlebte Rede* (o estilo indireto livre dos autores franceses) resulta da contaminação do discurso do narrador pelo discurso do personagem que, em compensação, impõe sua pessoa gramatical e seu tempo verbal. Uspensky observa todas as nuances resultantes da variedade de papéis desempenhados pelo narrador, conforme registre, edite ou reescreva o discurso do personagem.
81. Compare-se com o estudo de Genette sobre as anisocronias em *Em busca do tempo perdido* e com a análise de Dorrit Cohn dos dois modelos opostos

que dominam a narrativa em eu: a narrativa francamente retrospectiva e dissonante de Proust, em que a distância é extrema entre o narrador e o herói, e a narrativa sincrônica e consoante de Henry James, em que o narrador se torna contemporâneo de seu herói.

82. A língua russa oferece, ademais, os recursos gramaticais do *aspecto* para exprimir as características iterativas e durativas de um comportamento ou de uma situação.
83. Encontra-se um excelente "enfoque" do problema até 1970 no artigo de Françoise van Rossum-Guyon, "Point de vue ou perspective narrative", *Poétique* 4 (1970), pp. 476-497.
84. Em *Nouveau discours du récit*, Genette propõe substituir o termo ponto de vista por focalização (pp. 43-52); a personalização, inevitavelmente exigida pela categoria de narrador, é então transferida para a noção de voz (pp. 52-55).
85. Por isso, em muitas críticas de língua alemã ou inglesa, encontra-se o adjetivo *auktorial* (Stanzel) ou *authorial* (Dorrit Cohn). Esse adjetivo, que traduzimos acima por *autorial* (ou *narratorial*), tem a vantagem de estabelecer outro tipo de relação: entre autor e autoridade, o adjetivo *authoritative* fazendo a junção entre as duas constelações de sentido. Sobre essa relação entre autor e autoridade, cf. Edward W. Said, *Beginnings: Intentions and method*, *op. cit.*, pp. 16, 23, 83-84. Esse tema vincula-se ao de "molestação", evocado acima, p. 45, n. 4.
86. Mikhail Bakhtin, *La poétique de Dostoievski*, Paris, Seuil, 1970. A primeira edição em russo foi publicada em 1929 em Leningrado sob o título *Problemy tvortchevstva Dostoievskogo*; uma segunda edição aumentada foi publicada em Moscou em 1963 sob o título *Problemy poetiki Dostoievskogo*; uma terceira, em 1972, e uma quarta, em 1979. A tradução francesa, de Isabelle Kolitcheff, com uma apresentação de Julia Kristeva, foi feita a partir da segunda edição. Cf. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, seguido de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.
87. As páginas consagradas ao diálogo como princípio "translingüístico" geral da linguagem em todos os atos de discurso merecem tanta atenção quanto o exame da forma *particular* do romance polifônico (*op. cit.*, pp. 238-264).
88. *Ibid.*, p. 23. Sublinhando a rapidez das mudanças ocorridas durante a narrativa, Bakhtin observa: "A rapidez 'catastrófica' da ação, o 'turbilhão' dos acontecimentos, o dinamismo de suas obras... não representam (como em nenhuma parte, aliás) a vitória sobre o tempo; ao contrário, a rapidez é o único meio de dominar o tempo no tempo" (p. 62).
89. Leiam-se os quatorze traços distintivos que Mikhail Bakhtin reconhece na literatura carnavalesca (diálogo socrático, sátira menipéia) [pp. 155-165]. A esse propósito, ele não hesita em falar da "lógica interna que determina inelutavelmente a engrenagem de todos os elementos" (p. 98). Ademais, o

laço secreto que vincula o discurso dissimulado nas profundezas de um personagem com o discurso exibido na superfície de um outro constitui um poderoso fator de composição.

90. Sobre a noção de narração "ulterior", cf. Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, pp. 74 e 231. O *Nouveau discours du récit* traz a precisão que se segue: um narrador que anuncia de antemão um desenvolvimento ulterior da ação que ele conta "coloca com isso e sem ambigüidade possível seu ato narrativo como posterior à história que conta, ou pelo menos no ponto dessa história que ele antecipa dessa maneira" (p. 54). Veremos, no último capítulo de nossa quarta parte, de que maneira essa posição posterior da voz narrativa na narrativa de ficção favorece a historização da ficção, a qual compensa a ficcionalização da história.
91. Voltarei, no último capítulo da quarta parte, ao papel dessa quase-intuição na ficcionalização da história.
92. Sobre a leitura como resposta à voz narrativa do texto, Mario Valdés, *Shadows in the cave, op. cit.*, p. 23: o texto é digno de confiança na medida em que a própria voz fictícia o é (p. 25). A questão reveste uma urgência particular no caso da paródia. A paródia característica de *Dom Quixote* deve finalmente poder ser identificada por sinais que não enganem. Essa "habilidade" do texto, enunciada pela voz narrativa constitui a própria intencionalidade do texto (pp. 26-32). Cf. a esse respeito a interpretação de *Dom Quixote* por Mario Valdés, *ibid.*, pp. 141-162.

A distinção entre a enunciação e o enunciado dentro da narrativa forneceu ao longo do capítulo precedente um contexto apropriado para o estudo dos jogos com o tempo, suscitados pelo desdobramento, paralelo a essa distinção, entre tempo levado para contar e tempo das coisas contadas. Ora, a análise dessa estrutura temporal de caráter reflexivo fez com que surgisse a necessidade de atribuir como *finalidade* a esses jogos com o tempo a tarefa de articular uma *experiência* do tempo, que seria a meta desses jogos. Assim, abrimos o campo para uma investigação que faz confinar os problemas de configuração narrativa com os de refiguração do tempo pela narrativa. Todavia, essa investigação não irá ultrapassar, no momento, o limiar que conduz da primeira à segunda problemática, na medida em que a experiência do tempo em questão aqui é uma experiência *fictícia* cujo horizonte é um mundo imaginário, que continua sendo o *mundo do texto*. Só o confronto entre esse mundo do texto e o mundo da vida do leitor levará a problemática da configuração narrativa a se transformar na da refiguração do tempo pela narrativa.

Apesar dessa limitação de princípio, a noção de mundo do texto exige que *abramos* — segundo a expressão empregada acima¹ — a obra literária para um “fora” que ela projeta diante de si e oferece à apropriação crítica do leitor. Essa noção de abertura não contradiz a de fechamento implicada pelo princípio formal de configuração. Uma obra pode estar, ao mesmo tempo fechada, sobre si mesma quanto à sua estrutura e aberta para o mundo à maneira de uma “janela”, que recorta a perspectiva fugidia de uma paisagem oferecida.² Essa abertura consiste na *pro-posição de um mundo suscetível de ser habitado*. A esse respeito, um mundo não hospitaleiro, tal como muitas obras modernas o projetam, só é não hospitaleiro no horizonte da mesma problemática do mundo habitável. O que chamamos aqui de experiência fictícia do tempo é apenas o aspecto temporal de uma experiência virtual do ser no mundo proposta pelo texto. É dessa maneira que a obra literária, escapando de seu próprio fechamento, refere-se a..., dirige-se a..., em suma, é a respeito de... Aquém da recepção do texto pelo leitor e da interseção entre essa experiência fictícia e a experiência viva do leitor, o mundo da obra constitui o que chamarei de uma *transcendência imanente* ao texto.³

A expressão, à primeira vista paradoxal, de experiência fictícia, tem, portanto, como única função, designar uma projeção da obra, capaz de entrar em interseção com a experiência comum da ação: decerto ainda uma experiência, mas fictícia, pois é apenas a obra que a projeta.

Para ilustrar minha proposta, escolhi três obras: *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, *A montanha mágica*, de Thomas Mann, *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Por que essa escolha?

Em primeiro lugar, essa três obras ilustram a distinção proposta por A. A. Mendilow entre “*tales of time*” e “*tales about time*”.⁴ “Se é exigir demais que se conte uma fábula do tempo”, declara Thomas Mann no *Vorsatz* de *A montanha mágica*, “não é menos verdade que a aspiração a contar uma fábula sobre o tempo não é tão absurda... Confessamos de bom grado que

tínhamos em vista algo dessa natureza na presente obra.” As obras que vamos estudar são essas *fábulas sobre o tempo*, na medida em que é a própria experiência do tempo que está em jogo nas transformações estruturais.

Ademais, cada uma dessas obras explora à sua maneira modalidades inéditas de concordância discordante que já não afetam apenas a *composição* narrativa, mas a experiência viva dos personagens da narrativa. Falaremos de *variações imaginativas* para designar essas representações variadas de concordância discordante, que vão bem além dos aspectos temporais da experiência cotidiana, tanto prática quanto pática, tal como a descrevemos no primeiro volume sob o título de *mimese I*. São variedades da experiência temporal que apenas a ficção pode explorar e que são oferecidas à leitura com o intuito de refigurar a temporalidade comum.⁵

Finalmente, essas três obras têm em comum o fato de explorar, nos confins da experiência fundamental de concordância discordante, a relação do tempo com a *eternidade* que, já em Santo Agostinho, oferecia grande variedade de aspectos. Aqui ainda a literatura procede por variações imaginativas. Cada uma das três obras consideradas, liberando-se assim dos aspectos mais lineares do tempo, pode, em troca, explorar os níveis hierárquicos que constituem a profundidade da experiência temporal. São, pois, temporalidades mais ou menos tensas que a narrativa de ficção detecta, a cada vez oferecendo uma figura diferente da unificação, da eternidade no tempo ou fora do tempo e, eu acrescentaria, da relação secreta desta com a morte.

Deixemos agora que essas três *fábulas sobre o tempo* nos instruem.

1. *Entre o tempo mortal e o tempo monumental: Mrs. Dalloway*⁶

Antes de começar a interpretação, é importante insistir, mais uma vez, na diferença entre dois níveis de leitura crítica da mesma obra. Num primeiro nível, o interesse concentra-se na

configuração da obra. No segundo nível, o interesse concentra-se sobre visão do mundo e sobre experiência temporal, que essa configuração *projeta* para fora de si. No caso de *Mrs. Dalloway*, uma leitura do primeiro tipo, sem ser indigente, seria simplesmente truncada: se a narrativa é configurada da maneira sutil que mostraremos, é para que o narrador — não falo do autor, mas da voz narrativa que faz com que a obra fale e se dirija a um leitor — ofereça a esse leitor uma braçada de experiências temporais a serem compartilhadas. Em compensação, não tenho qualquer dificuldade em concordar que é a configuração narrativa de *Mrs. Dalloway* — configuração muito particular, embora fácil de situar na família de romances do “fluxo de consciência” — que serve de suporte à experiência que seus personagens têm do tempo e que a voz narrativa do romance quer comunicar ao leitor.

O narrador fictício faz com que todos os acontecimentos da história que conta estejam reunidos entre a manhã e a noite de um dia esplêndido de junho de 1923, portanto, alguns anos depois do que foi chamado a Grande Guerra. A técnica narrativa é tão sutil quanto é simples o fio da narrativa. Clarissa Dalloway, mulher de cerca de 50 anos, da alta sociedade londrina, dará naquela mesma noite uma recepção, cujas peripécias assinalarão a culminação e o encerramento da narrativa. O tecer da intriga consiste em formar uma elipse cujo segundo foco é o jovem Septimus Warren Smith, antigo combatente da Grande Guerra, que a loucura leva ao suicídio algumas horas antes da recepção de Clarissa. O núcleo da intriga consiste em fazer o doutor Bradshaw, celebridade médica que faz parte do círculo mundano de Clarissa, comunicar a notícia da morte de Septimus. A história pega Clarissa pela manhã, no momento em que ela se prepara para ir comprar flores para sua recepção; e a abandonará no momento mais crítico de sua noite. Por pouco, Clarissa não desposou Peter Walsh, amigo de infância que deve voltar em breve das Índias, onde arruinou sua vida em ocupações subalternas e em amores inadequados. Richard, que Clarissa preferiu a ele em outros tempos e que, desde então, é seu marido, é um homem importante nas comissões parlamentares, sem ser um político brilhante. Outros personagens freqüentadores da

alta sociedade londrina gravitam em torno desse núcleo de amigos de infância; é importante Septimus não pertencer a esse círculo e o parentesco entre os destinos de Septimus e de Clarissa ser obtido pelas técnicas narrativas, que logo mencionaremos, num nível mais profundo que o ato teatral da notícia de seu suicídio bem no meio da recepção, que permite amarrar a intriga.

A técnica narrativa de *Mrs. Dalloway* é bem sutil. O primeiro procedimento, o mais fácil de detectar, consiste em pontuar o avanço do dia com pequenos acontecimentos; com exceção do suicídio de Septimus, é claro, esses acontecimentos, às vezes ínfimos, conduzem a narrativa rumo ao seu encerramento esperado: a recepção dada por Mrs. Dalloway; haverá muitas idas e vindas, incidentes, encontros: no caminho da manhã, o príncipe de Gales, ou outra figura principesca, passa de carro; um avião exibe letras maiúsculas publicitárias, que a multidão soletra; Clarissa volta para casa a fim de preparar seu vestido de festa; Peter Walsh, que voltou de repente das Índias, surpreende-a em sua atividade de costura; após ter remexido nas cinzas do passado, Clarissa dá-lhe um beijo; Peter afasta-se aos prantos; atravessa os mesmos locais que Clarissa e depara com o casal Septimus e Rezia, a pequena modista de Milão que se tornou sua esposa; Rezia leva seu marido a um primeiro psiquiatra, o doutor Holmes; Richard hesita em comprar um colar de pérolas para sua mulher e opta por rosas (ah, essas rosas que circulam de uma extremidade a outra da narrativa e até se fixam por um momento na tapeçaria do quarto de Septimus, condenado ao repouso pela medicina): pudico em demasia, Richard não conseguirá pronunciar a mensagem de amor que aquelas rosas significam; Miss Kilman, a preceptora feia e devota de Elizabeth, a filha do casal Dalloway, sai para as compras com Elizabeth, que a abandona no meio de suas bombas de chocolate; Septimus, intimado pelo doutor Bradshaw a abandonar sua mulher por uma clínica no campo, joga-se pela janela; Peter resolve ir à recepção dada por Clarissa; vem a grande cena da noite de Mrs. Dalloway, o anúncio do suicídio de Septimus pelo doutor Bradshaw; a maneira como Mrs. Dalloway recebe a notícia do suicídio desse rapaz que não conhece decide o tom que a própria

Clarissa dará à conclusão de sua noitada, que também é a morte do dia. Esses acontecimentos, ínfimos ou consideráveis, são pontuados pelo ressoar das badaladas poderosas do Big Ben e de outros sinos de Londres. Mostraremos adiante que a significação mais importante da lembrança da hora não deve ser procurada no nível da configuração da narrativa, como se o narrador se limitasse a ajudar o leitor a se orientar no tempo narrado: o verdadeiro lugar das badaladas do Big Ben estão na experiência viva que os vários personagens têm do tempo. Pertencem à experiência fictícia do tempo sobre a qual se abre a configuração da obra.

Nesse primeiro procedimento de empilhamento progressivo enxerta-se o procedimento mais conhecido da técnica narrativa de *Mrs. Dalloway*. À medida que a narrativa vai avançando, graças a tudo o que acontece — por menor que seja — no tempo narrado, vai, ao mesmo tempo, retrocedendo, atrasando-se, de certa forma, por amplas excursões ao passado, que constituem outros tantos acontecimentos de pensamento, intercalados em longas seqüências entre os breves surtos de ação. Para o círculo dos Dalloway, esses pensamentos relatados — *he thought, thought she* — são essencialmente retornos à infância em Bourton e, sobretudo, a tudo aquilo que é possível relacionar com o amor frustrado, o casamento recusado entre Clarissa e Peter; para Septimus e Rezia, semelhantes mergulhos no passado são uma ruminção desesperada sobre o encadeamento de acontecimentos que conduziram a um casamento desastroso e à absoluta infelicidade. Essas longas seqüências de pensamentos mudos — ou, o que dá no mesmo, de discursos interiores — não constituem apenas voltas para trás que, paradoxalmente, fazem o tempo contado progredir, atrasando-o; escavam por dentro o instante do acontecimento de pensamento, amplificam interiormente os momentos do tempo contado, de maneira que o intervalo total da narrativa, apesar de sua brevidade relativa, parece rico de uma imensidão implicada.⁷ Na linha daquele dia, cujo avanço é pontuado pelas badaladas do Big Ben, as bafordas de lembrança, as suputações pelas quais cada personagem se esforça por adivinhar as conjecturas que os outros fazem de

sua própria aparência, de seu próprio pensamento, de seu próprio segredo, formam amplos meandros que proporcionam sua distensão específica à extensão do tempo contado.⁸ A arte da ficção consiste, assim, em tecer juntos o mundo da ação e o da introspecção, em misturar o sentido do cotidiano e o da interioridade.

Para uma crítica literária mais atenta à pintura dos caracteres do que à exploração do tempo contado e, por meio desta, do tempo vivido pelos personagens da narrativa, não há dúvida de que esse mergulho no passado e também essa ponderação incessante das almas umas pelas outras contribuem, ao lado dos gestos descritos do exterior, para reconstruir de maneira implícita os caracteres em seu estado presente; ao dar uma densidade temporal à narrativa, o entrelaçamento do presente contado com o passado lembrado confere uma densidade psicológica aos personagens, sem nunca, todavia, conferir-lhes uma identidade estável, já que as perspectivas dos personagens uns sobre os outros e sobre si mesmos são tão discordantes; o leitor é abandonado com peças soltas de um grande jogo de identificação dos caracteres cuja solução lhe escapa tanto quanto aos personagens da narrativa. Essa tentativa de identificação dos personagens decerto está em conformidade com as incitações do narrador fictício quando entrega seus caracteres à sua busca interminável.⁹

Um procedimento da técnica narrativa de *Mrs. Dalloway*, menos fácil de descobrir do que o precedente, merece toda a nossa atenção. O narrador — ao qual o leitor concedeu de bom grado o privilégio exorbitante de conhecer por dentro os pensamentos de todos os seus personagens — dota-se do meio de *passar* de um fluxo de consciência ao outro, fazendo com que seus personagens se encontrem nos mesmos lugares (as ruas de Londres, o parque público), fazendo-os ouvir os mesmos ruídos, assistir aos mesmos incidentes (a passagem do veículo do príncipe de Gales, o vôo do aeroplano etc.). Assim é incorporada pela primeira vez, no mesmo campo narrativo, a história de Septimus, totalmente alheia à do círculo Dalloway. Como Clarissa, Septi-

mus ouviu os rumores suscitados pelo incidente real (veremos adiante a importância do último para a visão que os vários protagonistas têm do próprio tempo). Recorrendo ao mesmo procedimento, o narrador salta das rumações de Peter sobre seu amor fracassado de outrora aos pensamentos funestos trocados pelo casal Rezia-Septimus, que remoem o desastre de sua união. A unidade de lugar, o cara a cara no banco do mesmo parque, equivale à unidade de um mesmo instante no qual o narrador enxerta a extensão de um lapso de memória.¹⁰ O procedimento torna-se aceitável pelo efeito de ressonância que compensa o efeito de ruptura criado pelo salto de um fluxo de consciência para outro: acabado e sem retorno possível está o amor de outrora de Peter; acabado e sem porvir possível também está o casamento do casal Rezia-Septimus. Por uma transição semelhante, volta-se em seguida de Peter para Rezia, passando pelo estribilho da velha enferma, que canta os amores murchos: é lançada uma ponte entre as almas, ao mesmo tempo pela continuidade dos lugares e pela repercussão de um discurso interior num outro. Em outra ocasião, é a descrição de admiráveis nuvens no céu de junho que permite que a narrativa transponha o abismo que separa o curso dos pensamentos da jovem Elizabeth, de volta de sua escapada livre, depois de ter abandonado Miss Kilman, e o fluxo de consciência de Septimus, preso à cama por ordem dos psiquiatras. Uma parada no mesmo lugar, uma pausa no mesmo lapso de tempo, formam uma passarela entre duas temporalidades estranhas uma à outra.

O que importa mostrar agora, penetrando-se na fábula sobre o tempo ao longo de *Mrs. Dalloway*, é que esses procedimentos, característicos da configuração temporal, servem para suscitar a partilha entre o narrador e o leitor de uma experiência temporal ou, antes, de uma gama de experiências temporais, portanto, *para refigurar na leitura o próprio tempo*.

O tempo cronológico é bem evidentemente representado na ficção pelas badaladas do Big Ben e de alguns outros sinos e

relógios que soam as horas. O importante, porém, não é a lembrança da hora, que soa ao mesmo tempo para todos, mas a *relação* que os diversos protagonistas estabelecem com essas marcas do tempo. São as variações dessa relação, de acordo com os personagens e as ocasiões, que constituem a *experiência temporal fictícia* que a narrativa constrói com esmero particular para a persuasão do leitor.

As badaladas do Big Ben ressoam pela primeira vez quando Clarissa, a caminho das lojas de luxo em Westminster, retorna em seus pensamentos para o idílio rompido com Peter, sem saber ainda que ele está de volta. O importante é o que significam para ela, naquele momento, as badaladas do Big Ben: "Agora! Já vibrava. Primeiro um aviso, musical; depois a hora, irrevogável. Os pesados círculos dissolviam-se no ar" [p. 6] (p. 8). Apenas essa frase isolada, repetida três vezes no decorrer da narrativa, lembrará a identidade para todos do tempo dos relógios. Irrevogável a hora? E, contudo, naquela manhã de junho, o irrevogável não oprime, volta a lançar a alegria de viver, no frescor do novo momento e na expectativa da noitada brilhante. Mas passa uma sombra: se Peter voltasse, não a chamaria mais com sua ironia terna: "*The perfect hostess!*" Assim vai o tempo interior, puxado para trás pela memória e aspirado pela expectativa. *Distentio animi*: "Sempre sentira que era muito, muito perigoso viver, por um só dia que fosse" [p. 11] (p. 12). Estranha Clarissa: símbolo da preocupação forjada pela vaidade do mundo, preocupada com a imagem de si mesma, que entrega à interpretação dos outros, à espreita de seus próprios humores cambiantes e, acima de tudo isso, *corajosamente* apaixonada pela vida, apesar de sua precariedade e de sua duplicidade; para ela, canta — e cantará mais uma vez no decorrer da narrativa — o refrão da *Cymbeline* de Shakespeare:

*Fear no more the heat o'the sun
Nor the furious winter's rages.*¹¹

Antes mesmo, porém, de evocar as outras incidências das badaladas do Big Ben, é importante assinalar que o tempo oficial ao qual os personagens são confrontados não é apenas esse tempo dos relógios, mas tudo o que tem convivência com ele. Está em concordância com ele tudo o que na narrativa evoca a história monumental, para falar como Nietzsche e, em primeiro lugar, o admirável cenário de mármore da capital imperial (lugar “real” na ficção de todos os acontecimentos e de suas repercussões internas). Por sua vez, essa história monumental secreta aquilo que eu ousaria chamar de um *tempo monumental*, do qual o tempo cronológico não passa da expressão audível; a esse tempo monumental pertencem as figuras de Autoridade e de Poder que constituem o pólo contrário do tempo vivo, vivido respectivamente por Clarissa e por Septimus, desse tempo que, pela virtude do rigor, conduzirá o último ao suicídio e, pela virtude do orgulho, conduzirá a primeira a enfrentar.¹² Mas, figuras de Autoridade por excelência são os médicos horríveis que atormentam o infeliz Septimus, perdido em seus pensamentos suicidas, a ponto de empurrá-lo para a morte. O que é de fato a loucura para Sir William Bradshaw, essa sumidade médica realçada pelo título de nobreza, senão “não ter senso de medida [*proportion*]” [p. 146] (p. 94)? “*Medida, divina medida, deusa de Sir William, que Sir William adquirira visitando hospitais, pescando salmão, engendrando um filho, em Harley Street, por intermédio de lady Bradshaw,...*” [p. 150] (p. 97). É esse sentido de proporção, de medida, que inscreve toda a sua vida profissional e mundana no tempo monumental. O narrador não teme acrescentar a essas figuras de Autoridade, tão consoantes com o tempo oficial, a religião, representada por Miss Kilman, a professora feia, rancorosa e devota que raptou Elizabeth de sua mãe, antes de a jovem dela escapar para recuperar seu próprio tempo, com suas ameaças e promessas. “Mas a medida tem uma irmã, menos sorridente, mais formidável... Conversão é o seu nome...” [p. 151] (p. 98).

Tempo dos relógios, tempo da história monumental, tempo das figuras de Autoridade: mesmo tempo! É preciso ouvir as horas soarem — ou melhor, baterem — ao longo de toda a

narrativa sob a conduta desse tempo monumental, mais complexo do que o simples tempo cronológico.

O Big Ben ribomba pela segunda vez no momento preciso em que Clarissa acaba de apresentar sua filha a Peter:¹³ “A batida do Big Ben, marcando a meia hora, ressoou entre ambos com extraordinário vigor, como se um homem jovem, forte, indiferente, descuidoso, estivesse a agitar a corda, de um lado para outro” [p. 71] (p. 49). Não é, como da primeira vez, o chamado do inexorável, mas a intromissão — “entre eles” — do incongruente: “Os pesados círculos dissolvem-se no ar”, repete o narrador. Para quem ressoou a meia hora? “Não se esqueça da minha festa esta noite!”, lança Mrs. Dalloway a Peter, que está indo embora; e este afasta-se modulando ritmicamente as seguintes palavras sobre as badaladas do Big Ben: “Só onze e meia?”, pensa. Juntam-se os sinos de St. Margaret, amigáveis, hospitaleiros, como Clarissa. Então, alegres? Somente até o ponto em que o enfraquecimento do som evoca a antiga doença de Clarissa e em que a força da última badalada se torna o dobre soando sua morte imaginada. Como a ficção tem recursos para acompanhar as variações sutis entre o tempo da consciência e o tempo cronológico!

Eram precisamente doze horas; doze, pelo Big Ben; [p. 142] (p. 92). O narrador faz soar meio-dia ao mesmo tempo para Septimus e Rezia indo se entregar ao doutor Holmes, de cuja relação oculta com o tempo oficial já falamos, e para Clarissa estendendo seu vestido verde na cama. Para cada um e para ninguém, “os pesados círculos dissolviam-se no ar” (*ibid.*). Ainda irá se dizer que a hora é a mesma para todos? Sim, por fora, mas não por dentro. Só justamente a ficção pode explorar e transportar para a linguagem esse divórcio entre as visões do mundo e suas perspectivas inconciliáveis sobre o tempo, *escavado* pelo tempo público.

O relógio soa ainda uma e meia, dessa vez nos relógios do rico bairro comercial; a Rezia, em prantos, estes “aconselhavam a submissão, exaltavam a autoridade, e louvavam em coro as supremas vantagens do senso da medida,...” [p. 154-155] (p. 100).

O Big Ben soa três horas para Richard e Clarissa. Para o primeiro, repleto de gratidão pelo milagre que seu casamento com Clarissa lhe parece significar: “O Big Ben começava a ressoar, primeiro a advertência, musical; depois a hora; irrevogável” [p. 177] (p. 114). Mensagem ambígua: pontuação da felicidade? Ou tempo perdido em vaidade? Quanto a Clarissa, submersa, no meio de sua sala, na preocupação de seus cartões de convite: “E o som do sino inundava a sala com a sua vaga melancolia,...” [p. 178] (p. 114). Mas eis Richard, diante dela, estendendo-lhe suas flores. Rosas — mais rosas. “A felicidade é isto, pensou ele” [p. 180] (p. 115).

Quando o Big Ben soa a meia hora seguinte é para pontuar a solenidade, o milagre, o milagre da velha senhora entrevista por Clarissa, lá em baixo à frente, no vão de sua janela e retirando-se para a profundidade de seu quarto; como se as badaladas do enorme sino voltassem a submergir Clarissa numa zona de tranqüilidade, onde nem a saudade inútil do amor de outrora perseguido por Peter nem a religião esmagadora professada por Miss Kilman conseguiriam penetrar. Porém, dois minutos depois do Big Ben, ressoa um outro sino, cujos sons leves, mensageiros de futilidade, misturam-se às últimas ondas majestosas das badaladas do Big Ben pronunciando a lei.

O relógio soa suas seis badaladas para inscrever no tempo público o ato supremamente particular do suicídio de Septimus: “O relógio estava batendo: uma, duas, três; que sutil era o som! comparado com todos aqueles rumores e murmúrios; sutil, sensível como o próprio Septimus. Ela estava mergulhando no sono. Mas o relógio continuava batendo, quatro, cinco, seis,...” [p. 227] (p. 145). As três primeiras badaladas como algo de concreto, de sólido, no tumulto dos cochichos, as três outras como a bandeira içada em homenagem aos mortos no campo de batalha.

O dia avança, puxado para frente pela flecha de desejo e de expectativa lançada desde o início da narrativa (esta noite, a recepção oferecida por Mrs. Dalloway!) e puxado para trás pela retirada incessante na lembrança que, paradoxalmente, pontua o avanço inexorável do dia que está morrendo.

O narrador faz o Big Ben soar a hora pela última vez quando o anúncio do suicídio de Septimus lança Clarissa nos pensamentos contraditórios de que falaremos adiante; e volta a mesma frase: “Os pesados círculos dissolvem-se no ar”. Para todos, para todas as variedades de humor, o ruído é o mesmo; mas a hora não é apenas o ruído que o tempo inexorável faz enquanto passa...

Não devemos, portanto, deter-nos em uma oposição simplista entre tempo dos relógios e tempo interior, mas na variedade das relações entre a experiência temporal concreta dos diversos personagens e o tempo monumental. As variações sobre o tema dessa relação conduzem a ficção bem além da oposição abstrata evocada há pouco e transformam-na, para o leitor, num detector poderoso das maneiras infinitamente variadas de *compor* entre si perspectivas sobre o tempo, que a especulação por si só fracassa em *mediar*.

Essas variações constituem aqui toda uma gama de “soluções” cujos dois extremos são representados, por um lado, pela concordância íntima com o tempo monumental das figuras de Autoridade, resumidas no doutor Bradshaw, e o “terror da história” — para falar como Mircea Eliade — representado por Septimus. As outras experiências temporais, a de Clarissa em primeiro lugar, a de Peter Walsh num grau menor, organizam-se com relação a esses dois pólos, em função de seu parentesco maior ou menor com a experiência *princeps* que o narrador erige como referência para toda a sua exploração da experiência temporal: a experiência da discordância mortal entre o tempo íntimo e o tempo monumental da qual Septimus é o herói e a vítima. Deve-se, portanto, partir desse pólo de discordância radical.

A “vivência” de Septimus confirma sobejamente que nenhum abismo se abriria para ele entre o tempo “batido” pelo Big Ben e o horror da história que o conduz à morte, se a história monumental, presente por toda a parte em Londres, e as diversas figuras de Autoridade resumidas pelo poder médico não outorgassem ao tempo dos relógios o cortejo de poder que transforma o tempo em ameaça radical. Também Septimus viu passar o

veículo do príncipe; ouviu os rumores de respeito por parte da multidão, assim como percebeu a passagem do aeroplano publicitário que só pode arrancar-lhe lágrimas, tanto a beleza dos lugares faz qualquer coisa parecer horrível. Horror! Terror! Para ele, essas duas palavras resumem o antagonismo entre as duas perspectivas temporais, como entre ele mesmo e os outros — “essa solidão eterna” [p. 37] — e entre ele mesmo e a vida. Se essas experiências, indizíveis em última instância, têm acesso, contudo, à linguagem interior, é porque encontraram uma convivência verbal na leitura de *Ésquilo*, de Dante, de Shakespeare, leitura que não lhe transmitiu mais que uma mensagem de universal insignificância. Pelo menos, esses livros estão a seu lado, como um protesto contra o tempo monumental e toda a ciência opressiva e repressiva do poder médico. Precisamente porque estão a seu lado, esses livros constituem um anteparo suplementar entre ele, os outros e a vida. Uma passagem de *Mrs. Dalloway* diz tudo; quando Rezia, a pequena modista de Milão, perdida em Londres, para onde seguiu seu marido, pronuncia: “É tempo...”, “Está na hora — disse Rezia. A palavra ‘hora’ rebentou sua casca; derramou seus tesouros sobre ele; e de seus lábios tombaram, como escamas, como limalhas, sem que ele nada fizesse para isso, duras, brancas, imortais palavras, que voaram, colocando-se por si mesmas no seu devido lugar em uma ode ao Tempo;...” [p. 105] (p. 69). O tempo recuperou sua grandeza mítica, sua reputação sombria de mais destruir do que gerar. Horror do tempo, que traz de volta de entre os mortos o fantasma de seu companheiro de guerra, Evans, remontando do fundo da história monumental — a Grande Guerra — no coração da cidade imperial. Humor rangente do narrador: “Vou dizer-te a hora. (*I will tell you the time*¹⁴) — disse Septimus, devagar, sonolentemente, sorrindo com ar misterioso para o morto de gris. Enquanto ele se sentava, a sorrir, o quarto de hora bateu — um quarto para as doze. O que é ser jovem! pensou Peter Walsh, ao passar por eles” [p. 106] (p. 70).

Os dois extremos da experiência temporal são confrontados na cena do suicídio de Septimus: o doutor Bradshaw — sir William! — decidiu que Rezia e Septimus deveriam se separar

para o bem do doente: “Holmes e Bradshaw o perseguiram!” [p. 223] (p. 142). Pior, foi a “natureza humana” que pronunciou a seu respeito seu veredito de culpa, sua condenação à morte. Nos papéis que Septimus pede para queimar e que Rezia tenta salvar, estão suas “... odes ao Tempo,...” [p. 224] (p. 142). Seu tempo, a partir daquele momento, não pode ser de forma alguma comparado com o dos portadores do saber médico, seu sentido de proporção, seus vereditos, seu poder de infligir o sofrimento. Septimus joga-se pela janela.

Coloca-se a questão de saber se, além do horror da história que ela exprime, a morte de Septimus não foi carregada pelo narrador de uma outra significação que faria do tempo o negativo da eternidade. Em sua loucura, Septimus é portador de uma revelação que capta no tempo o obstáculo à visão de uma unidade cósmica e, na morte, o acesso a essa significação salvadora. Todavia, o narrador não quis fazer dessa revelação a “mensagem” de sua narrativa. Ao unir revelação e loucura, deixa o leitor na dúvida sobre o próprio sentido da morte de Septimus.¹⁵ Ademais, o narrador confia a Clarissa, como vai se dizer, a tarefa de legitimar, mas somente até certo ponto, esse sentido redentor da morte de Septimus. Portanto, não se deve jamais perder de vista que é a justaposição da experiência do tempo em Septimus e Clarissa que faz sentido.¹⁶ Considerada à parte, a visão do mundo de Septimus exprime a agonia de uma alma para quem o tempo monumental é insuportável; a relação que a morte pode ter, além disso, com a eternidade intensifica essa agonia (segundo a interpretação da relação da eternidade com o tempo que propus anteriormente em minha leitura das *Confissões* de Santo Agostinho).¹⁷ Portanto, é com relação a essa falha insuperável escavada entre o tempo monumental do mundo e o tempo moral da alma que se distribuem e organizam as experiências temporais de cada um dos outros personagens e sua maneira de negociar a relação entre as duas bordas da falha. Vou limitar-me a Peter Walsh e a Clarissa, embora haja muito a dizer sobre outras variações imaginativas relatadas pelo narrador.

Peter, seu amor de outrora perdido para sempre — *it was over!* — sua vida presente em ruínas fazem-lhe murmurar: “A morte da alma” [p. 88] (p. 59). Se não tem, para reerguer-se, a confiança vital de Clarissa, tem, para ajudá-lo a sobreviver, a própria leviandade: “Horrrível, exclamou consigo, horrrível! Mas, o sol ainda aquecia. A gente ainda sobrepairava a essas coisas. A vida ainda tinha um meio de adicionar um dia a outro dia. E ainda, pensou, bocejando e começando a notar o mundo exterior (o Regent’s Park tinha mudado muito pouco desde a sua infância, exceto quanto aos esquilos), ainda havia compensações... — se não quando a pequena Elise Mitchell, que tinha estado a juntar pedrinhas para a coleção que fazia com o mano, sobre a lareira do quarto das crianças, pôs um punhado delas nos joelhos da ama e, ao retirar-se correndo, tombou de encontro às pernas de uma senhora. Peter Walsh riu com gosto” [p. 97-98] (p. 65). Pois, se a idade não enfraquece as paixões, “mas adquire-se — afinal! — o poder que dá o supremo sabor à existência: o poder de nos apoderarmos da experiência e volteá-la, lentamente, em plena luz” [p. 119] (p. 78).

Clarissa é evidentemente a heroína do romance; a delimitação do tempo contado é dada pela narrativa de seus atos e de seus discursos interiores; porém, é sobretudo sua experiência temporal, comparada à de Septimus, de Peter e das figuras de Autoridade, que constitui o que está em pauta no jogo com o tempo operado pelas técnicas narrativas características de *Mrs. Dalloway*.

Sua vida mundana, o fato de freqüentar figuras de Autoridade fazem com que uma parte dela esteja do lado do tempo monumental. Naquela mesma noite, não estará no topo de suas escadarias de recepção, como a rainha acolhendo seus hóspedes no palácio de Buckingham? Aos olhos dos outros, não é uma figura de Autoridade por sua postura ereta e rija? Vista por Peter, não é ela um fragmento do Império Britânico? As palavras ternas e cruéis de Peter não a definiriam por inteiro: “*The perfect hostess*”?¹⁸ E, no entanto, o narrador quer comunicar ao leitor o sentido do parentesco profundo entre ela e Septimus, que ela

jamais viu, do qual ignora até mesmo o nome. O mesmo horror a habita; mas, diferentemente de Septimus, ela irá enfrentá-lo, levada por um indestrutível amor pela vida. O mesmo terror: só a evocação do enfraquecimento da vida no rosto de Mrs. Bruton — que não a convidou para almoçar com seu marido! — basta para lembrar-lhe que “o que ela temia era o tempo” [p. 44]. O que mantém seu equilíbrio frágil entre o tempo moral e o tempo da resolução diante da morte — se ousarmos aplicar-lhe essa categoria existencial maior de *Sein und Zeit* —, é seu amor pela vida, pela beleza perecível, pela luz cambiante, sua paixão pela “gota que cai” [p. 54]. Daí seu poder surpreendente de se recuperar pela lembrança, para mergulhar “no coração mesmo do momento” (*ibid.*).

A maneira como Clarissa recebe a notícia do suicídio desse rapaz desconhecido é a oportunidade para o narrador situar Clarissa numa linha de aresta entre os dois extremos de suas variações imaginativas que tocam a experiência temporal. Já se adivinhou há muito tempo: Septimus é o “duplo” de Clarissa;¹⁹ de certa maneira, ele morre em seu lugar. Quanto a ela, resgata sua morte continuando a viver.²⁰ A notícia do suicídio, lançada como pasto bem no meio da festa noturna, arranca primeiro esse pensamento, ao mesmo tempo frívolo e cúmplice, de Clarissa: “Oh, pensou Clarissa, no meio da minha festa aparece a morte, pensou” [p. 279] (p. 176). Mas, no mais profundo de si, essa certeza insuperável: ao perder a vida, esse rapaz salvou o sentido mais elevado da morte: “A morte era um desafio. A morte era uma tentativa de união ante a impossibilidade de alcançar esse centro que nos escapa; o que nos é próximo se afasta; todo entusiasmo desaparece; fica-se completamente só... Havia um enlace, um abraço, na morte” [p. 281] (p. 177). Aqui o narrador reúne numa única voz narrativa a sua voz, a de Septimus e a de Clarissa. É de fato a voz de Septimus que diz, ecoando através da de Clarissa: “... se esse jovem tivesse ido vê-lo e Sir William o houvesse impressionado com o seu poder, não poderia o pobre ter dito (como o sentia ela agora) *que a vida se tornara intolerável? Pois não tornam a vida intolerável homens como aquele?*” [p. 281] (p. 177). É com os olhos

de Septimus que ela vê o doutor Bradshaw como "... Suponhamos que ele tivera essa paixão e fora consultar Sir William Bradshaw, um grande médico, mas para ela *obscuramente maléfico, sem sexo nem desejo, extremamente atencioso para com as mulheres, mas capaz de algum indescritível ultraje — violar a nossa alma, por exemplo —*" (*ibid.*). Mas o tempo de Clarissa não é o tempo de Septimus. Sua festa não terminará num desastre. Um "sinal", colocado ali pela segunda vez pelo narrador, ajudará Clarissa a reunir o terror e o amor pela vida no orgulho de enfrentar; esse sinal é o gesto da velha senhora do outro lado da rua afastando suas cortinas, retirando-se da janela e indo deitar-se "só, muito tranqüilamente" — figura de serenidade, de repente associada ao refrão de *Cymbeline*: "*Fear no more the heat of the sun...*". Cedo, naquela mesma manhã, lembramos, ao parar diante de uma vitrina, Clarissa vira o volume de Shakespeare aberto nesses versos. Ela se perguntara: "Que estaria tentando recordar? Que imagem de límpida aurora do campo..." [p. 212] (p. 13). Mais tarde durante o dia, num momento de retorno apaziguado à realidade do tempo, Septimus deveria discernir nos mesmos versos uma palavra de consolo: "Nada mais temas, diz o coração no corpo; nada mais temas. Não tinha medo. A cada momento a Natureza lhe dava a entender, com algum risonho aviso, como aquela mancha de ouro que percorria a parede — ali, ali, ali —, a sua intenção de *revelar-lhe*, agitando as plumas, sacudindo as tranças, lançando o manto de um modo ou outro, mas com beleza, sempre com beleza, ou ficando a seu lado para *sussurrar entre as mãos em concha* as palavras de Shakespeare... a intenção de revelar-lhe o seu oculto sentido" [p. 212] (p. 135). Quando Clarissa repete o verso no final do livro, repete como Septimus: "*With a sense of peace and reassurance.*"²¹

O livro termina assim: a morte de Septimus, compreendida e, de certo modo, compartilhada, proporciona ao amor instintivo que Clarissa tem pela vida um tom de desafio e de resolução: "Mas tinha de voltar para junto deles. Tinha de reuni-los" [p. 284] (p. 179). Vaidade? Arrogância? *The perfect hostess*? Talvez. Nesse ponto, a voz do narrador confunde-se com a de Peter que, nesse

último instante da narrativa, torna-se para o leitor a voz mais digna de confiança: "Mas que terror é este? pensou consigo. Que êxtase me vem? Que é que me enche de tão extraordinária excitação? É Clarissa, descobriu. Pois ela ali estava" [p. 296] (p. 187).

A voz diz simplesmente: "*For there she was.*" A força dessa presença é o dom do suicida a Clarissa.²²

Em suma, é possível falar de uma experiência unificada do tempo em *Mrs. Dalloway*? Não, na medida em que os destinos dos personagens e sua visão do mundo permanecem justapostos; sim, na medida em que a proximidade entre as "cavernas" visitadas constitui uma espécie de rede subterrânea que é a experiência do tempo em *Mrs. Dalloway*. Essa experiência do tempo não é nem a de Clarissa, nem a de Septimus, nem a de Peter, nem a de nenhum dos personagens: é sugerida ao leitor pela *repercussão* (expressão que Bachelard tanto gostava de tomar emprestado de E. Minkowski) *de uma experiência solitária numa outra experiência solitária*. É essa rede, tomada em sua totalidade, que é a experiência do tempo em *Mrs. Dalloway*. Essa experiência, por sua vez, enfrenta, numa relação complexa e instável, o tempo monumental, ele próprio oriundo de todas as convivências entre o tempo dos relógios e as figuras de Autoridade.²³

2. A montanha mágica²⁴

Que *A montanha mágica* é um romance sobre o tempo é demasiado evidente para que seja necessário insistir nisso. Muito mais difícil é dizer em que sentido o é. Limitemo-nos, para começar, aos traços mais manifestos que impõem a caracterização global de *A montanha mágica* como *Zeitroman*.

Em primeiro lugar, *a abolição do sentido das medidas do tempo* é o traço principal da maneira de existir e de habitar dos pensionistas do Berghof, o sanatório de Davos. Do início ao final do romance, essa anulação do tempo cronológico é sublinhada

claramente pelo contraste entre “os de cima”, aclimatados a esse fora-do-tempo, e “os de baixo” — os da planície —, que vagam ao ritmo do calendário e dos relógios. A oposição espacial redobra e reforça a oposição temporal.

Em seguida, o fio da história, relativamente simples, é pontuado por algumas idas e vindas dos de baixo e dos de cima, que dramatizam o feitiço do lugar. A chegada de Hans Castorp constitui o primeiro evento dessa ordem. O jovem engenheiro de cerca de 30 anos vem de Hamburgo, lugar plano por excelência, visitar seu primo Joachim, em tratamento já há seis meses no Berghof; sua intenção inicial é passar apenas três semanas naquele lugar insólito. Diagnosticado como doente pelo doutor Behrens, o proprietário sinistro e bufão da instituição, torna-se, por sua vez, um hóspede entre outros do Berghof. A partida de Joachim, que volta à vida militar, seu retorno ulterior ao sanatório para lá morrer, a partida brusca da senhora Chauchat — personagem central da intriga amorosa entremeada à fábula sobre o tempo — após o episódio decisivo da “Noite de Walpurgis”, sua volta inesperada ao lado de Mynheer Peperkorn: todas essas chegadas e todas essas partidas constituem tantos pontos de ruptura, testes e questionamentos numa aventura que essencialmente se desenvolve na reclusão espacial e temporal do Berghof. O próprio Hans Castorp passará sete anos ali, até que o “trovão” da declaração da guerra de 1914 o arranque do feitiço da montanha mágica; a erupção da História, porém, só o restituirá ao tempo dos de baixo para entregá-lo a essa “festa da morte” que é a guerra. O desenvolvimento da narrativa em seu aspecto episódico inclina, portanto, a ver o fio condutor de *A montanha mágica* no confronto de Hans Castorp com o tempo abolido.

Por sua vez, a *técnica narrativa* empregada pela obra confirma sua caracterização como *Zeitroman*. O procedimento mais visível refere-se à ênfase na relação entre o tempo de narração e o tempo contado.²⁵

A distribuição em sete capítulos recobre um espaço cronológico de sete anos. Mas a relação entre o comprimento do tempo contado em cada capítulo e o tempo levado para contá-lo, medido

em número de páginas, não é proporcional. O capítulo I consagra 21 páginas à “chegada”. (O capítulo II constitui uma volta ao passado sobre o tempo transcorrido até o momento em que foi tomada a decisão de empreender a viagem fatal; mais tarde, falaremos sobre sua significação.) O capítulo III consagra 75 páginas ao primeiro dia completo (ou segundo dia contando a chegada); depois do que as 125 páginas do capítulo IV bastam para recobrir as três primeiras semanas, o intervalo de tempo exato que Hans Castorp acreditava iria dedicar à sua visita ao Berghof; os sete primeiros meses exigem as 222 páginas do capítulo V; um ano e nove meses ocupam as 333 páginas do capítulo VI; os quatro anos e meio restantes preenchem as 295 páginas do capítulo VII.²⁶ Essas relações numéricas são mais complexas do que aparentam ser: por um lado, o *Erzählzeit* não cessa de se tornar mais curto com relação ao *erzählte Zeit*; por outro, o alongamento dos capítulos, combinado com a abreviação da narrativa, cria um efeito de perspectiva essencial à comunicação da experiência principal, o debate interior do herói com a perda do sentido do tempo. Para ser percebido, esse efeito de perspectiva requer uma leitura acumulativa, que permita que a totalidade da obra permaneça presente em cada um de seus desenvolvimentos. De fato, e em virtude do comprimento da obra, apenas a releitura pode restituir essa perspectiva.

As considerações sobre o comprimento da narrativa levam-nos a evocar um último argumento em favor da interpretação de *A montanha mágica* como *Zeitroman*. E esse argumento é, em certo sentido, o mais decisivo. Porém, lança-nos, ao mesmo tempo, no centro das perplexidades que assaltam o leitor, a partir do momento em que ele se pergunta em que sentido e a que preço isso é de fato um *Zeitroman*. Devemos apoiar-nos, com efeito, nas próprias declarações do autor, que se outorgou o privilégio, em si indiscutível, e com frequência assumido pelos romancistas do passado, de intervir em sua narrativa. É impossível não levar esse aspecto em conta, na medida em que essas intrusões contribuem, no trabalho da escrita, para a ênfase e para a encenação da *voz narrativa* dentro da obra. (Aliás, é unicamente nessa qualidade que nos servimos das intervenções do autor,

bem decididos que estamos a ignorar as informações de caráter biográfico e psicográfico relativas a Thomas Mann, que essas intrusões encorajam. Não que eu negue que o narrador encontrado na narrativa seja o próprio autor, isto é, Thomas Mann. Basta-nos que o autor, exterior à sua obra e hoje morto, tenha se transformado em voz narrativa ainda hoje audível em sua obra.) A voz narrativa que, a intervalos, interpela o leitor e disserta sobre seu herói participa de fato da escrita do texto. Ao mesmo tempo, essa voz, distinta da narrativa propriamente dita e sobreposta à história contada, tem um direito indiscutível de ser ouvida — com as reservas de que falaremos adiante — quando ela se empenha em caracterizar a narrativa como *Zeitroman*.

Sua primeira intervenção é ouvida no *Vorsatz* (o "designio"), situado à frente da narrativa. Esse *Vorsatz* não é exatamente uma introdução: impõe a autoridade da voz narrativa no próprio interior do texto. Ora, o problema colocado pelo *Vorsatz* é precisamente o da relação entre o *Erzählzeit* e o *erzählte Zeit*. O problema comporta dois aspectos. Começo pelo segundo, ou seja, um debate que nos é familiar desde nosso estudo sobre os jogos com o tempo.²⁷ A questão aqui é a da duração (*Dauer*) da leitura. E a resposta a essa questão nos subtrai de imediato ao tempo cronológico: "Narrá-la-emos pormenorizadamente, com exatidão e minúcia, já que a sua natureza cativante ou enfadonha jamais depende do espaço ou do tempo que ela exige." [pp. 5-6] (p. 10). A simples evocação do tédio possível sugere uma analogia entre o tempo da escrita e o tempo da experiência projetada pela narrativa. Até o número sete — sete dias, sete meses, sete anos — encerra essa relação entre o tempo de leitura — considerado coextensivo ao tempo da escrita — e o tempo contado, com a nota de ironia vinculada à escolha do número sete sobrecarregado de simbolismo hermético: "Decerto não chegará — Deus me livre — a sete anos." (*ibid.*) que o narrador e seu leitor passarão contando a história!... Por trás dessa resposta dilatária já se perfila a questão da pertinência das medidas do tempo na experiência do herói.²⁸ Mas a mais decisiva para nosso propósito é a observação enigmática que precede essas alusões: falando do tempo contado, o *Vorsatz* declara que a história que se lerá deve absolutamente

ser narrada "... e em absoluto não podem ser narrados senão *na forma de um remoto passado*." (*In der Zeitform der tiefsten Vergangenheit*) [p. 5] (p. 9). Ora, serem as histórias contadas no passado já constitui em si um problema ao qual voltaremos em nosso capítulo final: que, ademais, o passado contado deva ser "o mais remoto" coloca um enigma específico, a antigüidade aí perdendo seu caráter cronológico: "No entanto, não será o caráter de antigüidade de uma história tanto mais profundo, perfeito e lendário, quanto mais próxima do presente ela se passar?" [p. 5] (p. 10). O que então o impõe? O narrador irônico dá aqui uma resposta ambígua: a antigüidade no caso desdobra-se em uma antigüidade datada, mas transcorrida para nós, a do mundo de antes da Grande Guerra, e uma antigüidade sem idade, a da lenda (*Märchen*).²⁹ Essa primeira alusão não deixa de repercutir no problema da experiência do tempo produzido pela história contada: "Pretendemos, ao mesmo tempo, aludir à natureza dupla, problemática e singular, desse elemento misterioso." Que natureza dupla? Precisamente a que, por todo o romance, confrontará o tempo do calendário e dos relógios a um tempo progressivamente despojado de qualquer caráter mensurável e mesmo de qualquer interesse pela medida.

À primeira vista, o problema colocado por essa natureza dupla do tempo assemelha-se ao colocado por *Mrs. Dalloway*: esquematicamente, a exploração das relações conflituosas entre o tempo interior e o tempo cronológico, ampliada até as dimensões do tempo monumental. A diferença é, na realidade, considerável. Em *A montanha mágica*, são constelações completamente diferentes que gravitam em torno dos dois pólos, a ponto de nos fazer duvidar de que *A montanha mágica* seja apenas um *Zeitroman* ou até que seja principalmente um *Zeitroman*. Por conseguinte, devemos agora ouvir um pleito de espírito adverso.

Em primeiro lugar, a linha que separa os "de cima" dos "de baixo" separa, ao mesmo tempo, do mundo cotidiano — o mundo da vida, da saúde e da ação — o mundo da doença e da morte. De fato, no Berghof, todos estão doentes, inclusive os médicos, o tisiólogo e o psiquiatra charlatão. Hans Castorp penetra num

universo no qual o reinado da doença e da morte já está instituído. Qualquer um que ali penetre se torna, por sua vez, um condenado à morte; quando se abandona aquele mundo, como Joachim, a ele se volta para morrer; a magia, o feitiço da montanha mágica é o feitiço pela doença, pela pulsão de morte. O próprio amor é cativo desse encantamento. No Berghof, a sensualidade e a podridão encontram-se lado a lado. Um pacto secreto vincula o amor e a morte. É isso também, e talvez principalmente, a magia desse lugar fora do tempo e fora do espaço. A paixão de Hans Castorp pela senhora Chauchat é inteiramente dominada por essa fusão entre a atração sensual e o fascínio pela decomposição e pela morte. Ora, a senhora Chauchat já está ali quando Castorp chega; ela faz parte, pode-se dizer, da instituição da doença; sua partida súbita e seu retorno inesperado, acompanhada pelo resplandecente Mynheer Peperkorn — que irá se suicidar em Berghof —, constituem as peripécias principais no sentido aristotélico do termo.

A *montanha mágica* não é, portanto, apenas uma fábula sobre o tempo. O problema é, antes, saber como o mesmo romance pode ser simultaneamente o *romance do tempo* e o *romance da doença mortal*. A decomposição do tempo deve ser interpretada como uma prerrogativa do mundo da doença, ou constitui esta última uma espécie de situação-limite para uma experiência ela própria insólita do tempo? Na primeira hipótese, *A montanha mágica* é o romance da doença; na segunda, o romance da doença é, por prioridade, um *Zeitroman*.

A essa primeira alternativa aparente acrescenta-se uma segunda. O problema, com efeito, é complicado pela presença, na conduta do romance, de um terceiro componente, junto à supressão do tempo e ao fascínio pela doença. Essa terceira temática é a do *destino da cultura européia*. Proporcionando um espaço tão considerável às conversas, às discussões e às controvérsias cujo tema é esse destino, criando personagens tão precisamente trabalhados como Settembrini, o letrado italiano, porta-voz tagarela da filosofia das Luzes, e Naphta, o jesuíta de origem judaica, crítico perverso da ideologia burguesa, o autor fez de seu roman-

ce um vasto apólogo da decadência da cultura européia, em que o fascínio pela morte no recinto do Berghof simboliza com — como teria dito Leibniz — a tentação do niilismo. O próprio amor é transfigurado pelo debate sobre a cultura em uma grandeza transindividual, sobre a qual se pode perguntar se ela não esgotou os recursos salvadores do próprio amor.

Como, perguntamos então, o mesmo romance pode ser *um romance do tempo*, *um romance da doença* e *um romance da cultura*? O tema da relação com o tempo que, a princípio, parecia preeminente e que, em seguida, pareceu ceder diante do da relação com a doença, não recua um grau suplementar se o destino da cultura européia se converte no tema principal?

Ao que parece, Mann resolveu o problema incorporando estas três grandezas — tempo, doença e cultura — na experiência singular — em todos os sentidos da palavra — do personagem central, Hans Castorp. Ao fazer isso, Mann compôs uma obra aparentada à grande tradição alemã do *Bildungsroman*, ilustrada um século antes por Goethe no famoso *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. O tema do romance é, a partir de então, a instrução, a formação, a educação de um rapaz “simples”, mas “curioso” e “empreendedor” (todas essas expressões são as da voz narrativa). A partir do momento em que o romance é lido como a história de um aprendizado espiritual, centrado no personagem de Hans Castorp, a verdadeira questão consiste em saber por que meio a técnica narrativa conseguiu integrar uma à outra a experiência do tempo, a doença mortal e o grande debate sobre o destino da cultura.

No que se refere à primeira alternativa evocada — romance do tempo *ou* romance da doença? —, a técnica narrativa consiste em *alçar* à categoria de uma experiência de pensamento, cujas transformações estudaremos adiante, o duplo confronto com a supressão do tempo e com o fascínio pela podridão. A destemporalização e a corrupção tornam-se, pela arte da narrativa, o objeto indiviso do fascínio e da especulação do herói. Só a ficção poderia criar as condições insólitas exigidas por essa experiência temporal ela própria insólita, fazendo conspirar a supressão do

tempo e a atração pela morte. Assim, antes mesmo de levarmos em conta o debate sobre o destino da cultura, a história de um aprendizado espiritual já une o *Zeitroman* ao romance da doença no contexto de um *Bildungsroman*.

A segunda alternativa — destino de um herói e até de um anti-herói ou destino da cultura européia? — é resolvida pelos mesmos meios. Fazendo de Settembrini e de Naphta os “preceptores” de Hans Castorp, Mann integrou o grande debate europeu à história singular de uma educação sentimental. As discussões intermináveis com os porta-vozes do humanismo otimista e de um niilismo com cores de catolicismo comunizante são erguidas à categoria de objetos de fascínio e de especulação na mesma qualidade que a morte e o tempo.

O *Bildungsroman*, em cujo contexto é recolocado o *Zeitroman*, merece bem seu nome, não porque o destino da cultura européia seja seu tema, mas porque esse debate transindividual é de certo modo miniaturizado — se ousarmos falar desse modo de um romance de mais de mil páginas! — no *Bildungsroman* centrado em Hans Castorp. Assim, produzem-se intercâmbios entre estas três grandezas — tempo, morte e cultura: o destino da cultura torna-se um aspecto do debate entre o amor e a morte; em compensação, as decepções de um amor em que a sensualidade caminha ao lado da corrupção tornam-se “preceptoras”, à imagem dos educadores pelo verbo, na busca espiritual do herói.

Isso quer dizer que, nessa arquitetura complexa, o *Zeitroman* torna-se um simples aspecto do *Bildungsroman*, em pé de igualdade com o romance da doença e o romance da decadência européia? Na minha opinião, o *Zeitroman* conserva um privilégio indelével que só aparece se colocarmos a questão mais difícil de todas, a da natureza verdadeira do aprendizado espiritual do qual esse romance é a história. Thomas Mann optou por fazer das investigações do herói sobre o tempo a *pedra de toque* de todas as suas outras investigações sobre a doença e a morte, sobre o amor, a vida e a cultura. O tempo é comparado, em certo momento da história, do qual falaremos adiante, a esse termômetro sem graduação que se dá aos doentes que trapaceiam; ele

adquire, então, a significação — num sentido semimítico, semi-irônico — de uma “irmã muda”. “Irmã muda” da atração pela morte, do amor cúmplice da corrupção e da preocupação pela História. O *Zeitroman*, poderíamos dizer, é a “irmã muda” da epopéia da morte e da tragédia da cultura.

Assim focalizadas sobre a experiência do tempo, todas as questões colocadas pelo aprendizado do herói, nos múltiplos registros entre os quais o romance se distribui, resumem-se numa única: O herói aprendeu algo no Berghof? É um gênio, como alguns disseram, ou um anti-herói? Ou seu aprendizado é de uma natureza mais sutil, que rompe com a tradição do *Bildungsroman*?

Aqui, voltam com força as dúvidas suscitadas pela *ironia* do narrador. Situamos o local privilegiado dessa ironia na relação de distanciamento estabelecida entre uma voz narrativa, encenada com ostentação, insistência e obstinação, e o conjunto da história contada, no decorrer da qual essa voz narrativa não cessa de intervir. O narrador torna-se o observador que faz troça da história que conta. Em uma primeira abordagem, essa distância crítica parece minar a credibilidade do narrador e tornar problemática qualquer resposta à questão de saber se o herói aprendeu qualquer coisa no Berghof sobre o tempo, a vida e a morte, o amor e a cultura. Porém, em uma reflexão posterior, vem-nos a suspeita de que essa relação de distanciamento entre a voz narrativa e a narrativa poderia constituir a chave hermenêutica do problema colocado pelo próprio romance. *Quanto a seu debate sobre o tempo, o herói não estaria na mesma relação que o narrador com respeito à história que conta: uma relação de distanciamento irônico? Nem vencido pelo universo mórbido nem vencedor goethiano num triunfo pela ação, não seria ele uma vítima da qual todo o crescimento ocorre na dimensão da lucidez, do poder reflexivo?*

É essa hipótese de leitura que se faz necessário testar num segundo percurso através dos sete capítulos de *A montanha mágica*.³⁰

O romance começa assim: "Um jovem singelo viajava, em pleno verão, de Hamburgo, sua cidade natal, a Davos-Platz, no cantão dos Grisões. Ia de visita, por três semanas" [p. 7] (p. 11). O *Zeitroman* é situado pela simples menção das três semanas.³¹ Mas há mais: na releitura, a voz narrativa é reconhecida na primeiríssima caracterização do herói como um "rapaz (*einfa*ch) simples", que encontrará sua repercussão nas últimas linhas do romance, onde o narrador interpela sem disfarce seu herói: "Certas aventuras da carne e do espírito, sublimando a tua singeleza, fizeram teu espírito sobreviver ao que tua carne dificilmente poderá resistir" [p. 757] (II, p. 801). Ademais, a ironia dessa voz se dissimula na constatação aparente: "Ia de visita, por três semanas" [p. 7] (p. 11). Na releitura, essas três semanas contrastarão com os sete anos passados no Berghof. Nesse começo inocente, subentende-se assim uma questão: o que ocorrerá com a simplicidade desse rapaz, quando seu projeto for despedaçado pela aventura que ele próprio iniciou? Sabemos que a duração da estada será o móvel dramático de toda a narrativa.

Nesse brevíssimo primeiro capítulo, o narrador utiliza uma primeira vez a relação com o espaço para significar a relação com o tempo; o afastamento do país natal atua como o esquecimento: "Dizem que o tempo é como o rio Lete; mas também o ar de paragens longínquas representa uma poção semelhante, e seu efeito, conquanto menos radical, não deixa de ser mais rápido" [p. 8] (I, p. 12). Ao chegar ao Berghof, Hans Castorp leva para lá a visão do tempo de baixo. As primeiras discussões entre Hans e seu primo Joachim, já aclimatado ao tempo de cima, trazem para o primeiro plano a discordância entre as duas maneiras de existir e habitar. Hans e Joachim não falam a mesma linguagem sobre o tempo: Joachim já perdeu a precisão das medidas: "Três semanas são para eles como um dia... aqui se modificam todas as nossas concepções" [p. 11] (I, p. 15). Assim é criada uma expectativa no leitor; a conversa não servirá apenas, como aqui, de simples procedimento para fazer aparecer no nível da linguagem a diferença entre maneiras de conceber e sentir o tempo: será o meio privilegiado de aprendizado do herói.³² O segundo dia, completo, contado no capítulo III, é feito de acontecimentos

mínimos que se atropelam; as refeições parecem suceder-se sem trégua; num breve lapso de tempo, que parece, ao mesmo tempo, bem preenchido e, sobretudo, exatamente ritmado pelos passeios, as sessões do termômetro, as pausas prolongadas, é descoberta uma população heteróclita; as conversas com Joachim e, depois, com o primeiro preceptor Settembrini, colocadas sem tardar em cena pelo narrador, agravam os mal-entendidos da linguagem já esboçados no dia precedente, o da "chegada". Hans Castorp surpreende-se com as aproximações de Joachim.³³ Em seu primeiro encontro com Settembrini, defende suas "três semanas".³⁴ Mas, desde o início, a discussão com Settembrini tem uma feição diferente das conversas com Joachim; o mal-entendido é de imediato o início de uma investigação, de uma busca; Settembrini tem razão: "Como está vendo, não costumamos refrear a nossa curiosidade. Ela *também faz parte dos nossos privilégios*" [p. 63] (I, p. 70). A seção intitulada *Gedankenschärfe* — "Lucidez" — introduz os preâmbulos de uma especulação que a arte da narrativa se empenhará incansavelmente em narrativizar. Na cena do termômetro, a segurança de Hans desmorona, mas não sua vigilância; não é em horas *fixas* e durante *sete* (sete!) minutos que se toma a temperatura?³⁵ Hans agarra-se à organização do que se poderia chamar *o tempo clínico*; mas é precisamente o que desarranja o tempo. Pelo menos, Hans dá o primeiro passo na ordem da lucidez, dissociando o tempo tal como aparece ao "*sentimento*" (*Gefühl*) do tempo medido pelo movimento da agulha percorrendo o mostrador [p. 69] (I, p. 78). Descobertas mínimas, provavelmente, mas que não se deve deixar de colocar na conta da lucidez,³⁶ mesmo se a perplexidade prevalece de longe.³⁷ Não deixa de ter importância para a educação de nosso herói que uma primeira iluminação súbita sobre o que o tempo pode ser verdadeiramente lhe seja proporcionada em *sonho*. Como o próprio tempo se anuncia? Como "evidenciou-se que o tempo nada mais era senão uma 'irmã muda', uma coluna de mercúrio totalmente desprovida de escala, para aqueles que quisessem trapacear" [p. 98] (I, p. 107). A cena do termômetro é ao mesmo tempo abolida e retomada: os números desapareceram do termômetro; o tempo normal desapareceu, como num relógio

que não mais mostrasse as horas. “Desde que compreendera, de uma forma tão inédita e viva, por que Joachim empalidecera, o mundo parecia-lhe renovado, e aquela sensação de exuberante alegria e esperança tornou a comovê-lo no seu íntimo” [p. 96] (I, p. 105), os dois sonhos contados pertencem à seqüência dos “momentos bem-aventurados” — para já falar como Proust — que balizarão a busca e sobre os quais as últimas linhas do romance chamarão a atenção, numa segunda leitura: “Momentos houve em que, cheio de pressentimentos e absorto na tua obra de ‘regente’, viste brotar da morte e da luxúria carnal um sonho de amor” [p. 756] (II, p. 801). É verdade que esse sonho ainda não é daqueles que se pode dizer que o herói “governou”. Pelo menos, pontua uma curiosidade que, sendo ela própria cativa da atração erótica exercida por Clawdia Chauchat, é forte o suficiente para fazê-lo resistir ao conselho, dispensado por Settembrini, de ir embora: “De repente entrou a falar com grande ênfase,....” [p. 93] (I, p. 102).

A erosão do sentido do tempo e de sua linguagem apropriada prossegue no grande capítulo IV que abrange as três semanas que Hans Castorp se propunha a passar como simples visitante do Berghof. A confusão das estações concorre para a confusão das referências habituais do tempo enquanto se iniciam a fundo as intermináveis discussões político-culturais com Settembrini (Naphta ainda não foi introduzido). Numa primeira leitura, essas discussões intermináveis tendem a fazer perder de vista o fio da experiência temporal do herói e fazer o *Bildungsroman* sair dos limites do *Zeitroman*. Numa segunda leitura, fica claro que é papel destinado ao *Exkurs über den Zeitsinn* [p. 108-112] — “Excurso sobre o Sentido do Tempo” (I, pp. 118-121) — reinserir o grande debate sobre o destino da cultura européia na história do aprendizado buscado pelo herói e garantir desse modo o equilíbrio entre *Zeitroman* e *Bildungsroman*. Um termo serve de encaixe nesse ajuste delicado que é obra unicamente do narrador:³⁸ a “aclimatação” (*diesem Sicheinleben an fremden Ort*) [p. 110] (I, p. 119) como fenômeno ao mesmo tempo cultural e temporal. A digressão parte daí para se tornar ruminação do próprio narrador sobre a monotonia e o tédio: não é verdade,

diz-se, que essas impressões alongam o curso do tempo. Ao contrário: “Pode ser que a vacuidade e a monotonia alarguem e tornem ‘tediosos’ o momento e a hora; porém, as grandes quantidades de tempo são por elas abreviadas e aceleradas, a ponto de se tornarem um quase nada” [p. 110] (I, p. 120). Esse efeito duplo de abreviação e prolongamento retira qualquer univocidade à idéia de comprimento de tempo e só permite uma única resposta à questão “Há quanto tempo?": “Há muito tempo já” [p. 112] (I, p. 121).

O tom geral do *Exkurs* é, antes, o de uma advertência: “No fundo constitui fenômeno esquisito esse processo de aclimatação num lugar estranho, a adaptação — por mais laboriosa que seja — e a mudança de hábitos à qual as pessoas se submetem só para variar e na intenção firme de abandoná-la imediatamente ou pouco depois de completada, a fim de voltarem ao estado anterior” [p. 110] (I, 119). A partir do momento em que se trata de algo bem diferente de uma interrupção, de um intervalo no curso principal da vida, o que uma monotonia ininterrupta demais pode fazer com que se perca é a própria consciência da duração, “é a consciência do tempo que ameaça perder-se na uniformidade constante, e que liga laços tão estreitos de parentesco e afinidade à própria sensação de vida, que não se pode debilitar uma sem que a outra sofra e defina também” [p. 110] (I, p. 120). A expressão “sensação de vida” (*Lebensgefühl*) provavelmente não é despojada de uma certa ironia. Atribuindo, todavia, pensamentos análogos a seu herói, o narrador assinala que apenas está um pouco adiantado com relação a ele no caminho da lucidez.³⁹ Ora, a curiosidade do herói jamais se atenua, mesmo se, às vezes, aflora o desejo de “subtrair-se ao círculo mágico do Berghof, respirar profundamente ao ar livre...” [p. 124] (I, p. 134).

Para a supressão do tempo, do qual o herói é, desse modo, a vítima semilúcida, concorre ainda o episódio do aparecimento num estado de devaneio de Pribislav Hippe, o colegial do lápis, cujos olhos e olhar se tornam os de Clawdia Chauchat. A favor do caráter emblemático desse *leitmotiv* do lápis emprestado e

restituído⁴⁰ (que oferecerá ao narrador um final enigmático ao episódio da *Walpurgisnacht*, do qual se falará adiante), esse episódio, chamado de maneira apropriada por Thieberger de *verträumte Intermezzo*, faz vir à tona a profundidade de um tempo cumulativo já sondado pela digressão do capítulo II — profundidade que, por sua vez, confere ao instante presente uma espécie de duração infinita [p. 129] (I, p. 140). É sobre essa profundidade que mais tarde irá se edificar a seqüência dos sonhos de eternidade.

Antes mesmo de transcorridas as três semanas previstas, para Hans, “a revivescência de seu sentido da duração” foi enfraquecida; contudo, os dias que passam não deixam de estirar-se “Aquela primeira revitalização do senso de tempo... havia muito que se passara... sob o efeito de uma expectativa sempre renovada...” [p. 150] (I, p. 161): a atração por Clawdia e a perspectiva da partida proporcionam ainda mais movimento e tensão ao tempo.⁴¹ Mas, em suma, quando o termo das três semanas se avizinha, Hans Castorp já está conquistado pelas próprias idéias com as quais Joachim o acolhera: “três semanas não representavam quase nada ali em cima — todos o haviam prevenido desse fato. A menor unidade de tempo era ali o mês — dissera Settembrini...” [p. 172] (I, p. 184). Já não lamenta não ter reservado mais tempo a essa temporada? E, submetendo-se à regra do “termômetro” (subtítulo importante desse capítulo IV) [p. 170], não se tornara como os outros doentes, a presa da montanha mágica?⁴²

“Aclimatado”, Hans Castorp está, contudo, pronto para a primeira experiência de eternidade sobre a qual se abre o capítulo V, ainda mais longo que o precedente. Logo de início, o narrador voltou a assumir o controle das coisas para retornar à questão, levantada pelo *Vorsatz*, do comprimento do romance: “Num piscar de olhos”, diz, “como bem vemos, essas três semanas vão findar e ser enterradas” [p. 195]. Aqui, a alegada estranheza da relação entre o *Erzählzeit* e o *erzählte Zeit* concorre para enfatizar a estranheza da própria experiência feita pelo herói da ficção: são as leis da narração, diz-se, que querem que a experiência do

tempo de escrita e de leitura se encolha na mesma medida que a aventura do herói; agora que a lei de cima prevaleceu, só resta mergulhar na densidade do tempo. Não há mais testemunha de baixo. O tempo do sentimento eliminou o tempo dos relógios. A partir de então, abre-se o mistério do tempo para nossa surpresa (o termo volta duas vezes) [p. 195] (I, p. 207).

O episódio *Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit* — “Sopa Eterna e Clareza Repentina” [pp. 195 e ss.] (I, pp. 207 e ss.) — não contém, propriamente falando, um dos “milagres” anunciados, mas, antes, o fundo — e mesmo a escória — do qual os “milagres” decisivos se destacarão. Estranha eternidade, com efeito, essa eternidade *identitária*. É ainda a voz narrativa que fala dessa série de dias parecidos passados na cama: “Trazem-te a sopa à hora do almoço, assim como a trouxeram ontem e a trarão amanhã... é um presente sem extensão, no qual eternamente te trazem a sopa. Seria, entretanto, paradoxal falar de fastio, quando se trata de eternidade; e queremos evitar quaisquer paradoxos, sobretudo em companhia desse nosso herói” [p. 195] (I, pp. 207-208). A ironia do tom não deixa dúvidas. Essa observação é, contudo, da maior importância; o leitor deve retê-la no tempo cumulativo da releitura, exigido particularmente por esse tipo de romance: o sentido da *Ewigkeitssuppe* deve permanecer em suspenso até que lhe seja dada a réplica por duas outras experiências da eternidade, a da “Noite de Walpurgis”, no final do mesmo capítulo, e a da cena da “Neve”, no capítulo VII.

O elemento narrativo que sustenta esse comentário do narrador é a nova condição de Hans Castorp, retido, por ordem do doutor Behrens, no leito de morte da pensionista precedente; três semanas dessa eternidade são percorridas a galope em dez páginas. Conta apenas “na eternidade parada dessa hora...” [p. 202] (I, p. 214), que se exprime também por um acúmulo de indicações sobre a hora: não se sabe mais em que dia se está; mas sabe-se que horas são “O dia subdividido, artificialmente abreviado, desagregara-se...” [p. 204] (I, p. 217). Cabe a Settembrini contar, no tom do erudito, do humanista político, a relação que cada coisa, religião e amor, mantém com a morte. A radioscopia pode revelar

brutalmente o diagnóstico fatal: Hans Castorp já é a presa viva da doença e da morte. A visão de seu próprio fantasma na tela luminosa do doutor Behrens é uma prefiguração de sua própria decomposição, um olhar para dentro de seu próprio túmulo: “Com os olhos daquela parenta da família Tienappel, contemplou uma parte familiar do seu corpo, estudou-a com olhos videntes e penetrantes, e pela primeira vez na vida compreendeu que estava destinado a morrer” [p. 233] (I, pp. 246-247).

A última conta exata do tempo — por uma nova ironia do narrador — detém-se em sete semanas, as sete semanas que Hans Castorp se propunha a passar no Berghof: o narrador a faz por nós [pp. 233-234] (I, p. 247). Não deixa de ter importância essa última conta (iremos contar mais seis semanas até o Natal e sete até a famosa “noite”) ser apresentada com o título do item *Freiheit* [p. 233] “Liberdade” (I, p. 247). O progresso da educação de Hans Castorp é inseparável da vitória sobre esse último sobressalto da preocupação com o tempo datado. Mais importante ainda: nosso herói aprende a se separar de seu mestre italiano de pensar, à medida que se liberta do tempo.⁴³ Mas dele não se libertará antes de ter escapado ao niilismo da *Ewigkeitssuppe* que, por sua vez, não cessa de depor sua marca mórbida sobre o amor, confundido com a doença e a morte.⁴⁴

A partir de então, a educação de Hans Castorp adquirirá as cores de uma emancipação pela graça do tempo vazio [p. 304] (I, p. 315). Um outro item desse capítulo longo, no transcurso do qual o tempo sai de seus limites, ultrapassando sete semanas, intitula-se *Forschungen* [p. 283] — “Pesquisas” (I, p. 299). Está carregado de aparentes digressões sobre a anatomia, a vida orgânica, a matéria, a morte, a mistura da volúpia à substância orgânica, da corrupção à criação. Por mais que presuma de suas leituras anatômicas, é, contudo, sozinho que Hans Castorp realiza sua educação sobre o tema da vida em sua relação com a volúpia e a morte, sob o emblema do esqueleto da mão radiografada. Hans Castorp já se tornou um observador — como o narrador. “Pesquisas” é sucedido por *Totentanz* [p. 303] — “Dança Macabra” (I, p. 320): três dias de festividades em comemoração

do Natal não atravessados por qualquer raio da Natividade, mas assinalados apenas pela contemplação do cadáver do defunto “*Gentleman rider*”. O caráter sagrado e indecente da morte, outrora percebido diante dos despojos mortais do avô, impõe-se de novo. Por mais macabro que seja o impulso que conduz Hans Castorp da cabeceira de um moribundo a outra, é a preocupação de prestar homenagem à vida que o move, na medida em que a honra prestada à morte lhe parece ser o caminho obrigatório dessa homenagem [pp. 313-314]. Uma “criança estragada pela vida”, segundo a bela expressão de Settembrini, só pode se ocupar com os “Filhos da Morte” [p. 326] (I, p. 345). Não se pode dizer, nessa fase, se, na experiência que o modifica, Hans Castorp é prisioneiro dos de cima ou se está a caminho da liberdade.

É nesse estado indeciso em que a atração pelo macabro tende a ocupar o lugar deixado livre pela supressão do tempo que, poucos dias antes de concluir os sete primeiros meses de sua estada, bem exatamente na véspera da terça-feira gorda, portanto, quando do carnaval, uma extraordinária experiência se apodera do herói, experiência que o narrador irônico colocou sob o título de *Walpurgisnacht* [pp. 340 e ss.] — “Noite de Walpurgis” (I, p. 359). Começa com Hans Castorp semi-embriagado tratando Settembrini por “tu” — o último não deixa de discernir nisso a libertação de seu “aluno” (“Isto soa como uma despedida...” [p. 348] (I, p. 368)) — e culmina com a conversa próxima ao delírio com Clawdia Chauchat, no meio do “baile dos doentes disfarçados”.⁴⁵ Desse *marivaudage* em “tu”, começado e terminado com o jogo do lápis emprestado e devolvido — o lápis de Hippe! —, surge uma visão semi-onírica, em que flutua um sentido de eternidade — eternidade provavelmente bem diferente da *Ewigkeitssuppe*, mas assim mesmo eternidade *sonhada*: “Para mim, isto é um sonho, sabes? estarmos sentados assim, *como um sonho singularmente profundo, pois é preciso dormir muito fundo para sonhar assim... Quero dizer: é um sonho bem conhecido, sonhado em todos os tempos, longo, eterno, sim; estar sentado perto de ti como agora, eis a eternidade*” [pp. 355-356] (I, p. 376) (os termos em itálico estão em francês no texto). Eternidade sonhada que o anúncio, por parte de Clawdia, de sua partida

próxima, recebida como a notícia de um cataclismo, basta para fazer vacilar. Mas Clawdia, pregando a liberdade pelo pecado, pelo perigo, pela perda de si, terá sido para Hans algo além das sereias para Ulisses, quando este fez com que o amarrassem no mastro de seu navio para resistir a seus cantos? O corpo, o amor e a morte estão ligados com demasiada força, a doença e a volúpia, a beleza e a podridão ainda por demais confundidas para que a perda do sentido do tempo contado seja recompensada pela coragem de viver de que essa perda é o preço.⁴⁶ A *Ewigkeitssuppe* só teve como seqüência uma eternidade de sonho, uma eternidade de carnaval: *Walpurgisnacht!*

A composição do capítulo VI, que sozinho se estende por mais da metade da segunda parte de *A montanha mágica*, constitui uma boa ilustração da diferença, não apenas entre *Erzählzeit* e *erzählte Zeit*, mas entre o tempo contado e a *experiência do tempo* projetada pela ficção.

No plano do tempo contado, o arcabouço narrativo é garantido pelos intercâmbios cada vez mais raros e cada vez mais dramáticos entre os de cima e os de baixo, intercâmbios que reproduzem, ao mesmo tempo, os assaltos do tempo normal sobre a duração destemporalizada que é o destino comum do Berghof. Retornado pela vocação militar, Joachim foge do sanatório. Naphta, o segundo preceptor — esse jesuíta de origem judaica, ao mesmo tempo anarquizante e reacionário —, é introduzido na história, rompendo o cara a cara entre Settembrini e Hans Castorp. O tio-avô de Hamburgo, como delegado dos de baixo, tenta em vão arrancar seu sobrinho ao feitiço. Joachim volta ao Berghof para ali morrer.

De todos esses acontecimentos, emerge um episódio — *Schnee* [p. 493], “Neve” (II, p. 520) —, que sozinho merece se inscrever na seqüência dos instantes de sonho e dos devaneios de amor evocados nas últimas linhas do romance, “instantes” (*Augenblicke*) que permanecem cimios descontínuos, em que o tempo contado e a experiência do tempo encontram juntos sua culminação. Toda a arte da composição consistindo em produzir essa conjunção no topo entre tempo contado e experiência do tempo.

Aquém desse cimo e antes de chegar a ele, as rumações de Hans Castorp sobre o tempo — amplificadas pelas do narrador — distendem até quase a ruptura o contexto narrativo que acabamos de esboçar, como se a própria história da aprendizagem espiritual não cessasse de se liberar das contingências materiais. Aliás, é o narrador que ocupa o primeiro plano, ajudando de certo modo seu herói a organizar seus pensamentos, já que a experiência do tempo, ao se subtrair à cronologia e ao se aprofundar, decompunha-se em perspectivas irreconciliáveis. Ao perder o tempo mensurável, Hans Castorp teve acesso às mesmas aporias que nossa discussão da fenomenologia do tempo em Agostinho fez surgir, relativas às relações entre o tempo da alma e a mudança física: “Que é o tempo? Um mistério: é imaterial e — onipotente. É uma condição do mundo exterior; é um movimento ligado e mesclado à existência dos corpos no espaço e à sua marcha” [p. 365] (II, p. 384). Não é, então, a bem dizer, o tempo *interior* que provoca dificuldades uma vez desligado da medida, mas a impossibilidade de conciliá-lo com aspectos *cósmicos* do tempo, que, longe de ter desaparecido com o interesse pelo fluir do tempo, vão ser progressivamente exaltados. O que preocupa Hans Castorp é precisamente a equivocidade do tempo — sua circularidade eterna e sua capacidade de produzir a mudança: “não adiante prosseguir perguntando. O tempo é ativo, tem caráter verbal, ‘traz consigo’. Que é que traz consigo? A transformação” (*ibid.*). O tempo é um mistério, precisamente no sentido de que as percepções que se impõem a seu respeito não se deixam unificar. (Isto é exatamente aquilo que, para mim, constitui o enigma insuperável. É por isso que perdôo sem dificuldade o narrador de parecer soprar seus pensamentos a Hans Castorp.)⁴⁷ Como o romance se afastou da simples ficção da supressão de um tempo mensurável! Essa supressão, de certo modo, liberou o contraste entre a eternidade imóvel e as mudanças produzidas, quer se trate das mudanças visíveis das estações e da renovação da vegetação (pelas quais Hans Castorp adquire um novo interesse), quer das mudanças mais dissimuladas, cuja experiência Hans fez em si mesmo — e isso apesar de *Ewigkeitssuppe* — por meio de sua atração erótica por Clawdia; depois,

quando do momento de plenitude da *Walpurgisnacht*, e agora, na *expectativa* de seu retorno. A paixão de Hans Castorp pela astronomia, que agora suplanta a paixão pela anatomia, confere, a partir de então, proporções cósmicas à experiência monótona do tempo. A contemplação do céu e dos astros dá à fuga do tempo uma fixidez paradoxal que se avizinha da experiência nietzschiana do eterno retorno. Mas quem poderia lançar uma ponte entre a eternidade sonhada da *Walpurgisnacht* e a eternidade contemplada da fixidez do céu?⁴⁸

O aprendizado de Hans Castorp passa, a partir de então, pela descoberta da equivocidade dos pensamentos na e pela confusão dos sentimentos.⁴⁹ Essa descoberta não constitui um avanço menor, se comparada à estagnação dos hóspedes do Berghof no simples não-tempo. No incomensurável, Hans Castorp descobriu o imemorial (“Esses seis meses imemoriais e que, todavia, haviam desvanecido num piscar de olhos” [p. 367]).

Essa mudança profunda na experiência do tempo é inscrita pelo narrador na seqüência dos acontecimentos que constituem o tempo contado do romance. Por um lado, a expectativa da volta de Clawdia é a oportunidade de um outro aprendizado: o da paciência com relação à ausência. Hans Castorp, agora, é forte o suficiente para resistir à tentação de abandonar a montanha mágica com Joachim; não, não partirá com ele, não desertará para o país plano (“porque eu sozinho nunca na vida reencontrei o caminho que conduz à planície...” [p. 438] (II, p. 462)). A eternidade imóvel realizou pelo menos sua obra negativa, o desaprendizado da vida. Essa passagem pelo negativo constitui, por excelência, a peripécia central do *Bildungsroman* tanto quanto do *Zeitroman*. Por sua vez, o “assalto rechaçado” (é o título do episódio) do tio-avô Tienappel, vindo de Hamburgo para saber a data do retorno do fugitivo, só transforma em obstinação a resistência que permanece a única réplica disponível à ação destruidora da eterna vaidade. A partir desse momento, seria Hans o refém do doutor Behrens e de sua ideologia médica que não faz mais que reforçar o culto da doença e da morte reinante no Berghof? Ou seria o novo herói de uma gnose da eternidade e

do tempo? Ambas as interpretações são cuidadosamente preparadas pelo narrador. Hans Castorp, decerto, desaprendeu a vida, pelo que sua experiência é certamente suspeita. Em compensação, sua resistência aos assaltos do país plano “significava... para ele a liberdade completa, em face da qual o seu coração aos poucos deixava de estremecer” [p. 463] (II, p. 489).⁵⁰

Hans Castorp exerce essa liberdade sobretudo com relação a seus mentores, Settembrini e Naphta. O narrador, muito oportunamente, fez com que o último aparecesse na segunda parte de sua narrativa, proporcionando a seu herói a ocasião de se manter a igual distância de dois educadores irreconciliáveis e, assim, de alcançar insensivelmente a posição superior que ele, o narrador, ocupa ostensivamente desde o *Vorsatz*. Ora, Naphta não representa uma tentação menor do que Settembrini e seu humanismo otimista. Suas divagações, nas quais Settembrini vê apenas um misticismo da morte e do assassinato, unem-se subterraneamente à lição da mensagem deixada por Clawdia na famosa *Walpurgisnacht*: se não fala de salvação pelo mal, professa que a virtude e a santidade não são estados “religiosos”. Esse cristianismo estranho, de coloração nietzschiana — ou comunista⁵¹ —, segundo o qual “E ser homem é ser doente” [p. 490] (II, p. 516), desempenha no romance da educação de Hans Castorp o papel de tentação diabólica, do atolamento no negativo representado pela *Ewigkeitssuppe*. O tentador, porém, não tem mais sucesso que o emissário do país plano e não consegue interromper a intrépida experimentação do herói.

O episódio intitulado *Schnee* [pp. 493 e ss.] — “Neve” (II, p. 520) —, ao qual chegamos agora, o mais decisivo desde a *Walpurgisnacht*, adquire seu relevo por suceder imediatamente ao episódio das tramóias diabólicas de Naphta (episódio significativa e ironicamente intitulado “*Operações espirituais*”). Ademais, é importante que tenha por cenário a fantasmagoria do espaço de neve que, curiosamente, une-se ao das praias marítimas: “A monotonia da natureza era comum aos dois ambientes” [p. 497] (II, p. 524). A montanha devastada pela neve é, na verdade, mais do que um cenário para a cena decisiva: é o equiva-

lente espacial da própria experiência temporal. *Das Urschweigen* [p. 501] — “o silêncio insondável” (II, p. 528) — une o espaço e o tempo numa simbólica única. Além disso, o confronto do esforço humano com a natureza e com os obstáculos que ela opõe simboliza exatamente a mudança de registro da relação entre tempo e eternidade — objetivo espiritual do episódio.⁵² Tudo oscila quando, tendo a coragem se transformado em *desafio* — essa “atitude negativa oposta à prudência razoável” [p. 507] (II, p. 535) —, o lutador, embriagado de cansaço (e de vinho do porto), é visitado por uma visão de verde e azul, de cantos de pássaros e de luz: “E o mesmo lhe acontecia agora, em face dessa paisagem que se metamorfoseava, se desdobrava em progressiva transfiguração” [p. 517] (II, p. 545). Decerto, a lembrança de um Mediterrâneo jamais visitado, mas conhecido desde “tempos imemoriais” [*von je, ibid.*] (p. 545) não está isenta de terror (as duas velhas que dilaceram uma criança acima de uma bacia, entre as chamas de um braseiro...): “A deserção da morte está encerrada na vida; sem ela não haveria vida,...” [p. 522] (II, p. 551)! Mas, a partir de então, Hans nada mais tem a fazer com seus preceptores. Ele *sabe*. O que sabe? “Em consideração à bondade e ao amor, o homem não deve conceder à morte nenhum poder sobre os seus pensamentos” [p. 523] (II, p. 552) (grifado no texto).

Assim, à eternidade sonhada da *Walpurgisnacht*, indiscernível do culto da doença e da morte, corresponde uma outra eternidade — “desde sempre” — que é, ao mesmo tempo, a recompensa e a origem da coragem de viver.

Importa menos, a partir de então, que Joachim volte ao Berghof e que seu retorno se inscreva aparentemente na mesma falta de peso temporal que outrora a chegada de Hans. As controvérsias podem se desencadear entre Settembrini e Naphta sobre o tema da alquimia e da franco-maçonaria: uma nova relação com o mundo da doença e da morte estabeleceu-se e anuncia uma mudança secreta da relação com o próprio tempo. Comprova-o o episódio da morte de Joachim. Sem repugnância nem atração, Hans assiste o moribundo e fecha os olhos do morto.⁵³ O sentimento perdido do comprimento do tempo trans-

corrido, a confusão das estações puderam precipitar esse desinteresse pelas medidas do tempo — “As pessoas caminham, caminham... e de uma excursão dessas nunca voltarão a tempo, já que se desgarraram do tempo e este se desgarrou delas” [p. 576] (II, p. 607) —, a vida aos poucos prevalece sobre o fascínio pela doença.

É esse novo interesse pela vida que é testado ao longo de todo o capítulo VII, assinalado essencialmente pela volta ao Berghof de Clawdia Chauchat, inesperadamente acompanhada de Mynheer Peperkorn. A extravagância das cóleras reais, o delírio báquico do gigante holandês inspiram em Hans Castorp menos o ciúme esperado do que uma reverência temerosa, aos poucos substituída por uma espécie de afabilidade jovial. Desse modo, apesar da renúncia a Clawdia, imposta por essa chegada insólita, o ganho não é dos menores: primeiro, os dois “educadores” do “herói insignificante” perderam qualquer ascendência sobre ele, comparados à escala desse personagem ao qual o narrador confere — por pouco tempo — uma presença e um poder fora do comum. É sobretudo a estranha relação triangular que se instala entre Mynheer, Clawdia e Hans que requer do último um domínio das emoções em que a malícia se une à submissão. Sob o aguilhão do holandês, as próprias decisões adquirem um aspecto delirante e burlesco. O confronto com Clawdia é bem mais difícil de apreciar, tanto a ironia do narrador faz o sentido aparente vacilar; o termo *gênio* vem à tona: “essas regiões geniais”, “num sonho genial”, “a morte é o princípio genial”, “o caminho genial” etc. [p. 630] (II, pp. 665-666). Nosso herói tornou-se, como lhe replica Clawdia, um filósofo desequilibrado? Vitória surpreendente sobre os preceptores, se o *Bildungsroman* só produziu um “gênio” apaixonado por hermetismo e ocultismo.⁵⁴ Mas a hipótese menos razoável seria esperar de nosso herói um crescimento retilíneo à maneira como Settembrini imagina o Progresso da Humanidade! O suicídio do holandês, a confusão dos sentimentos que se segue lançam Hans num estado para o qual o narrador só encontrou um nome: *Der grosse Stumpfsinn* [p. 661] — “O Grande Tédio” (II, p. 699).⁵⁵ O grande embrutecimento: “Um nome mau, apocalíptico, próprio para

inspirar uma secreta angústia... Tinha medo. Parecia-lhe que 'tudo aquilo' não podia acabar bem, que uma catástrofe devia ser o seu fim lógico, uma revolta da natureza paciente, um temporal, um tufão que varresse o mundo, desfazendo o feitiço que o paralisava arrancando a vida do 'ponto morto' e dando cabo da 'época das vacas magras' num terrível dia do juízo" [p. 671] (II, p. 709). Os jogos de cartas, substituídos pelo fonógrafo, não lhe fazem dar um passo para fora desse estado. Até por trás de uma ária de Gounod e do canto do Amor Proibido, ele vê se erguer a Morte. O prazer e a podridão não foram, portanto, arrancados um à outra? Ou a renúncia e o domínio de si adquirem as mesmas cores que as mórbidas afecções que supostamente deveriam ter vencido? A sessão de espiritismo (colocada de propósito com o subtítulo *Fragwürdigstes* [p. 691] — "Coisas muito problemáticas" (II, p. 731)), culminando com a aparição fantástica do primo Joachim, leva a experimentação sobre o tempo às fronteiras indecisas do equívoco e da impostura. "A estranheza inquietante" [p. 738] da cena do duelo entre Settembrini e Naphta (Settembrini atira para o ar e Naphta aloja uma bala na cabeça) faz a confusão chegar ao auge. "Eram tempos tão bizarros..." [p. 743].

Estala o "trovão" — *Der Donnerschlag* — que todos conhecemos, essa explosão assombrosa de uma mistura funesta de embrutecimento e de irritação acumulados — são os títulos dos dois itens precedentes —, um trovão histórico..., "o trovão que fez explodir a montanha mágica e arremessou o nosso dorminhoco brutalmente diante das portas" [p. 750] (II, p. 793). Assim fala a voz do narrador. De uma só vez, é anulada a distância e a própria distinção entre país de cima e país plano. Mas é a irrupção do tempo histórico que, de fora, fratura a prisão enfeitada. De repente, voltam todas as nossas dúvidas sobre a realidade do aprendizado de Hans Castorp: seria possível para ele se liberar do sortilégio de cima, sem ser arrancado do círculo encantado? A experiência dominante, esmagadora, da *Ewigkeitssuppe* foi alguma vez superada? O herói pôde fazer mais do que deixar que experiências inconciliáveis se superpusessem umas às outras, por não ter podido testar pela ação sua capacidade de integrá-

las? Ou melhor, será preciso dizer que a situação na qual sua experiência se desenvolveu era a mais apropriada para revelar a pluralidade irredutível das significações do tempo? E que a confusão da qual o arranca a História era o preço a ser pago para desnudar o próprio paradoxo do tempo?

O epílogo não acaba com a perplexidade do leitor: num último acesso de ironia, o narrador mescla a silhueta de Hans Castorp às outras sombras da grande matança: "E assim, no tumulto, na chuva, no crepúsculo, o perdemos de vista" [p. 757] (II, p. 801). De fato, seu destino de combatente pertence a uma outra história, a história do mundo. Mas o narrador sugere que entre a história contada — "Ela não foi nem breve nem longa; é uma história hermética" [p. 757] (II, p. 801) — e a história do Ocidente, que é jogada nos campos de batalha, existe um laço de analogia que, por sua vez, coloca uma questão: "Será que também da festa universal da morte,... surgirá um dia o amor?" (*ibid.*). O livro termina com essa questão. Mas o importante é ser ela precedida por uma afirmação menos ambígua, que só concerne à história contada: é o tom seguro dessa outra questão que insinua uma nota de esperança na própria questão final. O julgamento do narrador sobre sua história adquire aí a forma retórica de uma interpelação do herói: "Certas aventuras da carne e do espírito, sublimando a tua singeleza, fizeram teu espírito sobreviver ao que tua carne dificilmente poderá resistir. Momentos houve em que, cheio de pressentimentos e absorto na tua obra de 'regente', viste brotar da morte e da luxúria carnal um sonho de amor" (*ibid.*). A elevação (*Steigerung*) evocada aqui provavelmente só permitiu que o herói "*sobrevivesse em espírito*" (*im Geist überleben*) e só lhe deixou poucas chances "para sobreviver na carne" (*Im Fleische*). Faltou-lhe o teste da ação, critério supremo do *Bildungsroman*. A ironia está aí, talvez até a paródia. Porém, o fracasso do *Bildungsroman* é o avesso do êxito do *Zeitroman*. O aprendizado de Hans Castorp limita-se à presença de alguns instantes (*Augenblicke*) que, considerados juntos, têm por única consistência a de um "sonho de amor". Pelo menos, o herói "governou" os sonhos de onde surgiu esse sonho de amor. (A esse respeito, a tradução francesa das duas palavras-chave

*ahnungsvoll e regierungsweise*⁵⁶ é fraca demais para carregar o peso da única mensagem positiva que o narrador irônico comunica ao leitor no instante de maior perplexidade a qual ele o conduziu). Portanto, não seriam a ironia do narrador e a perplexidade do leitor, ao mesmo tempo, a imagem e o modelo das do herói no momento da interrupção dolorosa de sua experiência espiritual?

Se perguntarmos agora quais recursos *A montanha mágica* pode trazer à refiguração, aparece bem claramente que não se deve esperar do romance uma solução especulativa às aporias do tempo, mas de um certo modo sua *Steigerung*, sua *elevação em um grau*. O narrador deu-se livremente uma situação extrema em que a supressão do tempo mensurável já está realizada quando nele faz seu herói aparecer. O aprendizado ao qual essa prova o condena constitui, por sua vez, uma experiência de pensamento que não se limita a refletir passivamente essa condição de não-gravitação temporal, mas explora os paradoxos da situação-limite assim desnudada. A conjunção pela técnica narrativa entre o romance do tempo, o romance da doença e o romance da cultura é o *medium* que a imaginação do poeta produz para levar aos extremos a lucidez que tal exploração requer.

Vamos mais longe: a oposição maciça entre o tempo normal daqueles de baixo e a perda de interesse pelas medidas do tempo nos de cima representa apenas o grau zero da experiência de pensamento conduzida por Hans Castorp. O conflito entre a duração interior e a exterioridade irrevogável do tempo dos relógios não pode, portanto, ser seu objetivo último, como, a rigor, poder-se-ia ainda dizer a propósito de *Mrs. Dalloway*. À medida que diminuem as relações entre os de baixo e os de cima, um novo espaço de exploração se desdobra; nele, os paradoxos que aparecem são precisamente os que atingem a experiência interior do tempo quando esta é desvinculada de sua relação com o tempo cronológico.

As explorações mais frutuosas a esse respeito referem-se à relação entre o tempo e a eternidade. E aí as relações sugeridas pelo romance são extraordinariamente variadas: entre a "sopa

eterna", do meio do tomo I, depois "o sonho bem conhecido sonhado todo o tempo, longo, eterno" da "Noite de Walpurgis", sobre o qual se encerra o tomo I, e, finalmente, a experiência extática, com a qual culmina o episódio da "Neve" no tomo II, as diferenças são consideráveis. A própria eternidade desdobra aí seus próprios paradoxos, tornados ainda mais insólitos pela situação insólita do Berghof. O fascínio pela doença e pela corrupção revela uma eternidade de morte, cuja marca no tempo é a sempiterna repetição do Mesmo. Por sua vez, a contemplação do céu estrelado espalha uma bênção de paz sobre uma experiência em que a própria eternidade é corrompida pelo "mau infinito" do movimento sem fim. O lado cósmico da eternidade, que se chamaria melhor de perpetuidade, dificilmente é conciliável com o lado onírico das duas experiências principais da "Noite de Walpurgis" e do episódio da "Neve", onde a eternidade oscila da morte para a vida sem, todavia, conseguir unir eternidade, amor e vida à maneira de Agostinho. Em compensação, o desapego irônico, que talvez seja o estado mais "elevado" ao qual o herói tem acesso, assinala uma vitória precária sobre a eternidade de morte que confina à ataraxia estoica. Mas a situação insuperável de enfeitiçamento à qual esse desapego irônico replica não permite testar este último com a ação. Só a irrupção da História — *Der Donnerschlag* — conseguiu romper o encanto.

Pelo menos, o desapego irônico, graças ao qual Hans Castorp se une ao seu narrador, permitiu que o herói desdobrasse um leque de possibilidades existenciais, ainda que não tivesse logrado fazer sua síntese. Nesse sentido, a discordância prevalece, finalmente, sobre a concordância. Mas a consciência da discordância "elevou-se" em um grau.

3. Em busca do tempo perdido: o tempo travessado

Seria legítimo procurar uma *fábula sobre o tempo* na obra *Em busca do tempo perdido*?⁵⁷

Paradoxalmente, foi possível contestá-lo de várias maneiras. Não me demorarei na confusão, dissipada pela crítica con-

temporânea, entre o que seria uma autobiografia disfarçada de Marcel Proust, autor, e a autobiografia fictícia do personagem que diz eu. Agora sabemos que, se a experiência do tempo pode ser o tema do romance, não é em virtude dos empréstimos que esse toma da experiência de seu autor *real*, mas em virtude do poder que tem a ficção literária de criar um herói-narrador que persegue uma certa busca de si mesmo, cujo objetivo é precisamente a dimensão do tempo. Resta determinar como. O que quer que ocorra com a homonímia parcial entre “Marcel”, o herói-narrador de *Em busca do tempo perdido*, e Marcel Proust, o autor do romance, não é aos acontecimentos da vida de Proust, eventualmente transpostos para o romance e dos quais o último conserva a cicatriz, que o romance deve seu estatuto de *ficção*, mas apenas à *composição narrativa*, que projeta um mundo no qual o herói-narrador tenta recuperar o sentido de uma vida anterior, ela própria inteiramente fictícia. Tempo perdido e tempo redescoberto devem, portanto, ser ambos compreendidos como as características de uma experiência fictícia desdobrada dentro de um mundo fictício.

Nossa primeira hipótese de leitura será, portanto, considerar sem compromisso o herói-narrador como a entidade fictícia que sustenta a fábula sobre o tempo que vem a ser *Em busca do tempo perdido*.

Uma maneira mais forte de contestar o valor exemplar de *Em busca...* como fábula sobre o tempo é dizer, com Gilles Deleuze, em *Proust et les signes*,⁵⁸ que o principal tema de *Em busca...* não é o tempo, mas a verdade. Essa contestação repousa no argumento muito forte de que “a obra de Proust se baseia não na exposição da memória, mas no aprendizado dos signos” (p. 11): signos de mundanidade, signos do amor, signos sensíveis, signos da arte; se, no entanto, “ela é busca do tempo perdido, é na medida em que a verdade tem uma relação essencial com o tempo” (p. 23). A isso responderei que essa mediação pelo aprendizado dos signos e pela busca da verdade absolutamente não atinge a qualificação de *Em busca...* como fábula sobre o tempo. O argumento de Deleuze só arruína as interpretações que con-

fundiram *O tempo redescoberto* com as experiências de memória involuntária e que, por isso, negligenciaram o longo aprendizado da desilusão que dá à *Em busca...* a amplidão que falta às experiências breves e fortuitas de memória involuntária. Afinal, se o aprendizado dos signos impõe a via longa, que *Em busca...* substitui à via curta da memória involuntária, tampouco esgota o sentido de *Em busca...*: a descoberta da dimensão extratemporal da obra de arte constitui uma experiência excêntrica com relação a todo o aprendizado dos signos; disso resulta que, se *Em busca...* é uma fábula sobre o tempo, é na medida em que ela não se identifica nem com a memória involuntária, nem mesmo com o aprendizado dos signos — o qual, de fato, leva tempo —, mas coloca o problema da *relação* entre esses dois níveis de experiência e a experiência incomparável cuja revelação o narrador adia durante cerca de três mil páginas.

O que constitui a singularidade de *Em busca...* é que o aprendizado dos signos, tanto quanto a irrupção das lembranças involuntárias, oferece o perfil de uma errância interminável, interrompida, mais do que coroada, pela súbita iluminação que transforma retrospectivamente toda a narrativa na história invisível de uma vocação. O tempo volta a ser um tema a partir do momento em que se trata de combinar o comprimento desmedido do aprendizado dos signos com a instantaneidade de uma visita contada tardiamente, que qualifica retrospectivamente toda a busca como tempo perdido.⁵⁹

Daí nossa segunda hipótese de leitura: com o intuito de não conferir qualquer privilégio exclusivo ao aprendizado dos signos, que privaria a revelação final de sua função de chave hermenêutica para a obra inteira, nem à revelação final, que despojaria de qualquer significação os milhares de páginas que a precedem e suprimiria o próprio problema da relação entre a busca e o achado, é preciso que se represente o ciclo de *Em busca...* como uma elipse da qual um dos focos é a busca e o outro, a visita. *A fábula sobre o tempo é então a que cria a relação entre os dois focos de Em busca...* A originalidade de *Em busca...* é ter dissimulado o

problema e sua solução até o final do percurso do herói, reservando desse modo a uma segunda leitura a inteligência da obra toda.

Uma terceira maneira, ainda mais forte, de rebater os títulos que há *Em busca...* para ser considerada uma fábula sobre o tempo é atacar, como o faz Anne Henry em *Proust romancier, le tombeau égyptien*,⁶⁰ a própria primazia narrativa de *Em busca...* e ver na forma romanesca a projeção, no plano da anedota, de um saber filosófico constituído em outra parte e, portanto, exterior à narrativa. Segundo a autora desse estudo brilhante, o “corpus dogmático que deveria sustentar a anedota em cada um de seus pontos” deve ser buscado não mais além do que no romantismo alemão, singularmente na filosofia da arte, proposta primeiro por Schelling em *O sistema do idealismo transcendental*,⁶¹ logo substituída pela de Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*, para, finalmente, ser psicologizada na própria França pelos mestres de filosofia de Proust, Séailles, Darlu e, sobretudo, Tarde. Considerada em seu nível narrativo, a obra repousa, portanto, num “suporte teórico e cultural” (p. 19) que a precede. Ora, o que nos importa aqui é que o que está em questão nessa filosofia que rege de fora o processo narrativo não é o tempo, mas o que Schelling chamava a *Identidade*, isto é, a supressão da divisão entre o espírito e o mundo material, sua reconciliação na arte e na necessidade de fixar a evidência metafísica com o intuito de lhe dar forma durável e concreta na obra de arte. A partir desse momento, *Em busca...* não é apenas uma autobiografia fictícia — todos estão de acordo com isso hoje em dia —, mas um romance fingido, o “romance do *Gênio*” (pp. 23 e ss.). Não é só isso. Pertence, ainda, às prescrições teóricas que regem a obra, a transposição psicológica que a dialética teve de sofrer para se tornar romance — transposição que pertence, pois, ela também, ao pedestal epistemológico anterior à construção do romance. Ora, aos olhos de Anne Henry, a transferência da dialética para a psicologia marca menos uma conquista do que a deterioração da herança romântica. Se, portanto, a passagem de Schelling a Tarde através de Schopenhauer explica que a unidade perdida segundo o romantismo pôde se tornar tempo perdido e que a dupla redenção do mundo

e do sujeito pôde se transmutar em reabilitação de um passado individual, em suma, se, de uma maneira global, a memória pôde se tornar o mediador privilegiado do nascimento do gênio, não se deve dissimular que essa translação do combate dentro de uma consciência exprime tanto o desmoronamento quanto a continuação da grande filosofia da arte recebida do romantismo alemão.

Desse modo, nosso recurso a Proust para ilustrar a noção de experiência fictícia do tempo é duplamente contestado: não apenas o núcleo teórico do qual o romance seria a demonstração subordina a questão do tempo a uma questão mais elevada, a da identidade perdida e reencontrada, mas a passagem da identidade perdida ao tempo perdido apresenta os estigmas de uma crença que desmoronou. Ao vincular a promoção do psicológico, do eu, da memória, à deterioração de uma grande metafísica, Anne Henry tende a depreciar tudo quanto pertence ao romanesco enquanto tal: o herói da busca ser um burguês ocioso que arrasta o seu tédio de um amor decepcionado a outro e de um salão inepto a outro exprime um empobrecimento apropriado à “translação do combate dentro de uma consciência” (p. 46): “Uma vida chã, burguesa, jamais devastada por cataclismos..., oferece a mediocridade ideal para uma narrativa de tipo experimental” (p. 56).⁶² Dessa suspeita resulta uma leitura notavelmente robótica de *Em busca...*, que mina por baixo os prestígios do gênero narrativo enquanto tal. A partir do momento em que o tema principal foi deslocado da unidade perdida para o tempo perdido, todos os prestígios do romance do gênio perdem seu brilho.

Admitamos, provisoriamente, a tese segundo a qual *Em busca...* nasceu de uma “transposição do sistema para romance”. O problema da *criação* narrativa só se torna, a meu ver, mais enigmático, e sua solução, mais difícil. Paradoxalmente, volta-se à explicação pelas fontes: decerto acabou-se com uma teoria ingênua de inspirações na vida de Proust, mas para se chegar a uma teoria refinada de inspirações no pensamento de Proust. Ora, o nascimento de *Em busca...* como romance exige, antes, que seja na própria composição narrativa que se busque o

princípio de assunção pela narrativa de “especulações alógenas”, as de Séailles e de Tarde tanto quanto as de Schelling e de Schopenhauer. A questão já não é saber como a filosofia da unidade perdida pôde se degenerar em busca do tempo perdido, mas como a busca do tempo perdido, considerada a matriz originária da obra, recupera, por meios estritamente narrativos, a problemática romântica da unidade perdida.⁶³

Quais são esses meios? A única maneira de reintegrar as “especulações alógenas” do autor na obra narrativa é atribuir ao narrador-herói não apenas uma experiência fictícia, mas “pensamentos”, que são seu momento reflexivo mais agudo.⁶⁴ Não sabemos, desde a *Poética* de Aristóteles, que a *dianoia* é um dos componentes principais do *muthos* poético? Ora, aqui, a teoria narrativa oferece-nos uma ajuda insubstituível, que irá se tornar nossa terceira hipótese de leitura, isto é, o recurso de distinguir no romance em primeira pessoa muitas *vozes narrativas*.

Em busca... faz com que ouçamos pelo menos duas vozes narrativas, a do herói e a do narrador.

O herói conta suas aventuras mundanas, amorosas, sensoriais, estéticas, à medida que elas acontecem; aqui, a enunciação adota a forma de um avanço orientado para o futuro, mesmo quando o herói se lembra; daí a forma do “futuro no passado” que projeta *Em busca...* rumo a seu desenlace; é ainda o herói que recebe a revelação do sentido de sua vida anterior como história invisível de uma vocação; a esse respeito, é da maior importância distinguir a voz do herói da do narrador, não apenas para tornar a situar suas próprias reminiscências na corrente de uma busca que progride, mas para preservar o caráter factual da visitação.

Porém, é preciso também ouvir a voz do *narrador*: este está adiantado em relação à progressão do herói porque a sobrevoa; é ele que, mais de cem vezes na obra, diz: “Como veremos adiante”. Mas, sobretudo, é ele quem imprime na experiência narrada pelo herói a significação: tempo redescoberto, tempo perdido. Antes de chegar a revelação final, sua voz é tão baixa que mal é

discernível da voz do herói (o que autoriza a falar de narrador-herói).⁶⁵ O mesmo não ocorre durante e a partir da narrativa da grande visitação: a voz do narrador adquire aqui tal preeminência que acaba por recobrir a do herói; é então que a homonímia entre o autor e o narrador opera em cheio, correndo o risco de tornar o narrador o porta-voz do autor na sua grande dissertação sobre a arte. Mas, mesmo então, é a retomada pelo narrador das concepções do autor que dão crédito à leitura. Suas concepções são incorporadas aos pensamentos do narrador. Esses pensamentos do narrador, por sua vez, acompanham a experiência viva do herói que eles esclarecem. Ao fazer isso, participam do caráter de evento que reveste, para o herói, o nascimento de uma vocação de escritor.

Para testar nossas hipóteses de leitura, propomos sucessivamente três questões: 1. Quais seriam os signos da redescoberta do tempo para quem ignorasse a conclusão de *Em busca...* em *O tempo redescoberto* (da qual sabemos, aliás, que foi escrita na mesma época que *No caminho de Swann*)? 2. Por que meios narrativos precisos a especulação sobre a arte é incorporada em *O tempo redescoberto* à história invisível de uma vocação? Que relação o projeto da obra de arte nascido da descoberta da vocação de escritor instaura entre o tempo redescoberto e o tempo perdido?

As duas primeiras questões situam-nos alternadamente em cada um dos focos da elipse de *Em busca...*, a terceira nos faz transpor a distância que os separa. É sobre esta última que se decide a interpretação que proporemos, por nossa vez, de *Em busca do tempo perdido*.

1. O tempo perdido

Privado da interpretação retrospectiva projetada pelo final do romance sobre seu começo, o leitor de *No caminho de Swann* ainda não tem meio algum de colocar em paralelo o quarto de Combray, onde uma consciência sente, em seu despertar, a

perda de sua identidade, de seu momento e de seu sítio, e a biblioteca da mansão de Guermantes, onde uma consciência excessivamente lúcida recebe uma iluminação decisiva. Em compensação, esse leitor não poderia deixar de observar alguns traços singulares dessa abertura. Desde a primeira frase, falando de lugar nenhum, a voz do narrador evoca um outrora nem datado nem situado, despojado de qualquer indicação de distância com relação ao presente da enunciação, um outrora ele mesmo infinitamente multiplicado (comentou-se muitas vezes a conjunção do pretérito perfeito composto com o advérbio por muito tempo: "Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo. Às vezes..." [I, p. 3] (p. 7). Assim, o começo para o narrador remete a um antes sem fronteira (o único começo cronológico concebível, o nascimento do herói, não podendo aparecer nesse duo de vozes). É nesse outrora dos semidespertares que são encastradas as lembranças de infância, que a narrativa afasta, assim, em dois graus do presente absoluto do narrador.⁶⁶

Essas lembranças articulam-se em torno de um episódio singular, a experiência da madalena; esse episódio tem seu antes e seu depois. Antes, há apenas arquipélagos de lembranças sem vínculo; só emerge a lembrança de um certo beijo da noite, ele próprio situado sobre o fundo de um ritual costumeiro:⁶⁷ beijo materno recusado quando da chegada do senhor Swann; beijo esperado na angústia: beijo ainda mendigado ao final da vigília noturna; beijo finalmente obtido, mas logo despojado da qualidade da felicidade almejada.⁶⁸ Pela primeira vez, a voz do narrador torna-se distinta; evocando a lembrança de seu pai, o narrador observa: "Faz muitos anos isso. A parede da escada, onde vi subir o reflexo da sua vela, já não existe há muito... Faz também muito tempo que meu pai já deixou de poder dizer a mamãe: 'Vai com o pequeno'. Jamais renascerá para mim a possibilidade de tais horas" [I, p. 37] (p. 27). O narrador fala assim do tempo perdido no sentido de tempo abolido. Mas fala também do tempo redescoberto: "Mas desde algum tempo que recomeço a perceber muito bem, se presto ouvidos, os soluços que tive então a coragem de conter diante de meu pai e que só rebentaram quando me encontrei a sós com mamãe. Na realidade jamais cessaram, e somente por-

que a vida vai agora mais e mais emudecendo em redor de mim é que os escuto de novo, como os sinos de convento, tão bem velados durante o dia pelos ruídos da cidade, que parece que pararam, mas que se põem a tanger no silêncio da noite" (*ibid.*). Sem a repetição dos mesmos pensamentos, no final de *Tempo redescoberto*, será que reconheceríamos a dialética do tempo perdido e do tempo redescoberto na voz baixa do narrador?

Vem, então, o episódio pivô dessa abertura — contado no pretérito perfeito simples: bolinhos... chamados madalenas [I, p. 44] (p. 31). A transição com seu antes é facilitada por uma observação do narrador, que declara a fraqueza da *memória voluntária* e entrega *ao acaso* o cuidado de redescobrir o objeto perdido. Para quem ignora a cena final na biblioteca da mansão Guermantes, que vincula expressamente a restituição do tempo perdido à criação de uma obra de arte, a experiência da madalena poderia conduzir por uma pista falsa um leitor que não conservasse, no centro de suas próprias expectativas, todas as reticências que acompanham a evocação desse momento bem-aventurado: "Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção da sua causa" [I, p. 45] (p. 31). Daí a questão: "De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la?" (*ibid.*). Ora, a questão colocada desse modo comporta a cilada de uma resposta demasiado curta, que seria simplesmente a da memória involuntária.⁶⁹ Se a resposta colocada por "esse estado desconhecido" estivesse saturada pelo retorno repentino da lembrança da primeira pequena madalena oferecida outrora pela tia Léonie, *Em busca...*, logo de início, já teria atingido sua meta: limitar-se-ia à busca de tais revivescências, das quais o mínimo que se pode dizer é que não requerem o labor de nenhuma arte. Um único indício mostra ao leitor sutil que não é bem assim; é um parêntese que diz: "(embora ainda não soubesse, e tivesse de deixar para muito mais tarde tal averiguação, por que motivo aquela lembrança me tornava tão feliz.)..." [I, p. 47] (p. 33). Só numa segunda leitura, instruída por *O tempo redescoberto*, essas indicações colocadas à parte pelo narrador adquiri-

rão sentido e força.⁷⁰ Contudo, já são perceptíveis numa primeira leitura, ainda que só ofereçam uma resistência tênue à interpretação apressada, segundo a qual a experiência fictícia do tempo em Proust consistiria na equação entre tempo e memória involuntária, que faria com que duas impressões distintas, mas semelhantes, sobrepujassem-se espontaneamente, unicamente pela graça do acaso.⁷¹

Se o êxtase da madalena não passa de um sinal premonitório da revelação final, já possui, pelo menos, a virtude de abrir a porta da lembrança e permitir o primeiro esboço do *Tempo redescoberto*: as narrativas de Combray [I, pp. 48-187] (pp. 34-112). Para uma leitura ignorante do *Tempo redescoberto*, a transição para a narrativa de Combray parece pertencer à convenção narrativa mais ingênua, se é que não parece artificial e retórica. Para uma segunda leitura, mais instruída, o êxtase da madalena abre o tempo redescoberto da infância, como a meditação na biblioteca abrirá o do tempo da comprovação da vocação finalmente reconhecida. A simetria entre o começo e o fim revela, desse modo, ser o princípio diretor da composição: se Combray sai de uma xícara de chá (I, p. 48), como a narrativa da madalena sai dos semidespertares de um quarto de dormir, é da maneira como a meditação na biblioteca vai comandar o encadeamento das provas ulteriores. Esse encastramento que regula a composição narrativa não impede que a consciência avance: à consciência confusa das primeiras páginas ("estava mais desapercibido que o homem das cavernas;" [I, p. 5] (p. 8) corresponde o estado de uma consciência em vigília ao nascer do dia (I, p. 187).

Não gostaria de deixar a seção "Combray" sem tentar dizer aquilo que, nas lembranças da infância, afasta da especulação sobre a memória involuntária e já orienta a interpretação no sentido de um aprendizado dos signos, sem que nem por isso esse aprendizado em ordem dispersa já se deixe reinscrever com facilidade na história de uma vocação.

Combray é, em primeiro lugar, sua igreja, "que resumia a cidade" [I, p. 48] (p. 34). Por um lado, impõe a tudo o que a cerca, em virtude de sua estabilidade perdurante,⁷² a dimensão de um

tempo não desvanecido, mas vivido; por outro, por seus personagens de vitrais e de tapeçarias e por suas pedras tumulares, imprime sobre todos os seres vivos de quem o herói se aproxima, um caráter geral de imagem a ser decifrada. Paralelamente, a assiduidade de leitura do jovem herói tende a tornar a imagem o acesso privilegiado ao real (I, p. 85).

Combray é, ainda, o encontro com o escritor Bergotte (o primeiro dos três artistas da narrativa a ser apresentado de acordo com uma gradação sabiamente dosada, bem antes do pintor Elstir e do músico Vinteuil). Esse encontro contribui para transformar em seres de leitura os objetos circundantes.

Mas sobretudo o tempo da infância permanece constituído de ilhotas disparates tão incomunicáveis quanto, no espaço, os "dois caminhos", o caminho de Méséglise, que se revela ser o de Swann e de Gilberta, e o caminho de Guermantes, o dos *nomes* fabulosos de uma aristocracia fora de alcance, sobretudo o da senhora de Guermantes, o primeiro objeto de um amor inacessível. Georges Poulet⁷³ tem razão de estabelecer aqui um paralelo estrito entre a incomunicabilidade das ilhotas de temporalidade e a dos sítios, lugares, seres. Distâncias não mensuráveis separam tanto os instantes evocados como os lugares atravessados.

Combray é, também⁷⁴, ao contrário dos momentos felizes, a lembrança de alguns acontecimentos anunciadores de desilusões, cujo sentido também é remetido a uma investigação ulterior: desse modo, a cena de Montjouvain entre a senhorita de Vinteuil e sua amiga, em que o herói, que se revela *voyeur*, é apresentado pela primeira vez ao mundo de Gomorra. Não é sem importância para a compreensão ulterior da noção de tempo perdido que essa cena seja apresentada com traços abomináveis: a senhorita de Vinteuil cuspiendo no retrato de seu pai instalado numa mesinha diante do canapé. Entre essa profanação e o tempo perdido estabelece-se um vínculo secreto, mas dissimulado demais para ser percebido. A atenção do leitor é dirigida antes para a leitura dos sinais pelo *voyeur* e para a interpretação dele das insinuações do desejo. Mais precisamente, é para o que

Deleuze chama o segundo círculo dos signos, o do amor, que a arte de decifrar é dirigida por esse episódio insólito.⁷⁵

A evocação do “lado de Guermantes” não solicita menos a reflexão sobre os signos e sua interpretação. Em primeiro lugar, os Guermantes são nomes fabulosos, colocados sobre personagens de tapeçaria e figuras de vitral. É a esse onirismo dos nomes que o narrador vincula, por mais um toque quase imperceptível, os primórdios da vocação que — supõe-se — *Em busca...* deve narrar. Mas esses pensamentos de sonho criam, como a leitura de Bergotte, uma espécie de barreira, como se as criações artificiais do sonho revelassem o vazio do gênio próprio.⁷⁶

Quanto às impressões, recolhidas durante passeios, se são obstáculo à vocação de artista é na medida em que a exterioridade de material parece governá-las, mantendo “a ilusão de uma espécie de fecundidade...” [I, p. 179] (p. 108), mas tão árduo era o dever de consciência que me impunham essas impressões de forma, de perfume ou de cor — *procurar o que atrás dela se ocultava*” (*ibid.*). O episódio dos campanários de Martinville, que repete o da madalena, tira seu sentido precisamente de seu contraste com o excesso das impressões comuns, como também dos sonhos obsedantes. A promessa de algo oculto a ser procurado e encontrado adere estreitamente “aquele prazer peculiar” [I, p. 180] (p. 108) da impressão. O que conduz a busca é já o passeio: “Ignorava o motivo do prazer que tivera ao avistá-las no horizonte, e a obrigação de procurar desvendá-lo me parecia muito penosa, tinha vontade de guardar de reserva na cabeça aquelas linhas que se moviam ao sol e não mais pensar nelas por enquanto” [I, p. 180] (p. 108). No entanto, é a primeira vez que a busca do sentido passa por palavras, para começar, em seguida, por uma escrita.⁷⁷

O que quer que ocorra com as indicações ainda raras e todas negativas, relativas à história de uma vocação e sobretudo o que quer que ocorra com a relação oculta entre esta e os dois episódios de felicidade vinculados a Combray, o que parece dominar a experiência ainda incoativa do tempo na seção “Combray” é o caráter não coordenável entre si dos cachos de aconte-

cimentos não datados,⁷⁸ comparados a “jazidas perfumadas do meu solo mental...” [I, p. 184] (p. 111). Massa indistinta de lembranças que só, “já não digo fendas, verdadeiras falhas...” [I, p. 186] (p. 112) tornam distintas. Em suma, o tempo perdido de Combray é o paraíso perdido no qual “a fé que cria” [I, p. 184] (p. 111) ainda não se distingue da ilusão da realidade nua e muda das coisas exteriores.

Foi provavelmente para sublinhar o caráter de ficção autobiográfica de toda *Em busca...* que seu autor insistiu em intercalar “Um amor de Swann”, isto é, uma narrativa em terceira pessoa, entre “Combray” e os “Nomes”, ambos narrativas em primeira pessoa. Ao mesmo tempo, a ilusão de imediato, que as narrativas de infância poderiam ter gerado pelo seu encanto clássico, é dissipada por essa emigração da narrativa para um outro personagem. Ademais, “Um amor de Swann” constrói a máquina infernal de um amor corroído pela ilusão, pela suspeita, pela decepção; de um amor condenado a passar pela angústia da expectativa, pela mordida do ciúme, pela tristeza do declínio e pela indiferença à sua própria morte; ora, essa construção irá servir de modelo para a narrativa de outros amores, principalmente o do herói por Albertine. Por esse seu papel de paradigma, “Um amor de Swann” diz algo sobre o tempo.

Inútil insistir no fato de que a narrativa não é datada: está vinculada por um laço frágil aos devaneios, eles próprios relegados ao passado indeterminado do narrador sonolento que fala nas primeiras páginas do livro.⁷⁹ Desse modo, a narrativa de “Um amor de Swann” encontra-se encastrada nas lembranças brumosas da infância, como passado de antes do nascimento. O artifício basta para romper irremediavelmente a linha cronológica e para abrir a narrativa para outras qualidades do tempo passado, indiferentes a datas. Mais importante é a distensão do laço entre essa narrativa e a história de uma vocação que se supõe reger todo o conjunto de *Em busca...* O vínculo cria-se no nível da “associação de lembranças” evocadas no final da seção “Combray”. A pequena frase da sonata de Vinteuil serve evidentemente de traço de união entre a experiência da madalena (e dos campai-

nários de Martinville) e a revelação da cena final, mediante seus retornos sucessivos na história do herói, retornos reforçados em *A prisioneira* pela lembrança do séptuor de Vinteuil, homólogo poderoso da pequena frase.⁸⁰ Essa função da pequena frase na unidade da narrativa pode permanecer despercebida em virtude do laço estreito entre a pequena frase e o amor de Swann por Odette. É como apaixonado da pequena frase (I, p. 212) que Swann se vincula à sua lembrança. Esta, desde então, está envolvida demais no amor de Odette para suscitar a interrogação contida em sua promessa de felicidade. Todo o terreno está ocupado por uma interrogação mais imperiosa, levada até o frenesi, aquela que o ciúme não cessa de gerar. O aprendizado dos signos do amor, misturado ao dos signos da mundanidade no salão Verdurin, é o único a fazer com que a busca do tempo perdido coincida com a busca da verdade, e o próprio tempo perdido com o abandono que destrói o amor. Nada permite, portanto, interpretar o tempo perdido em função de algum tempo redescoberto, a própria evocação da pequena frase não estando livre de sua ganga amorosa. Quando à “paixão da verdade” (I, p. 273), avivada pelo ciúme, nada permite aureolá-la com os prestígios do tempo redescoberto. O tempo está simplesmente perdido no duplo sentido de transcorrido e dissipado.⁸¹ A rigor, só poderiam sugerir a idéia de tempo redescoberto o peso conferido a alguns momentos raros em que a lembrança “reunia suas parcelas abolindo os intervalos” (I, p. 314) de um tempo em farrapos, ou a quietude do segredo perseguido em vão no tempo do ciúme e finalmente traspassado no tempo do amor morto (I, p. 317). Nesse contexto, o aprendizado dos signos estaria concluído quando se lograsse chegar ao estado de desapego.

Merece atenção a maneira como a terceira parte de *No caminho de Swann*, intitulada “Nomes de Terras: O Nome” (I, pp. 383-427) (pp. 223-247), vincula-se ao que precede quanto ao encadeamento das durações.⁸² São, com efeito, as mesmas “noites de insônia” (I, p. 383) (p. 223), cuja lembrança servira de inserção para as narrativas de infância vinculadas a Combray, que unem de novo, na lembrança sonhadora, os quartos do Grand Hôtel de la Plage de Balbec aos quartos de Combray. Não

é, pois, surpreendente que um Balbec sonhado preceda o Balbec real — numa época da adolescência do herói em que os Nomes antecipam as coisas e falam de sua realidade antes de qualquer percepção. Assim são os Nomes de Balbec, de Veneza, de Florença, geradores de imagens e, através da imagem, de desejo. Que pode fazer o leitor, nesse estádio da narrativa, com esse “tempo imaginário” em que várias viagens estão unidas sob um único nome (I, p. 392)? Só pode mantê-lo reservado, desde o momento em que os Champs-Élysées, bem reais, dos divertimentos com Gilberta vêm ocultar o sonho: “naquele jardim público, nada se ligava a meus sonhos” (I, p. 394) (p. 229). Seria esse hiato entre o “duplo” imaginário (*ibid.*) e o real uma outra representação do tempo perdido? Provavelmente. A dificuldade de juntar essa figura e todas as que seguem à linha geral da narrativa aumenta ainda mais pela ausência de identidade aparente entre os personagens precedentes de Swann e sobretudo de Odette — que ao final da narrativa intermediária em terceira pessoa, poder-se-ia acreditar “desaparecida” — e o Swann e a Odette que se revelam ser os pais de Gilberta na época dos divertimentos nos Champs-Élysées.⁸³

Para o leitor que interrompesse sua leitura de *Em busca...* na última página de *No caminho de Swann*, o tempo perdido se resumiria na “a contradição que existe em procurar na realidade os quadros da memória, aos quais faltaria sempre o encanto que lhes vem da própria memória e de não serem percebidos pelos sentidos” (I, p. 427) (p. 247). Quanto a *Em busca...*, pareceria limitar-se a uma luta sem esperança com essa distância crescente que gera o esquecimento. Mesmo os momentos bem-aventurados de Combray, em que a distância entre a impressão presente e a impressão passada encontra-se transformada magicamente numa contemporaneidade milagrosa, poderiam parecer sobrepujados pelo mesmo esquecimento devastador. Aliás, desses instantes de graça, não se voltará a falar — apenas com uma exceção — além das páginas de “Combray”. Somente o sabor da pequena frase da sonata de Vinteuil — sabor que só conhecemos pela narrativa na narrativa — continua sendo portador de outra promessa. Mas do quê? Está reservado ao leitor do *Tempo redesc-*

coberto decifrar seu enigma, ao mesmo tempo que o dos momentos bem-aventurados de Combray.

Portanto, só resta aberta, aquém dessa reviravolta, a via da desilusão no longo deciframento dos signos do mundo, do amor e das impressões sensíveis, que se estende de *À sombra das raparigas em flor* a *A fugitiva*.

2. O tempo redescoberto

Transportemo-nos de uma só vez para *O tempo redescoberto*, segundo foco da grande eclipse de *Em busca...*, reservando para a terceira etapa de nossa investigação a transposição do intervalo, desmesuradamente amplificado, que separa os dois focos.

O que o narrador entende por tempo redescoberto? Para tentar responder a essa questão, aproveitaremos a simetria entre o começo e o final da grande narrativa. Da mesma forma que a experiência da madalena delimita em *No caminho de Swann* um antes e um depois, o antes do semidespertar e o após do tempo redescoberto de Combray, também a grande cena da biblioteca da mansão de Guermantes delimita um antes ao qual o narrador conferiu uma amplidão significativa e um depois onde se descobre a significação última do *Tempo redescoberto*.

Com efeito, não é *ex-abrupto* que o narrador relata o acontecimento que assinala o nascimento de um escritor. Prepara sua deflagração pela transposição de dois graus iniciáticos: o primeiro, que ocupa de longe o maior número de páginas, é constituído de uma névoa de acontecimentos malcoordenados entre si, pelo menos no estado em que o manuscrito inacabado do *Tempo redescoberto* nos foi deixado, mas todos marcados pelo signo duplo da desilusão e do desaparego.

É significativo *O tempo redescoberto* começar pela narrativa de uma estada em Tansonville, próxima da Combray da infância, cujo efeito não é reavivar a lembrança, mas apagar seu desejo.⁸⁴ O herói, no momento, comove-se com essa perda de curiosidade, tanto ela parece confirmar o sentimento de outrora nos mesmos

locais: “que eu jamais seria capaz de escrever” (III, p. 91). É necessário renunciar a *reviver* o passado se o tempo perdido deve, de uma maneira ainda desconhecida, ser *redescoberto*. Essa morte do desejo de rever é acompanhada pela do desejo de possuir as mulheres que amamos. É notável que o narrador considere essa “incuriosidade” como “trazida pelo Tempo”, entidade personificada que jamais será destinada sem vestígios nem ao tempo perdido nem à eternidade, e que até o final será simbolizada, como nos adágios mais antigos da sabedoria, por seu poder de destruição. Voltaremos a isso no final.

Todos os eventos contados, todos os encontros relatados em seguida são colocados sob o mesmo signo do declínio, da morte: a narrativa que faz Gilberta da pobreza de suas relações com Saint-Loup, que se tornara seu marido, a visita à igreja de Combray, cujo poder de perdurar sublinha a precariedade dos mortais; sobretudo a abrupta observação dos “longos anos” que o herói passara numa casa de saúde, que contribui de maneira realista para o sentimento de afastamento e de distanciamento exigido pela visão final.⁸⁵ Quanto à descrição de Paris em guerra, concorre para a impressão de erosão que afeta todas as coisas;⁸⁶ a frivolidade dos salões parisienses adquire um ar de decadência (III, p. 726); o dreyfusismo e o antidreyfusismo caíram no esquecimento; a visita de Saint-Loup de volta do *front* é a de um espectro; fica-se sabendo da morte de Cottard, depois da do senhor Verdurin. O encontro fortuito com o senhor de Charlus numa rua de Paris em guerra imprime o selo de uma abjeção mortal sobre essa iniciação sinistra. Da degradação de seu corpo, de seus amores, sobe uma poesia estranha (III, p. 766), que o narrador atribui ao desaparego completo ao qual o herói ainda não conseguiu ter acesso (III, p. 774). A cena no bordel de Jupien, em que o barão pede para ser flagelado com correntes pelos militares de licença, reduz a pintura de uma sociedade em guerra a sua quintessência de abjeção. O cruzamento na narrativa entre a última visita de Saint-Loup, rapidamente seguida do anúncio de sua morte — que evoca outra morte, a de Albertine⁸⁷ —, e a narrativa das últimas torpezas de Charlus, que resultam em sua prisão, dão a essas páginas um ar de turbilhão fúnebre, que

prevalecerá novamente, mas carregado de uma significação completamente diferente, na cena simétrica que se segue à grande revelação, a cena do jantar de caveiras, primeira prova do herói convertido à eternidade.

Para sublinhar ainda mais o nada que envolve a revelação, o narrador introduz um corte brutal em sua narrativa: "A nova casa de saúde a que então me recolhi, tal como a primeira, não me conseguiu curar; e nela passei muito tempo" [III, p. 874] (p. 112). Uma última vez, no decorrer do trajeto de volta a Paris, o herói faz um balanço lamentável de seu estado: "mentira da literatura", "inexistência do ideal no qual acreditei", "inspiração impossível", "indiferença absoluta"...

A esse primeiro grau da iniciação pelas trevas da reminiscência, sucede um segundo grau, bem mais breve, assinalado por sinais premonitórios.⁸⁸ Com efeito, o tom da narrativa inverte-se no momento em que o herói se deixa seduzir, como outrora em Combray, pelo nome de Guermantes, lido no convite para o almoço oferecido pelo príncipe. Desta vez, porém, o trajeto em coche parece um vôo: "E, como um aviador até então penosamente preso à terra decola de pronto, eu subia aos poucos para as alturas silenciosas da memória" [III, p. 858] (p. 115). O encontro da decadência na pessoa do senhor de Charlus, convalescente de um ataque de apoplexia — "... que entretanto conferiam ao velho príncipe decaído a majestade shakespeariana de um rei Lear" [III, p. 859] (p. 115) —, não basta para interromper a ascensão. O herói discerne antes, naquela silhueta desmoronada, "uma espécie de doçura quase física, de desapego às realidades da vida, tão sensíveis naqueles sobre os quais a morte já projeta a sua sombra" [III, p. 860] (p. 116). É então que o herói acolhe como um "aviso" portador de salvação uma série de experiências em tudo semelhantes, pela felicidade que dispensam, às de Combray, "e me pareciam sintetizar-se nas últimas obras de Vinteuil" [III, p. 866] (p. 121): a topada nos degraus desiguais, o tilintar de uma colher em um prato, a rigidez pesada de um guardanapo dobrado. Mas, enquanto outrora o narrador tivera de adiar a elucidação das razões dessa felicidade, dessa vez, está bem decidido a

elucidar seu enigma. Não que o narrador não tivesse percebido, desde a época de Combray, que a alegria intensa que sentia resultava da conjunção fortuita entre duas impressões semelhantes a despeito de sua distância no tempo; aliás, ainda dessa vez, o herói não tarda em reconhecer Veneza e as duas lajotas desiguais do batistério de São Marcos sob a impressão da pavimentação desigual de Paris. O enigma a ser resolvido não é, portanto, que a distância temporal possa ser anulada desse modo "por acaso", "como por encanto", na identidade de um mesmo instante: é que a alegria recebida seja "uma alegria semelhante à da certeza, e suficiente para, sem mais provas, tornar-me indiferente a idéia da morte?" [III, p. 867] (p. 121). Em outras palavras, o enigma a ser resolvido é o da *relação* entre os momentos bem-aventurados, oferecidos pelo acaso e pela memória involuntária, e a "história invisível de uma vocação".

O narrador dispôs assim, cuidadosamente, entre a massa considerável das narrativas, que se estendem por milhares de páginas, e a cena da biblioteca, uma transição narrativa, que faz o sentido do *Bildungsroman* oscilar do aprendizado dos signos à visitação. Consideradas juntas, as duas vertentes dessa transição narrativa têm valor ao mesmo tempo de corte e de sutura entre os dois focos de *Em busca...* Corte, pelos signos da morte, que sancionam o fracasso de um aprendizado de signos privados do princípio de sua decifração. Sutura, pelos signos premonitórios da grande revelação.

Eis-nos agora no centro da grande cena da visita que decide o primeiro sentido — mas não o último — a ser vinculado à própria noção de *tempo redescoberto*. O estatuto narrativo daquilo que pode ser lido como uma grande dissertação sobre a arte — e até como a arte poética de Marcel Proust inserida à força em sua narrativa — é garantido pelo vínculo diegético sutil que o narrador estabelece entre essa cena principal e a narrativa anterior dos eventos com valor de transição iniciática. Esse vínculo atua em dois planos ao mesmo tempo; em primeiro lugar, no plano anedótico: o narrador teve o cuidado de situar a narrativa dos últimos signos de advertência no mesmo lugar que a narrativa da grande revelação: "numa pequena sala-biblioteca

contígua ao *buffet*" [III, p. 868] (p. 121); em seguida, no plano temático: o narrador insere sua meditação sobre o tempo — a qual deriva assim dos pensamentos do narrador refletindo sobre aquilo que, anteriormente, o acaso lhe doara — nos momentos bem-aventurados e nos sinais premonitórios.⁸⁹ Finalmente, num plano reflexivo mais profundo, a especulação sobre o tempo ancora-se na narrativa a título de acontecimento fundador da vocação de escritor. O papel de origem, destinado assim à especulação na história de uma vocação, garante o caráter irredutivelmente narrativo dessa mesma especulação.

O que parece colocar essa especulação à distância da narrativa é que o tempo que ela traz à luz não é, a princípio, o tempo redescoberto, no sentido de tempo perdido redescoberto, mas a própria suspensão do tempo: a *eternidade*, ou, para falar como o narrador, "era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo" [(III, p. 871] (p. 124).⁹⁰ E assim será enquanto a especulação não tiver sido assumida pela decisão de escrever, que restitui ao pensamento a intenção de uma obra a realizar. Algumas anotações do narrador nos garantem que o extratemporal é apenas o limiar do tempo redescoberto; primeiro, o caráter fugidivo da própria contemplação; depois, a necessidade de apoiar sobre o "alimento celeste" da essência das coisas a descoberta feita pelo autor de um ser extratemporal que o constitui; finalmente, o caráter imanente e não transcendente de uma eternidade que, de um modo misterioso, circula entre o presente e o passado, cuja unidade perfaz. O ser extratemporal não esgota, portanto, o sentido inteiro do *Tempo redescoberto*. É, decerto, *sub specie aeternitatis* que a memória involuntária opera seu milagre no tempo⁹¹ e a inteligência pode manter sob um mesmo olhar a distância do heterogêneo e a simultaneidade do análogo; é de fato o ser extratemporal, quando arrola as analogias oferecidas pelo acaso e pela memória involuntária, assim como o trabalho de aprendizado dos signos, que reconduz o tempo perecível das coisas à sua essência "fora do tempo" (III, p. 871). Contudo, falta ainda a esse "ser extratemporal" o poder de "recobrar os dias escoados" [III, p. 871] (p. 124). É nesse ponto decisivo que se

revela o sentido do processo narrativo constitutivo da fábula sobre o tempo. Resta fazer com que se unam as duas valências atribuídas, uma ao lado da outra, ao tempo redescoberto.⁹² A expressão designa ora o extratemporal, ora o ato de redescobrir o tempo perdido. Só a decisão de escrever acabará com a dualidade de sentido do tempo redescoberto. Antes dessa decisão, a dualidade parece insuperável. De fato, o extratemporal vincula-se a uma meditação sobre a própria origem da criação estética, num momento contemplativo desligado de qualquer inscrição numa obra efetiva e sem consideração pelo labor da escrita. Na ordem extratemporal, a obra de arte, considerada em sua origem, não é o produto do artesão de palavras: ela preexiste a nós; precisa apenas ser descoberta; nesse nível, criar é traduzir.

O tempo redescoberto, no segundo sentido do termo, no sentido do tempo perdido *ressuscitado*, procede da fixação desse momento contemplativo fugidivo em uma obra durável. O problema é, pois, como Platão dizia das estátuas de Dédalos, sempre prestes a fugir, acorrentar essa contemplação inscrevendo-a na duração: "Por isso, essa contemplação da essência das coisas, estava agora bem resolvido a retê-la, a fixá-la, mas como? Por que meios?" [III, p. 876] (p. 127). É nesse ponto que a criação artística, substituindo a meditação estética, oferece sua mediação: "Ora, esse meio que se me afigurava o único, que era senão a feitura de obra d'arte?" [III, p. 879] (p. 129). O erro de Swann, a esse respeito, fora assimilar a felicidade proposta pela pequena frase da sonata ao prazer do amor: "e não a soube encontrar na criação artística" [III, pp. 877-878] (p. 129). Aqui, também a decifração dos signos vem socorrer a contemplação fugidiva, não para substituí-la, ainda menos para precedê-la, mas para, sob seu controle, elucidá-la.

A decisão de escrever tem, então, a virtude de transpor o extratemporal da visão original para a temporalidade da ressurreição do tempo perdido. Nesse sentido, pode-se dizer que, na realidade, *Em busca... conta a transição de uma significação para outra do tempo redescoberto*: é nisso que é uma fábula sobre o tempo.

Resta dizer como o caráter narrativo do nascimento de uma vocação é garantido pela prova que se segue à revelação da verdade da arte e pelo engajamento do herói na obra a ser feita. Essa prova passa pelo desfiladeiro da *morte*. Nem mesmo seria exagerado dizer que é a relação com a morte que faz a diferença entre as duas significações do tempo redescoberto: o extratemporal, que transcende “inquietações acerca da morte” e torna “alheio às vicissitudes do futuro” [III, p. 871] (p. 124), e a ressurreição na obra do tempo perdido. Embora o destino da última seja finalmente entregue ao labor da escrita, nem por isso a ameaça da morte é menor no tempo redescoberto do que o era no tempo perdido.⁹³

Foi isso que o narrador quis dizer fazendo com que a narrativa da conversão à escrita fosse seguida pelo espetáculo impressionante oferecido pelos convidados do jantar do príncipe de Guermantes; esse jantar, em que todos os convidados parecem “trazer a caráter as cabeças, em regra empoadas que inteiramente os modificavam” [III, p. 920] (p. 160) — na verdade, uma cara de caveira —, é expressamente interpretado pelo narrador como “*coup de théâtre*”, do qual diz que “levantaria contra os meus planos a mais séria das objeções.” [III, p. 920] (p. 160). Qual? Senão a evocação da morte que, sem poder sobre o extratemporal, ameaça sua expressão temporal, a própria obra de arte.

O que são, de fato, os personagens dessa dança macabra? “Um teatro de bonecos no qual, para identificarem-se as pessoas conhecidas, seria necessário assistir-se à ação em vários planos a se desdobrarem em profundidade atrás das personagens e exigindo grande trabalho mental, pois deviam-se ver esses velhos fantoches tanto com os olhos como com a memória. Um teatro de bonecos envoltos nas cores imateriais dos anos, personificando o Tempo, o Tempo ordinariamente invisível, que, para deixar de sê-lo, vive à cata de corpos e, mal os encontra, logo deles se apodera a fim de exhibir a sua lanterna mágica” [III, p. 924] (p. 162).⁹⁴ E o que anunciam todas essas caras de moribundos senão a aproximação da morte do herói (III, p. 927)? Eis a

ameaça: “eu verificava essa ação destrutiva do Tempo precisamente quando me propunha a evidenciar, intelectualizar numa obra de arte as realidades extratemporais” [III, p. 930] (p. 167). Confissão considerável: o velho mito do tempo destruidor seria mais forte do que a visão do tempo redescoberto pela obra de arte. Sim, caso se separasse a segunda significação do tempo redescoberto da primeira. E é exatamente dessa tentação que o herói é, até o final da narrativa, a presa. Ora, essa tentação é poderosa, na medida em que o labor da escrita ocorre no mesmo tempo que o tempo perdido. Pior, na medida em que a narrativa que precede, precisamente enquanto narrativa, sublinhou, de um certo modo, o caráter de evento fugidivo vinculado à descoberta de sua abolição no supratemporal. Não é, portanto, a última palavra: para o artista capaz de preservar a relação do tempo ressuscitado com o extratemporal, o Tempo revela sua outra face mítica: a profunda identidade que os seres conservam, não obstante sua degradação, comprova “a força original de renovação do tempo que, respeitando embora a unidade do ser e as leis da vida, sabe assim mudar o cenário e introduzir contrastes ousados em dois aspectos sucessivos das mesmas personagens” [III, p. 935] (p. 171). Quando falarmos adiante do reconhecimento como conceito-chave da unidade entre os dois focos da elipse de *Em busca...*, lembrar-nos-emos de que o que torna os seres reconhecíveis é ainda “o artista Tempo” [III, p. 936] (p. 171). “Esse artista trabalha aliás muito lentamente” (*ibid.*).

O narrador viu um sinal de que esse pacto entre as duas representações do *Tempo redescoberto* poderia ser concluído e preservado no encontro que nada do que precede permitiria esperar: o aparecimento da filha de Gilberta Swann e de Robert de Saint-Loup, que simboliza a reconciliação entre os dois “lados”, o de Swann, por sua mãe, o de Guermantes, por seu pai: “Achei-a bonita, ainda cheia de esperanças. Risonha, formada pelos anos que eu perdera, assemelhava-se à minha mocidade” [III, p. 1.032] (p. 239). Esse aparecimento que concretiza uma reconciliação, muitas vezes anunciada ou antecipada na obra, visa a sugerir que a criação tem um pacto com a juventude —

com a “natalidade”, diria Hannah Arendt — que torna a arte, diferentemente do amor, mais forte do que a morte?⁹⁵

Esse signo não é mais, como os precedentes, anunciador ou premonitório, é um “agulhão”: “Enfim, a noção do tempo trazia-me uma última vantagem, era um agulhão, convencia-me da urgência de começar, se quisesse captar o que algumas vezes, no curso da existência, eu sentira em fugazes e fulgurantes intuições, no caminho de Guermantes, nos passeios de carro com a Sra. de Villeparisis, e me fizera julgar a vida digna de ser vivida. Assim a considerava, agora mais do que nunca, pois parecia-me possível iluminá-la, ela que passamos nas trevas, fazê-la voltar à verdade original, ela continuamente falseamos, em suma, realizá-la num livro” [III, p. 1.032] (pp. 239-240).

3. Do tempo redescoberto ao tempo perdido

Ao termo dessa investigação sobre *Em busca...* considerada como fábula sobre o tempo, resta caracterizar a *relação* que a narrativa estabelece entre os dois focos da elipse: o aprendizado dos signos, com seu tempo perdido, e a revelação da arte, com sua exaltação do extratemporal. É essa relação que caracteriza o tempo como tempo redescoberto, mais exatamente como tempo *perdido-redescoberto*. Para compreender o adjetivo, deve-se interpretar o verbo: o que é, afinal, redescobrir o tempo perdido?

Para responder a essa questão, só queremos, mais uma vez, conhecer os pensamentos do narrador meditando sobre uma obra que ainda não está escrita (na ficção, essa obra não é a que acabamos de ler). Disso resulta que são as dificuldades esperadas de uma obra ainda a ser elaborada que melhor designam o sentido a ser dado ao ato de redescobrir o tempo.

Encontramos essas dificuldades condensadas na declaração por meio da qual o narrador tenta caracterizar o sentido de sua vida passada com relação à obra a ser feita: “Assim a minha existência até este dia poderia e não poderia resumir-se neste título: Uma Vocação” [III, p. 899] (p. 145).

A ambigüidade sabiamente organizada entre o sim e o não merece reflexão: não, “a literatura não desempenhara nela o menor papel” (*ibid.*); sim, toda essa vida “formava uma *reserva*” quase vegetativa da qual o organismo em germe ia se alimentar: “Assim também minha vida fora condicionada pelo que lhe determinaria a maturação” (*ibid.*).

Que dificuldades deve superar, então, o ato de recuperar o tempo perdido? E por que sua solução carrega consigo essa marca de ambigüidade?

Uma primeira hipótese se propõe: a *relação* sobre a qual se edifica o ato de redescobrir o tempo na escala global de *Em busca...* não seria extrapolada daquela que a reflexão descobre nos exemplos canônicos da reminiscência elucidada, esclarecida? Em troca, essas experiências ínfimas não constituiriam o laboratório em miniatura onde se forja a *relação* que confere unidade ao conjunto de *Em busca...*?

Semelhante extrapolação é lida na seguinte declaração: “O que chamamos realidade é uma determinada relação entre sensações e lembranças a nos envolverem simultaneamente — relação suprimida pela simples visão cinematográfica, que se afasta tanto mais da realidade quanto mais se lhe pretende limitar — relação única que o escritor precisa encontrar a fim de unir-lhe para sempre na sua frase os dois termos diferentes” [III, p. 889] (p. 137). Tudo tem importância aqui: “relação única”, como nos momentos bem-aventurados e em todas as experiências análogas de reminiscência, uma vez esclarecidos, relação a ser “redescoberta”, relação em que dois termos diferentes são “concatenados para sempre numa frase”.

Abre-se assim uma primeira pista que leva a buscar a figura de estilo cuja função é precisamente estabelecer a relação entre dois objetos diferentes. Essa figura é a *metáfora*. É o que o narrador atesta em uma declaração⁹⁶ na qual, junto com Roger Shattuck,⁹⁷ vejo de bom grado uma das chaves hermenêuticas de *Em busca...*: essa relação metafórica, manifesta pela elucidação dos momentos bem-aventurados, torna-se a matriz de todas as

relações em que dois objetos distintos são, a despeito de sua diferença, alçados à essência e subtraídos às contingências do tempo. Todo o aprendizado dos signos, responsável pelo comprimento de *Em busca...*, cai assim sob a lei percebida no exemplo privilegiado de alguns signos premonitórios, já portadores do sentido desdobrado que só resta à inteligência esclarecer. A metáfora reina onde a visão cinematográfica, puramente sucessiva, fracassa por não colocar em relação sensações e lembranças. O narrador se deu conta da aplicação geral que pode ser feita dessa relação metafórica, quando a declara “análoga no mundo da arte à relação única entre causa e efeito no da ciência” (*ibid.*). A partir daí, já não há nenhuma ênfase em dizer que sensações e lembranças, na escala global de *Em busca...*, estão encerradas “nos indispensáveis anéis de um belo estilo” (*ibid.*). Aqui o estilo não designa nada de ornamental, mas a entidade singular que resulta da conjunção, em uma obra de arte única, entre as questões de onde ela procede e as soluções que apresenta. O tempo redescoberto nesse primeiro sentido é o tempo perdido eternizado pela metáfora.

Essa primeira pista não é a única: a solução *estilística*, situada sob o emblema da metáfora, exige o complemento de uma solução que se pode chamar *ótica*.⁹⁸ O próprio narrador nos leva a seguir essa segunda pista, dispondo-se a identificar, em seguida, o ponto em que as duas se recortam, ao declarar que “pois o estilo para o escritor como para o pintor, é um problema, não de técnica, mas de visão” [III, p. 895] (p. 142).

Por visão, deve-se compreender algo bem diferente de uma revivescência do imediato: uma leitura dos signos que, como sabemos, exige um aprendizado. Se o narrador chama de *visão* a experiência do tempo redescoberto, é na medida em que esse aprendizado é coroado por um *reconhecimento* que é a própria marca do extratemporal sobre o tempo perdido.⁹⁹ Mais uma vez, são os momentos bem-aventurados que ilustram em miniatura essa visão estereoscópica erigida em reconhecimento. Mas é ao aprendizado total dos signos que a idéia de uma “visão ótica” se aplica. De fato, esse aprendizado apresenta uma profusão de

erros de ótica, que retrospectivamente adquirem o sentido de um desconhecimento. A esse respeito, a espécie de dança macabra — o jantar de caveiras — que se segue à grande meditação não é marcado somente pelo signo da morte, mas pelo do não-reconhecimento (III, p. 931, 948 etc.). Nele, o herói fracassa até mesmo em reconhecer Gilberta. Essa cena é capital, na medida em que situa retrospectivamente toda a busca anterior ao mesmo tempo sob o signo de uma comédia de erros (óticos) e na trajetória de um projeto de reconhecimento integral. Essa interpretação global de *Em busca...* em termos de reconhecimento autoriza a considerar o encontro do herói com a filha de Gilberta como uma última cena de reconhecimento, na medida em que, como se disse acima, a jovem encarna a reconciliação entre os dois lados, o de Swann e o de Guermantes.

As duas pistas que acabamos de seguir voltam a se cruzar em algum lugar: metáfora e reconhecimento têm em comum elevar duas impressões ao plano da essência sem abolir sua diferença: “Com efeito, ‘reconhecer’ alguém e, mais ainda, identificá-lo sem ter logrado reconhecê-lo, é pensar duas coisas contraditórias com uma só denominação” [III, p. 939] (p. 173). Esse texto capital estabelece a equivalência entre metáfora e reconhecimento, fazendo da primeira o equivalente lógico do segundo (“pensar sob uma única denominação duas coisas contraditórias”) e do segundo o equivalente temporal da primeira (“admitir que já não exista o ser conhecido, e sim o outro, desconhecido,” *ibid.*). Assim é possível dizer que a metáfora é para a ordem do estilo o que o reconhecimento é para a ordem da visão estereoscópica.

A dificuldade, porém, ressurgiu nesse mesmo ponto: em que consiste a relação entre o estilo e a visão? Por meio dessa questão atingimos o problema que domina o conjunto de *Em busca...*, o da *relação* entre a escrita e a impressão, isto é, num sentido último, entre a literatura e a vida.

Um terceiro sentido da noção de tempo redescoberto vai ser desvendado nessa nova pista: o tempo redescoberto, diremos agora, é a *impressão redescoberta*. Mas o que é a impressão

redescoberta? Mais uma vez, é preciso partir da exegese dos momentos bem-aventurados e estendê-la a todo o aprendizado dos signos perseguido ao longo de *Em busca...* Para ser redescoberta, a impressão deve, antes de mais nada, ser perdida como gozo imediato, prisioneiro de seu objeto exterior; esse primeiro estágio da redescoberta marca a total interiorização da impressão;¹⁰⁰ um segundo estágio é a transposição da impressão em lei, em idéia;¹⁰¹ um terceiro é a inscrição desse equivalente espiritual numa obra de arte; haveria um quarto estágio, ao qual só se alude uma única vez na obra *Em busca...*, quando o narrador evoca seus leitores futuros: “não seriam meus leitores, mas leitores de si mesmos, não passando de uma espécie de vidro de aumento, como os que oferecia a um freguês o dono da loja de instrumentos ópticos em Combray, o livro graças ao qual eu lhes forneceria meios de se lerem” [III, p. 1.033] (p. 240).¹⁰²

Essa alquimia da impressão redescoberta coloca maravilhosamente a dificuldade que o narrador percebe ao transpor o limiar da obra: como não substituir a literatura pela vida, ou ainda, sob o vocábulo das leis e das idéias, não dissolver a impressão em uma psicologia ou sociologia abstrata, despojada de qualquer caráter narrativo? O narrador replica a esse perigo pela preocupação de preservar um equilíbrio instável entre as impressões, cuja “característica”, diz, “todas, logo de início, privavam-me da liberdade de escolher entre elas, obrigavam-me a aceitá-las tais como me vinham”. [III, p. 879] (p. 130) e, por outro lado, a decifração dos signos, orientada pela conversão da impressão em obra de arte. A criação literária parece, pois, caminhar em dois sentidos contrários.

Por um lado, a impressão deve conservar “A sensação assim vinda atesta a legitimidade do quadro” [III, p. 879] (p. 130).¹⁰³ Nessa mesma linha, acontece ao narrador de falar da vida como de um “livro subjetivo composto por esses sinais desconhecidos” (*ibid.*). Esse livro, não o escrevemos: “O livro de caracteres figurados, não traçados por nós, é nosso único livro” [III, p. 880] (p. 130).¹⁰⁴ Melhor: é “nossa verdadeira vida, a realidade tal como a sentimos, tão diversa do que se nos afigura que transbordamos

de felicidade se o acaso nos traz dela uma lembrança verdadeira?” [III, p. 881] (p. 131). É assim, na “submissão à realidade” [III, p. 882] (p. 132), que se baseia a escrita da obra a ser feita.¹⁰⁵

Por outro lado, a leitura do livro da vida consiste “num ato criador que não admite suplentes nem colaboradores” [III, p. 887] (p. 130). Tudo parece agora oscilar para o lado da literatura. Conhece-se o texto famoso: “a verdadeira vida, a vida enfim descoberta e tornada clara, a única vida, por conseguinte, realmente vivida, essa vida que, em certo sentido, está sempre presente em todos os homens e não apenas nos artistas. Mas não a vêem, porque não a tentam desvendar” [III, p. 895] (p. 142). Essa declaração não deve enganar. Não reconduz a qualquer apologia do Livro, como em Mallarmé. Estabelece uma equação que, no termo da obra, deveria ser inteiramente reversível entre a vida e a literatura, isto é, finalmente, entre a impressão conservada em seu vestígio e a obra de arte que fala do sentido da impressão. Essa reversibilidade, porém, não é encontrada em parte alguma: deve ser o fruto do labor da escrita. Nesse sentido, *Em busca...* poderia se intitular *Em busca da impressão perdida*, a literatura nada sendo além da impressão redescoberta — “a alegria do real recapturado” [III, p. 879].

Oferece-se, dessa maneira, à nossa meditação uma terceira versão do tempo redescoberto. Ela mais envolve as duas precedentes do que se acrescenta a elas. Na impressão redescoberta voltam a se cruzar as duas pistas que seguimos e reconciliam-se o que se poderia chamar os dois “lados” de *Em busca...*; na ordem do estilo, o lado da metáfora, na ordem da visão, o lado do reconhecimento.¹⁰⁶ Em compensação, metáfora e reconhecimento explicitam a *relação* sobre a qual se edifica também a impressão redescoberta, a relação entre a vida e a literatura. E toda vez essa relação inclui o esquecimento e a morte.

É essa a riqueza de sentido do tempo redescoberto, ou antes da operação de redescobrir o tempo perdido. Esse sentido abrange as três versões que acabamos de explorar. O tempo redescoberto, diremos, é a *metáfora*, que encerra as diferenças “nos anéis necessários de um belo estilo”; é ainda o *reconheci-*

mento que coroa a visão estereoscópica; é finalmente a *impressão redescoberta* que reconcilia a vida e a literatura. Na medida em que, de fato, a vida representa o lado do tempo perdido e a literatura o lado do extratemporal, tem-se o direito de dizer que o tempo redescoberto exprime a retomada do tempo perdido no extratemporal, como a impressão redescoberta exprime a da vida na obra de arte.

Os dois focos da elipse de *Em busca...* não são confundidos: entre o tempo perdido do aprendizado dos signos e a contemplação do extratemporal, permanece uma distância. Mas será uma distância *travessada*.

Concluiremos com essa expressão. De fato, ela assinala a transição do extratemporal, entrevista na contemplação, ao que o narrador chama o "tempo incorporado" [III, p. 1.046] (p. 250).¹⁰⁷ O extratemporal não passa de um ponto de passagem: sua virtude é transformar em duração contínua os "vasos fechados das épocas descontínuas". Longe, portanto, de desembocar numa visão bergsoniana de uma duração despojada de qualquer extensão, *Em busca...* confirma o caráter *dimensional* do tempo. O itinerário de *Em busca...* vai da idéia de uma distância que separa à de uma distância que une. Isso é confirmado pela última representação que *Em busca...* propõe do tempo: a de um acúmulo da duração de alguma forma debaixo de nós mesmos. Assim, o narrador vê os homens como se "se equilibrassem sobre ondas animadas, sempre crescentes, algumas mais altas do que campanários, tornando-lhes difícil e perigosa a marcha, e de onde subitamente caem" [III, p. 1.048] (p. 251). Quanto a ele próprio, depois de incorporar a seu presente um "esse tempo tão longo", vê-se "empoleirado em seu cimo vertiginoso" [III, p. 1.047] (p. 250). Essa última representação do tempo redescoberto diz duas coisas: que o tempo perdido está contido no tempo redescoberto, mas também que é finalmente o Tempo que nos contém. Não é, com efeito, num grito de triunfo que *Em busca...* se fecha, mas em "uma sensação de imenso cansaço" (*ibid.*). Pois o tempo redescoberto é igualmente a morte redescoberta. *Em busca...* só

gerou, segundo os ditos de H. R. Jauss, um tempo *interim*, o de uma obra ainda a ser feita e que a morte pode arruinar.

Sabíamos desde o início que, em última instância, o tempo nos engloba, como se dizia nos velhos mitos: o começo narrativo tinha de estranho o fato de remeter a um anterior indefinido. O encerramento narrativo não faz outra coisa: a narrativa pára quando o escritor se põe a trabalhar. A partir daí, todos os tempos verbais passam do futuro ao condicional: "Não eram as despedidas de um moribundo à esposa que eu tinha a escrever, mas algo de mais longo e dirigido a mais de uma pessoa. Demoraria muito. De dia, quando muito tentaria dormir. Se trabalhasse, só seria à noite. Mas precisaria de tantas noites, talvez de cem, talvez de mil. E viva ansioso, sem saber se o senhor de meu destino, menos indulgente do que o sultão Sheriar, quando pela manhã eu interrompesse a minha narrativa, se dignaria adiar a minha condenação à morte e permitir-me prosseguir na noite seguinte" [III, p. 1.043] (pp. 247-248).¹⁰⁸

Seria por isso que a última palavra é para recolocar o eu e todos os homens em seu lugar *no Tempo*? Lugar decerto "muito mais considerável do que o tão restrito a eles reservado no espaço," [p. 1.043] (p. 251) —, mas assim mesmo lugar "no Tempo" [III, p. 1.048] (p. 251).

Notas

1. Cf. anteriormente p. 13.
2. Eugen Fink, *De la phénoménologie*, *op. cit.* Num sentido próximo, Lotman vê no "quadro" pelo qual qualquer obra de arte é delimitada, o procedimento de composição que a torna "o modelo finito de um universo infinito" (*La structure du texte artistique*, *op. cit.*, p. 309).
3. Essa noção de transcendência imanente recobre exatamente a de intencionalidade aplicada por Mario Valdès ao texto como totalidade. A intencionalidade do texto é efetuada no ato de leitura (*op. cit.*, pp. 45-76). Essa análise deve ser comparada com a da voz narrativa que apresenta o texto. A voz narrativa é o vetor de intencionalidade do texto, que só é efetuada na relação intersubjetiva que se desenvolve entre o envio da voz narrativa e a resposta da leitura. Essa análise será retomada de modo sistemático em nossa quarta parte.

4. A. A. Mendilow, *Time and the novel* (op. cit., p. 16).
5. A expressão "variações imaginativas" só adquirirá todo o seu sentido quando estivermos em condições de opor a gama das soluções que elas dão às aporias do tempo à resolução oferecida pela constituição do tempo histórico (quarta parte, seção II, cap. 2).
6. Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, Londres, The Hogarth Press, 1925. Entre colchetes, citamos a obra na edição de bolso, Nova York e Londres, Harcourt Brace Jovanovitch, 1925. E, nesta edição brasileira, citamos entre parênteses a tradução para o português de Mário Quintana, *Mrs. Dalloway*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
7. James Hafley, *The glass roof*, p. 73, opondo *Mrs. Dalloway* a *Ulisses* de Joyce, escreve: "(Virginia Woolf) used the single day as a unity (...) to show that there is no such thing as a single day", citado por Jean Guiguet, *Virginia Woolf et son oeuvre; l'art et la quête du réel*, Paris, Didier, "Études anglaises 13", 1962; trad. ingl. *Virginia Woolf and her works*, Londres, The Hogarth Press, 1965, p. 389.
8. Virginia Woolf estava muito orgulhosa da descoberta e da utilização dessa técnica narrativa que, em seu *Journal*, ela chama "the tunnelling process": "It took me a year's groping to discover what I call my tunneling process, by which I tell the past by instalments, as I have need of it" (*A writer's diary*, Londres, The Hogarth Press, 1959, p. 60, citado por Jean Guiguet, op. cit., p. 229). Na época em que o esboço do romance ainda se chamava *The hours*, escreve em seu *Journal*: "I should say a good deal about The hours and my discovery: how I dig out beautiful caves behind my characters: I think that gives exactly what I want; humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect and each comes to daylight at the present moment" (*A writer's diary*, p. 60, citado por Jean Guiguet, op. cit., pp. 233-234). A alternância entre a ação e a lembrança torna-se assim uma alternância entre o superficial e o profundo. Os dois destinos de Septimus e de Clarissa comunicam-se essencialmente pela proximidade das "cavernas" subterrâneas visitadas pelo narrador; à superfície são relacionadas pelo personagem do doutor Bradshaw, que pertence às duas subintrigas: a notícia da morte de Septimus trazida pelo doutor Bradshaw assume assim, na superfície, a unidade da intriga.
9. Em *The venture of form in the novels of Virginia Woolf*, Port Washington, N.Y., Londres, Kennikat Press, 1974, cap. III, "Mrs. Dalloway and To the lighthouse", pp. 85-104, Jean Alexander entrega-se principalmente à exploração dos caracteres. Esse crítico vê em *Mrs. Dalloway* o único romance de Virginia Woolf que "evolves from a character" (p. 85). Isolando dessa maneira o personagem de Clarissa, Jean Alexander consegue sublinhar o ouropele mesclado ao brilho, os compromissos com um mundo social que para ela jamais perdem sua solidez e sua glória. Desse modo, Clarissa torna-se um "class symbol", do qual Peter Walsh percebeu ao mesmo tempo a dureza de madeira e o oco. Mas a relação oculta com Septimus Warren Smith muda a perspectiva, trazendo à luz os perigos que a vida de Clarissa deveria desarmar, ou seja, a destruição possível da personalidade pelo jogo das relações humanas. Essa abordagem psicológica dá lugar a uma análise pertinente da gama de sentimentos de medo e de terror que o romance explora. Nesse sentido, a comparação com *A náusea* de Sartre, a meu ver, justifica-se plenamente (p. 97).
10. David Daiches (*The novel and the modern world*, University of Chicago Press, 1939, edição revista 1960, cap. X: "Virginia Woolf") considera esse procedimento o mais avançado da arte da ficção em Virginia Woolf; permite tecer juntos o modo da ação e o da introspecção; essa conjunção induz um "twilight mood of receptive reverie" (p. 189), que o leitor é convidado a compartilhar. A própria Virginia Woolf exprimiu-se a respeito desse "mood", tão característico de toda a sua obra, em seu ensaio "On modern fiction", *The common reader*, 1923: "Life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end" (citado por D. Daiches, op. cit., p. 192). Daiches propõe um esquema simples que explica bem essa técnica sutil, porém fácil de analisar. Ou mantemos imóveis no tempo e abrangemos com o olhar acontecimentos diversos, mas sobrevivendo simultaneamente no espaço, ou mantemo-nos sem nos mexer no espaço, ou melhor, num caráter, erigido em "lugar" fixo, e descemos ou subimos o tempo da consciência do mesmo personagem. A técnica narrativa consiste, desse modo, em alternar a dispersão dos caracteres num mesmo ponto do tempo e a dispersão das lembranças dentro de um mesmo caráter. Cf. o diagrama proposto por Daiches, op. cit., pp. 204-205. A esse respeito, Virginia Woolf mostra-se mais preocupada que Joyce em dispor, de tempos em tempos, referências sem equívoco que guiam o curso dessas alternâncias. Para uma comparação com *Ulisses*, que também faz com que caiba num dia o labirinto infinitamente mais complexo de suas excursões e incursões, cf. Daiches (op. cit., pp. 190, 193, 198, 199), que vincula a diferença de técnica dos dois autores à diferença de suas intenções: "Joyce's aim was to isolate reality from all human attitudes — an attempt to remove the normative element from fiction completely, to create a self-contained world independent of all values in the observer, independent even (as though it is possible) of all values in the creator. But Virginia Woolf refines on values rather than eliminates them. Her reaction to crumbling norms is not agnosticism but sophistication" (op. cit., p. 199). David Daiches retomou e desenvolveu sua interpretação de *Mrs. Dalloway* em *Virginia Woolf*, New Directions, Norfolk, Conn., 1942, Londres, Nicholson and Watson, 1945, pp. 61-78, edição revisada, 1963, pp. 187-217. É essa edição que citamos aqui. Na obra já citada, baseando-se sobretudo no *Journal* de Virginia Woolf, publicado somente em 1953, Jean Guiguet retoma a questão das relações entre o *Ulisses* de Joyce e *Mrs. Dalloway* (pp. 241-245).
11. "Não mais temas o calor do sol nem as iras do inverno furioso" [p. 13] (p. 13). Clarissa leu esse refrão ao parar diante da vitrina de uma livraria; ele

constitui, ao mesmo tempo, uma das pontes lançadas pela técnica narrativa entre o destino de Clarissa e o de Septimus, tão apaixonado, como se verá, por Shakespeare.

12. Figura furtiva de Autoridade: o veículo entrevisto do príncipe de Gales (e a rainha, se fosse ela, não é "o símbolo durável do Estado" "*the enduring symbol of the State*")? Até as fachadas dos antiquários lembram seus papéis: "*sifting the ruins of time*" (p. 23). Ou ainda o avião e sua publicidade em letras maiúsculas imponentes. Figuras de Autoridade, os Lordes e Ladies das sempiternas "festas" e até o honesto Richard Dalloway, fiel servidor do Estado.
13. "Eis minha Elizabeth", diz Clarissa, com todos os subentendidos do possessivo que só encontrarão sua réplica na última aparição de Elizabeth, alcançando seu pai no momento em que a cortina vai cair sobre a festa de Mrs. Dalloway: "E de súbito descobri que era a sua própria Elizabeth,..." [p. 295] (p. 186).
14. Não é possível que Virginia Woolf não tenha pensado nos jogos de palavras de Shakespeare em *As you like it*: "(Rosalind) *I pray you, what is't o'clock?* — (Orlando) *You should ask me, what time o'clock; there's no clock in the forest.* — (Ros.) *Then there is no true lover in the forest; else sighing every minute and groaning every hour would detect the lazy foot of Time as well as a clock.* — (Orl.) *And why not the swift foot of Time? Had not that been as proper?* — (Ros.) *By no means, sir. Times travels in divers paces with divers persons. I'll tell you who Time ambles withal, who Time trots withal, who Time gallops withal, and who he stands still withal...*" (Ato III, cena II, versos 301 e ss.).
15. John Graham, "Time in the novels of Virginia Woolf", *University of Toronto Quarterly*, vol. XVIII, 1949, pp. 186-201, retomado em *Critics on Virginia Woolf*, Jacqueline E. M. Latham, ed. por Corall Gables, Florida University of Miami Press, 1970, pp. 28-35. Esse crítico leva muito longe essa interpretação do suicídio de Septimus. É a "*complete vision*" (p. 32) de Septimus que proporciona a Clarissa "*the power to conquer time*" (p. 32). Dão-lhe razão as reflexões que evocaremos adiante de Clarissa sobre a morte do rapaz. Ela compreendeu intuitivamente, diz John Graham, a significação da visão de Septimus, que ele só podia comunicar pela morte. A partir de então, voltar a sua "*party*" simbolizará para Clarissa "*the transfiguration of time*" (p. 33). Hesito em seguir essa interpretação da morte de Septimus até o fim: "*In order to penetrate to the center like Septimus, one must either die, or go mad, or in some other way lose one's humanity in order to exist independently of time*" (p. 31). De resto, esse crítico observa de forma excelente que "*the true terror of his vision is that it destroys him as a creature of the time-world*" (p. 30). Então, não é mais o tempo que é mortal, é a eternidade que dá a morte. Mas como separar essa "*complete vision*" — essa gnose — da loucura que tem todas as características de paranóia? Que me seja permitido acrescentar que a interpretação das revelações de Septimus por John Graham dá a oportunidade de lançar uma ponte entre a interpretação de *Mrs. Dalloway*

e a de *A montanha mágica*, que tentarei adiante, em que o tema da eternidade e sua relação com o tempo passam para o primeiro plano.

16. Uma nota de Virginia Woolf em seu *Journal* alerta contra uma separação marcada entre loucura e saúde: "*I adumbrate here a study os insanity and suicide; the world seen by the sane and the insane stay side by side — something like that*" (*A writer's diary*, op. cit., p. 52). A visão do louco não é desqualificada pela "insanidade". Importa, enfim, sua repercussão na alma de Clarissa.
17. *Tempo e narrativa*, t. I, pp. 42-54.
18. A. D. Moody ("*Mrs. Dalloway as a comedy*" in *Critics on Virginia Woolf*, op. cit., pp. 48-50) vê em Mrs. Dalloway a imagem viva da vida superficial de "*the British ruling class*", como a sociedade londrina é denominada no próprio livro. É verdade que, ao mesmo tempo, encarna a crítica de sua sociedade, mas sem ter o poder de dela se dissociar. Por isso, o "cômico" alimentado pela ironia feroz do narrador prevalece até na cena final da festa, marcada pela presença do primeiro-ministro. Essa interpretação parece sofrer uma simplificação inversa daquela que há pouco via na morte de Septimus, transposta por Clarissa, o poder de transfigurar o tempo. A meio caminho da comédia e da gnose, encontra-se a fábula sobre o tempo em *Mrs. Dalloway*. Como observa com correção Jean Guiguet (op. cit., p. 235): "A crítica social desejada pelo autor está inserida no tema psicometáforico do romance". Jean Guiguet alude aqui a uma observação de Virginia Woolf em seu *Journal*: "*I want to give life and death, sanity and insanity; I want to criticize the social system and show it at work at its most intense*" (*A writer's diary*, p. 57, citado p. 228). Essa primazia da investigação psicológica sobre a crítica social é estabelecida de maneira excelente por Jean O. Love in *Worlds in consciousness, Mythopoetic thought in the novels of Virginia Woolf*, Berkeley, University of California Press, 1970.
19. A expressão é da própria Virginia Woolf em seu *Prefácio* à edição americana de *Mrs. Dalloway*: Septimus "*is intended to be her double*"; cf. Isabel Gamble, "*Clarissa Dalloway's double*" in *Critics on Virginia Woolf*, op. cit., pp. 52-55. Clarissa torna-se o "duplo" de Septimus quando percebe "*that there is a core of integrity in the ego that must be kept intact at all costs*" (*ibid.*, p. 55).
20. Pelo *Prefácio* escrito por Virginia Woolf sabe-se que, na sua primeira versão, Clarissa deveria se suicidar. Acrescentando o personagem de Septimus e fazendo-o suicidar-se, a autora permitiu ao narrador — à voz narrativa que conta a história ao leitor — conduzir o destino de Mrs. Dalloway o mais próximo possível do suicida, mas prolongá-lo para além da tentação da morte.
21. John Graham, in *Critics on Virginia Woolf*, op. cit., pp. 32-33.
22. Deve-se, sem dúvida, evitar conferir a esse dom de presença a dimensão de uma mensagem de redenção. Clarissa continuará sendo uma mundana para quem o tempo monumental é uma grandeza com a qual é preciso que

- se conserve a coragem de negociar. Nesse sentido, Clarissa permanece uma figura de compromisso. A pequena frase "there she was", observa Jean Guiguet, "contains everything and states nothing precisely" (op. cit., p. 240). Esse juízo um tanto severo é justificado, caso se deixe Clarissa sozinha diante do prestígio da ordem social. É o parentesco entre os dois destinos de Septimus e de Clarissa, numa outra profundidade, a das "caves" que o narrador "connects", que governa não apenas a intriga, mas a temática psicometafísica do romance. O tom seguro dessa asserção ressoa mais forte que as badaladas do Big Ben e de todos os relógios, mais forte que o terror e o êxtase que desde o início da narrativa disputam entre si a alma de Clarissa. Se a recusa do tempo monumental por Septimus conseguiu relançar Mrs. Dalloway na vida efêmera e suas alegrias precárias é porque a colocou no caminho de um tempo mortal assumido.
23. Nesse ponto, minha interpretação se une à de Howard Baker em *Between language and silence, The novels of Virginia Woolf*, Baton Rouge e Londres, Louisiana State University, 1982, pp. 109-131. A "consciência narrativa", diz Harper, circula entre as experiências íntimas dos personagens; exprime-se pelas "múltiplas vozes antifônicas presentes na obra" (p. 131). Em compensação, a distância permanece intransponível entre as consciências, a não ser pela graça da morte ("Death was an attempt to communicate..."), declara Clarissa quando lhe anunciam a morte do rapaz). Essa distância é sancionada pela própria distância do narrador de seus personagens. Harper discerne na última epifania do caráter de Clarissa — "for there she was" — a expressão de uma não menos última retirada da voz narrativa. Acrescento que seria um erro grave considerar essa experiência, por mais paciente que seja, uma ilustração de uma filosofia constituída fora do romance, mesmo a de Bergson. O tempo monumental ao qual Septimus e Clarissa são confrontados nada tem do tempo espacializado de Bergson. Tem, se se pode dizer, seu direito próprio e não resulta de qualquer confusão entre o espaço e a duração. Por isso, aproximei-o mais da história monumental segundo Nietzsche. Quanto ao tempo íntimo, trazido à tona pelas excursões do narrador nas cavernas subterrâneas, tem mais afinidade com o jorro do momento do que com a continuidade melódica da duração segundo Bergson. A própria ressonância da hora é um desses momentos, qualificado a cada vez de outro modo pelo humor presente (cf. Jean Guiguet, op. cit., pp. 388-392). O que quer que se pense das semelhanças e das diferenças entre o tempo em Virginia Woolf e o tempo em Bergson, o maior erro aqui é não conceder à ficção como tal o poder de explorar modalidades da experiência temporal que escapam à conceitualização filosófica, justamente em virtude de seu caráter aporético. Esse será um dos temas principais de nossa quarta parte.
24. Thomas Mann, *Der Zauberberg, Roman, Ges. Werke*, Bd. III, Oldenburg, S. Fischer, 1960. Os comentários anteriores a 1960 referem-se a uma edição de 1924 (Berlim, S. Fischer) em 2 vols. A paginação entre colchetes remete à edição de bolso do original em alemão (Fischer Taschenbuch Verlag, 1967); e, nesta edição brasileira, citamos entre parênteses a tradução para o português de Herbert Caro, *A montanha mágica*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
25. A respeito dessa relação, cf. Hermann J. Weigand, *The magic mountain*, 1ª ed., D. Appleton-Century Co., 1933; 2ª ed. sem mudanças, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1964.
26. Os números na tradução francesa são: cap. I, 22 p.; cap. III, 82 p.; cap. IV, 134 p.; cap. V, 265 p.; cap. VI, 265 p.; cap. VII, 299 p.
27. Cf. cap. 3, parágrafo 2.
28. O narrador voltará a esse tema do tempo de leitura em várias intervenções. Assim o fará no episódio decisivo *Ewigkeitssuppe* [p. 195] ("Sopa Eterna e Clareza Repentina", I, p. 207). No início do capítulo VII, ele se pergunta mais precisamente se é possível narrar o próprio tempo [p. 365] (II, pp. 270-271): se, declara o narrador, não se pode narrar o tempo, pelo menos lhe cabe "von der Zeit erzählen zu wollen" [p. 750] ("querer evocar o tempo numa narrativa", diz o tradutor francês, II, p. 272). A expressão *Zeitroman* adquire, então, seu sentido duplo de romance que se estende no tempo e simultaneamente exige tempo para ser contado, e de romance sobre o tempo, o narrador voltando com insistência a essa mesma ambigüidade (II, p. 327) num dos episódios "Mynheer Peperkorn" e no início do "Grande Tédio" [p. 661] (II, p. 699).
29. Essa ambigüidade calculada tem valor de advertência: *A montanha mágica* não será apenas a história simbólica que vai da doença à morte da Europa culta antes do estrondo do trovão de 1914; tampouco será apenas a narrativa de uma busca espiritual. Entre o simbolismo sociológico e o simbolismo hermético, não é necessário escolher.
30. Uma avaliação positiva do aprendizado do herói foi proposta já em 1933 por Hermann J. Weigand na obra citada anteriormente. Weigand foi o primeiro a caracterizar *A montanha mágica* como "romance pedagógico"; mas ele vê nessa "novel of self-development" (p. 4) "a quest for Bildung that transcends any specific practical aims" (ibid.), em que o acento principal é colocado na integração progressiva de uma experiência total, de onde emerge uma atitude afirmativa com respeito à vida em seu conjunto. Mesmo as crises principais relatadas na primeira parte (a tentação de fuga, a convocação pelo doutor Behrens que fará de Hans um pensionista do Berghof, a noite de Walpurgis) encontram o herói sempre capaz de escolha e de "elevação" (*Steigerung*). Decerto, o autor reconhece de bom grado que o final da primeira parte representa o ponto culminante da simpatia pela morte: chama *A montanha mágica* "the epic of disease" (p. 39). Porém, a segunda parte corresponderia a uma subordinação do fascínio pela morte ao fascínio pela vida (p. 49). Comprova-o o episódio "Neve", "spiritual climax of clarity that marks the acme of his capacity to span the poles of cosmic experience... that he owes the resource which enables him ultimately to sublimate even his

passion for Clawdia into this interested friendship". Na sessão de espiritismo, H. Weigand vê a experiência do herói confinar com o misticismo (o último capítulo do livro de Weigand é expressamente consagrado ao misticismo); porém, segundo o autor, a sessão de ocultismo jamais fará Hans Castorp perder o controle de sua vontade de viver; ademais, a exploração do desconhecido, do proibido, chega a revelar "the essential ethos of sin for Thomas Mann" (p. 154); aí está o lado "russo", o lado Clawdia de Castorp. Dela, aprende que não existe curiosidade sem uma certa perversidade. A questão é, contudo, saber se o herói integrou, como pretende Weigand, esse caos de experiências, "synthesis is the principle that governs the pattern of the Zauberberg from first to last" (p. 157). O leitor encontrará em *Thomas Mann*, de Hans Meyer (Frankfurt, Suhrkamp, 1980), uma apreciação mais negativa do aprendizado de Hans Castorp no Berghof. Calando-se sobre o *Zeitroman*, Hans Meyer sublinha francamente a "epopéia da vida e da morte" (p. 114). O desafio da educação do herói é decerto o estabelecimento de uma nova relação com a doença, a morte, a decadência como *Faktum* da vida, relação que contrasta com a nostalgia da morte recebida de Novalis e que reina soberana em *Morte em Veneza*, a obra de Thomas Mann que justamente precede *A montanha mágica*. O próprio Thomas Mann atesta em seu discurso de Lübeck: "Was ich plante, war eine groteske Geschichte, worin die Faszination durch den Tod, die das venezianischen Novelle gewesen war, ins Komische gezogen werden sollte: etwas wie ein Satyrspiel alzo zum 'Tod in Venedig'" (p. 116). Segundo Hans Meyer, o tom irônico adotado por esse romance pedagógico estabelece um segundo contraste não apenas com a herança romântica, mas com o romance de iniciação de tipo goethiano: em vez de um desenvolvimento contínuo do herói, a *Zauberberg* descreveria um herói essencialmente passivo (p. 122), receptivo ao extremo, mas sempre a igual distância, no "meio", como a própria Alemanha dilacerada entre o humanismo e o anti-humanismo, entre a ideologia do progresso e a da decadência. A única coisa que o herói pode ter aprendido é se desvencilhar (*Abwendung*, p. 127) de todas as impressões, conferências, conversas que a ele se impõem. Disso resulta que a ênfase deve ser colocada tanto na influência pedagógica exercida pelos outros protagonistas — Settembrini, Naphta, a senhora Chauchat e Peperkorn — se quisermos avaliar com correção o amplo afresco social que coloca *A montanha mágica* próxima de Balzac tanto quanto a afasta de Goethe, e, com mais motivos ainda, de Novalis. Hans Meyer decerto não ignora a oposição entre o tempo de baixo e o tempo de cima; chega a aproximá-la expressamente da oposição feita por Bergson entre o plano da ação e o plano do sonho. Mas, no que diz respeito ao próprio Hans Castorp, insiste em que, entre os parasitas burgueses do Berghof, todos condenados à morte, Hans Castorp nada poderia aprender porque nada tinha a aprender ali (p. 137). É aqui que minha interpretação difere da de Hans Meyer sem coincidir com a de Hermann Weigand. O que havia a aprender no Berghof é uma nova relação com o tempo e sua supressão, cujo modelo se encontra na relação irônica do narrador com sua própria narrativa. A esse respeito, encontro um apoio no

notável estudo de Hans Meyer consagrado à passagem da ironia à paródia em Thomas Mann (*op. cit.*, pp. 171-183).

31. Em *Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann, vom Zauberberg zum Joseph*, Baden-Baden, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1962 ("Die Zeitaspekte im Zauberberg", pp. 25-65), Richard Thierberger empenhou-se em reunir todas as considerações sobre o tempo, tanto nas conversas, nos pensamentos (em outras palavras, no discurso interior), atribuídos aos personagens da narrativa, quanto no comentário do narrador. Devo-lhe a escolha das observações mais típicas.
32. O capítulo II opera um mergulho no passado. Essa digressão — de resto, muito comum no romance do século XIX e do início do século XX — não é estranha à construção do efeito de perspectiva do qual falamos acima. O capítulo situa as *Urerlebnisse*, para falar como Weigand (*op. cit.*, pp. 25-39), que vão guiar subterraneamente o crescimento espiritual que acompanha o decréscimo do interesse pelo tempo medido: sentido da continuidade de gerações, simbolizada pela transmissão do jarro batismal; sentido duplo da morte, ao mesmo tempo sagrada e indecente, experimentado pela primeira vez diante dos despojos mortais do avô; sentido irreprimível da liberdade, representado pelo gosto da experimentação e da aventura; inclinação erótica, sutilmente evocada pelo episódio do empréstimo do lápis de Pribislav Hippe, o mesmo lápis que, na *Walpurgisnacht*, Clawdia Chauchat pedirá que Hans devolva. Além de essas *Urerlebnisse* ocultarem as energias tenazes que farão da experiência negativa do tempo uma experiência de *Steigerung* interior, sua evocação depois da cena da "chegada" e antes da narrativa agitada do primeiro dia, tem como função precisa encaminhar a experiência principal da supressão do tempo; era preciso ter conferido ao tempo essa antigüidade, essa densidade e essa espessura para avaliar a perda sentida quando precisamente as medidas do tempo se desvanecem.
33. "Mas recentemente... faz... espere um pouco, faz talvez oito semanas... — Nesse caso não se pode dizer 'recentemente' — objetou Hans Castorp, vigilante e crítico. — Como? Ah, sim, então não foi recentemente. Como você é meticuloso! Eu disse o número apenas assim. Bem, faz pouco tempo..." [p. 57] (I, pp. 64-65).
34. "— O Dio! Três semanas! Ouviu, tenente? Não lhe parece mesmo um tanto atrevida essa maneira de dizer: 'Vou passar aqui três semanas e depois partirei'? Fique sabendo, meu senhor, que nós aqui ignoramos uma medida de tempo que se chama semana. Para nós, a menor unidade é o mês. Fazemos as nossas contas em grande estilo, como é o privilégio das sombras" [p. 63] (I, p. 70).
35. O próprio Joachim, por estar ainda mais adiantado que Hans, é um bom auxílio para aguçar a perplexidade de seu primo: "— Pois é, quando se presta atenção ao tempo, ele passa muito devagar. Eu realmente gosto de tomar a temperatura quatro vezes por dia, porque assim se nota o que representa, propriamente, um minuto, ou até uns sete minutos, para gente

- que, como nós aqui, esbanja tão pavorosamente os sete dias da semana" [p. 70] (I, p. 78). O narrador continua: "Não tinha o hábito de filosofar, mas nesse momento sentia-se impelido a fazê-lo" [p. 71] (I, p. 78).
36. "— Cale a boca, que estou pensando com grande sutileza. Que é o tempo, afinal? — perguntou Hans Castorp,..." [p. 71] (I, p. 79). É divertido acompanhar nosso herói em sua paródia de Agostinho que, supõe-se, ele ignora. Mas o narrador com certeza não!
37. "Minha cabeça está ainda cheia de idéias sobre o tempo... É um vasto complexo, posso lhe afirmar" [p. 72] (I, p. 80). "— Meu Deus! É ainda o primeiro dia? Já me parece que estou aqui há muito, muito tempo... — Por favor, não volte a filosofar sobre o tempo! — disse Joachim. — Hoje de manhã me deixou todo confuso. — Não se preocupe, já esqueci tudo isso — tornou Hans Castorp. — Todo o vasto complexo. Não tenho mais nenhuma sutileza na cabeça. Aquilo passou..." [p. 88] (I, p. 97). "Contudo, tenho a impressão de não estar aqui apenas há um dia, mas há muito tempo já... e até me parece que fiquei mais velho e mais inteligente... — Mais inteligente, também? — perguntou Settembrini,..." [p. 91] (I, p. 100).
38. Intervindo sem vergonha, o narrador declara: "Essas observações estão intercaladas aqui porque o jovem Hans Castorp tinha pensamentos análogos" (I, p. 159).
39. "Hans Castorp tinha que aprender a cada passo, observando mais de perto as coisas que antes só olhara superficialmente, e assimilando impressões novas com receptividade juvenil" [p. 112] (I, p. 122). No mesmo sentido, o narrador fala do espírito empreendedor (*Unternehmungsgeist*) de Hans Castorp. Thieberger aproxima esse *Exkurs* da apologia de Joachim à música que ela, pelo menos, conserva uma ordem, divisões precisas. Settembrini exagera: "A música desperta o tempo; desperta a nós, para tirarmos do tempo um gozo mais refinado; desperta... e portanto é moral. A arte é moral na medida em que desperta" [p. 121] (I, p. 131). Hans Castorp, porém, opõe sua distração a essa diatribe moralizante que permanece a de um preceptor.
40. Entre os *leitmotives*, retenhamos a salva batismal — "Essa peça ancestral que se transmitia invariavelmente de pai para filho" (I, p. 231) — e ainda o estremecimento da cabeça do avô (I, pp. 178, 203, 319, 499) (durante a noite de Walpurgis).
41. As duas vozes do narrador e do herói unem-se para pontuar: "Sim, o tempo é um enigma singular, difícil de resolver" [p. 150] (I, p. 161). A lucidez reduz-se ao suspense dessa questão.
42. Ao final de duas semanas, o regime dos de cima "começara a adquirir a seus próprios olhos um quê de intangibilidade sagrada e natural, tanto assim que a vida lá de baixo, na baixada, vista assim de cima, se lhe afigurava quase anormal e errada" [p. 157] (I, p. 168).
43. É notável que, em seu desprezo pelos russos e pela negligência pródiga que manifestam com relação ao tempo, o preceptor italiano louve o Tempo: "O tempo é um dom divino, outorgado ao homem para que o explore, sim, meu caro engenheiro, para que o explore a serviço do progresso da humanidade" [p. 258] (I, p. 273). Weigand não deixa de sublinhar aqui o jogo sutil entre o espírito alemão, o espírito italiano e o espírito eslavo. Esse jogo constitui uma das numerosas sobredeterminações dessa lenda do tempo.
44. O autor, mais uma vez, pega seu leitor pela mão: "Como todo o mundo, reivindicamos também nós o direito de fazer, no decorrer da presente narrativa, as nossas próprias conjecturas, e chegamos a supor que Hans Castorp não teria ultrapassado o prazo preestabelecido para a sua estadia ali em cima e nem sequer teria alcançado, nesse ambiente, o dia em que paramos, se a sua alma singela houvesse encontrado, nas profundezas do tempo, uma informação satisfatória quanto ao sentido e à finalidade desse serviço que é a vida" [p. 244] (I, p. 258).
45. Esta não faz pensar irresistivelmente no jantar de caveiras em *Em busca do tempo perdido*, após a visão decisiva na biblioteca do duque de Guermantes?
46. A ironia da última frase — "E ela saiu" — deixa o leitor na ignorância quanto a saber o que Clawdia e Hans fizeram no resto da noite desse carnaval. Mais tarde, a confiança ao pobre Wehsal excitará nossa curiosidade sem satisfazê-la. O autor irônico observa então: "Temos todavia razões fortes para manter afastados dessa cena tanto o leitor como nós próprios,..." [p. 451] (II, p. 476). Mais tarde, quando volta, Clawdia ainda falará de "nossa noite como uma noite de sonho" [p. 361] (II, p. 376). A curiosidade de Mynheer Peperkorn não conseguirá desvendar o mistério.
47. "Hans Castorp ventilava esses problemas e outros semelhantes... Se dirigia a si mesmo essas perguntas, era justamente por não encontrar resposta alguma" [p. 365] (II, p. 384).
48. Thieberger decerto tem razão de evocar aqui *José e seus irmãos*, que vincula a paixão pela observação do céu ao arcaísmo dos mitos tanto quanto à antiguidade da sabedoria.
49. "A dizer verdade, e pensando bem, a cama, ou melhor, a espreguiçadeira me fez progredir grandemente nos últimos dez meses e me proporcionou mais idéias do que o moinho, na planície, no curso de todos os anos passados. Isso não se pode negar" [p. 398] (II, p. 420).
50. Suas longas escapadas de esqui não deixam de ter relação com essa conquista da liberdade. Prestam-lhe até mesmo o auxílio de um emprego ativo do tempo, que prepara o episódio crucial de "Neve".
51. "Existia contudo, aos seus olhos, uma exploração mais nefanda ainda: a do tempo, a monstruosidade de se fazer pagar um prêmio pelo simples transcurso do tempo, esse prêmio que são os juros, e de se abusar dessa forma, para vantagem de uns e para prejuízo de outros, de uma instituição divina

- e geral, o tempo", que só pertence a Deus [p. 425] (II, p. 448). Cf. também sua apologia do tempo comunista "aquilo que ele dissera sobre o tempo comunista, por cujo transcurso ninguém deveria receber um prêmio, era mesmo notável" [p. 430] (II, p. 454).
52. "Numa palavra: Hans Castorp tinha coragem ali em cima — se se entende por coragem em frente dos elementos, não a objetividade obtusa nas relações com eles, mas o abandono consciente e o triunfo sobre o medo da morte,..." [p. 502] (II, p. 529).
53. Observaremos a ironia do título desse episódio: *Als Soldat und brav* [p. 525]. Joachim foi arrancado ao ofício das armas para morrer num sanatório; mas sua sepultura é a de um soldado: premonição de todas as sepulturas cavadas pela Grande Guerra, essa mesma guerra que, no final do capítulo VII, abater-se-á sobre o Berghof como um trovão.
54. O beijo na boca à russa, que o narrador aproxima da maneira "um tantinho equívoca" [p. 633] como o doutor Krokowski falava do amor em suas conferências inquietantes, marcaria ele uma derrota ou uma vitória — ou mais sutilmente, a lembrança irônica do sentido vacilante do termo amor, que oscila entre a piedade e a volúpia?
55. "Só via coisas lúgubres, inquietantes, e sabia o que estava vendo: a vida fora do tempo, a vida despreocupada e privada de esperança, a vida, impudor de uma estagnação ativa, a vida morta" (II, p. 390).
56. "*Augenblicke kamen, wo dir aus Tode und Körperunzucht ahnungsvoll und regierungsweise ein Traum von Liebe erwuchs*" [p. 994] (p. 757).
57. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, texto estabelecido e apresentado por Pierre Clarac e André Ferré, Paris, Gallimard, col. "La Pléiade", 3 vols., 1954. Citamos o número da página desta edição francesa entre colchetes. (Na edição brasileira, tanto a tradução para o português de *No caminho de Swann*, de Mário Quintana, São Paulo, Abril Cultural, 1979, quanto a tradução para o português de *O tempo redescoberto*, de Lúcia Miguel Pereira, Globo, Porto Alegre-Rio de Janeiro, 1981 aparecem entre parênteses.)
58. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, 6ª ed., 1983.
59. O quadro quase sincrônico dos signos na obra de Deleuze e a hierarquia das configurações temporais que corresponde a esse grande paradigma dos signos não devem fazer com que se esqueça nem da historicidade de sua aprendizagem nem, sobretudo, da historicidade singular que assinala o próprio acontecimento da visita, que muda *a posteriori* o sentido do aprendizado anterior, em primeiro lugar, sua significação temporal. É o caráter *excentrado* dos signos da arte com relação a todos os outros que gera essa historicidade singular.
60. Anne Henry, *Proust romancier, le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, 1983.
61. Anne Henry apresenta dois fragmentos significativos da sexta parte do *Système de l'idéalisme transcendantal* (op. cit., pp. 33 e 40).
62. "A efetuação da Identidade já bem previa como local de realização a consciência do artista, mas era uma essência metafísica, não um sujeito psicológico — traço que o romance vai fatalmente acabar por fixar" (p. 44). E adiante: "Proust não pensou senão em se estabelecer nessa zona intermediária entre o sistema e o concreto que o gênero romance permite" (p. 55).
63. Anne Henry não ignorou o problema: "Ainda nada se fez enquanto não for esclarecida essa apresentação tão particular dada por Proust da Identidade, sua realização no âmago de uma reminiscência" (p. 43). Mas a resposta que ela dá deixa a dificuldade intacta, a partir do momento em que ainda se procura fora do romance, numa mutação da cultura intelectual no final do século XIX, a chave do processo de psicologização sofrido pela estética do gênio. Essa inversão da relação entre fundação teórica e processo narrativo convida a questionar qual revolução *Em busca...* opera na tradição do *Bildungsroman*, que *A montanha mágica* de Thomas Mann inclinou no sentido que tentamos mostrar. O decentramento operado por *Em busca...* do acontecimento redentor com relação ao longo aprendizado dos signos dá mais a entender que, ao inscrever sua obra na tradição do *Bildungsroman*, Marcel Proust subverte de uma maneira diferente da de Thomas Mann a lei do romance de iniciação; rompe com a visão otimista de um desenvolvimento contínuo e ascendente do herói em busca de si mesmo. Comparado dessa maneira à tradição do *Bildungsroman*, a criação romanesca de Proust reside na invenção de uma intriga que conjuga, por meios estritamente narrativos, o aprendizado dos signos e o advento da vocação. A própria Anne Henry evoca esse parentesco com o *Bildungsroman*; mas, para ela, a escolha dessa fórmula romanesca participa da degradação global que afeta a filosofia da identidade perdida ao se tornar psicologia do tempo perdido.
64. O problema colocado não deixa de ter analogia com aquele colocado pela análise estrutural de Genette. Este via em "a arte poética", inserida na meditação do herói sobre a eternidade da obra de arte, uma intrusão do autor na obra. Nossa réplica fora introduzir a noção de um mundo da obra e de uma experiência feita pelo herói sob o horizonte desse mundo. Era conceder à obra o poder de projetar-se, ela mesma, numa transcendência imaginária. A mesma réplica é válida para a explicação de Anne Henry: é na medida em que a obra projeta um narrador-herói que *pensa* sua experiência que ela pode recolher em sua imanência transcendente os fragmentos de uma especulação filosófica.
65. Todavia é fácil reconhecê-la nos aforismos e máximas que mostram o caráter exemplar da experiência contada; ainda é discernível com facilidade na *ironia* latente que prevalece através da narrativa das descobertas do herói no universo mundano; Norpois, Brichot, a senhora Verdurin e, de vez em quando, burgueses e aristocratas caem vítimas da crueldade do traço, perceptível a um ouvido mediocrementemente exercitado; em compensação, só numa segunda leitura o leitor que conhece o desenlace da obra percebe o

que seria, na decifração dos signos do amor, o equivalente da ironia na decifração dos signos mundanos; um tom desiludido, que força o traço da decepção e assim destina, sem dizê-lo expressamente, a significação "tempo perdido" a qualquer experiência amorosa; isso equivale a dizer que é a voz narrativa que é responsável pelo tom globalmente pejorativo que prevalece na decifração dos signos do amor; a voz narrativa faz-se mais tênue na decifração dos signos sensíveis; é ela, contudo, que insinua uma interrogação, um pedido de sentido no centro das impressões, a ponto de romper seu encanto e dissipar seus sortilégios. Assim, o narrador, constantemente, faz do herói uma consciência desencantada.

66. Os momentos semidespertos servem como uma primeira peça de encaixe para esse encastramento: "era dado o impulso à minha memória" (I, p. 8). Uma segunda peça de encaixe é fornecida pela associação de um quarto com outro: Combray, Balbec, Paris, Doncières, Veneza etc. (I, p. 9). O narrador não deixa de lembrar, no momento certo, essa estrutura de encastramento: "Assim, por muito tempo, quando despertava de noite e me vinha a recordação de Combray, nunca pude ver mais que aquela espécie de lanço luminoso, recortado no meio de trevas indistintas..." (I, p. 43) (p. 30). Isso ocorrerá até o encerramento dessa espécie de "prelúdio" (como o chama H. R. Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Proust "A la recherche du temps perdu"*, Heidelberg, Carl Winter, 1955), no qual todas as narrativas de infância e a própria história do amor de Swann estão incluídas.
67. Esse ritual é narrado, como se deve, no imperfeito: "esse beijo precioso e frágil que mamãe me confiava de hábito em minha cama no momento de eu adormecer, eu precisava transportá-lo da sala de jantar para o meu quarto e conservá-lo durante o tempo todo que me despia..." (I, p. 23).
68. "Deveria sentir-me feliz e não o era" (I, p. 38) (p. 27).
69. A armadilha está na questão intermediária: "Chegará até a superfície de minha clara consciência essa recordação, esse instante antigo que a atração de um instante idêntico veio de tão longe solicitar, remover, levantar no mais profundo de mim mesmo? Não sei" (I, p. 46) (p. 32).
70. É todo *O tempo redescoberto* que se anuncia nessa indicação do narrador, refletindo sobre o esforço do herói para fazer o êxtase voltar: "Depois, por segunda vez, faço o vácuo diante dele, torno a apresentar-lhe o sabor ainda recente daquele primeiro gole e sinto estremecer em mim qualquer coisa que se desloca, que desejaria elevar-se, qualquer coisa que teriam desencorçado, a uma grande profundidade; não sei o que seja, mas aquilo sobe lentamente; sinto a resistência e ouço o rumor das distâncias atravessadas" (I, p. 46) (p. 32). Essa expressão "distâncias travessadas" será, como se verá, nossa última palavra.
71. H. R. Jauss interpreta a experiência da madalena como a primeira coincidência entre o eu "que conta" e o eu contado; ademais, nela vê o *nunc* inicial, sempre já precedido por um outrora abissal, mas capaz de abrir a porta à progressão do herói. Portanto, duplo paradoxo: desde o início da narrativa,

o eu que conta é um eu que se lembra do que o precedeu; mas, contando de maneira regressiva, oferece ao herói a possibilidade de começar sua viagem para adiante: pelo que é preservado até o final do romance o estilo do "futuro no passado". O problema das relações entre orientação para o futuro e desejo nostálgico do passado está no centro dos capítulos consagrados a Proust em *Études sur le temps humain* de Georges Poulet, Paris, Plon e du Rocher, 1952-1968, t. I, pp. 400-438, t. IV, pp. 299-335.

72. "Um edifício que ocupava, por assim dizer, um espaço de quatro dimensões — a quarta era a do tempo — a impelia através dos séculos a sua nave que, de abóbada em abóbada, de capela em capela, parecia vencer e transpor não simplesmente alguns metros mas épocas sucessivas de onde saía triunfante" (I, p. 61) (p. 41). Não é por acaso que, fechando o círculo, *O tempo redescoberto* vai ser concluído com uma última evocação da igreja de Combray: a partir de então, o campanário de Saint-Hilaire é um dos emblemas do tempo, de acordo com a expressão de Jauss, um de seus *figurativos* simbólicos.
73. Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 52-74.
74. As diferenças de época jamais são datadas: "Quando naquele ano..." (I, p. 144) (p. 89), "naquele outono" (pp. 154-155) (p. 94), "também naquele momento" (I, p. 155) (p. 95) etc.
75. "Também de uma impressão que tive em Montjouvain, alguns anos mais tarde, impressão que no momento permaneceu obscura, proveio talvez a idéia que muito depois formei a respeito do sadismo. Ver-se-á mais tarde como a lembrança dessa impressão, por motivos muito diversos, devia desempenhar importante papel em minha vida" (I, p. 159) (p. 97). Esse "ver-se-á mais tarde", seguido de um "devia", contribui para reorientar num sentido prospectivo a direção globalmente retrospectiva. A cena é ao mesmo tempo rememorada, projetada rumo a seu próprio futuro e assim recolocada à distância. Sobre a relação entre temporalidade e desejo em Proust, cf. Ghislaine Florival, *Le désir chez Proust*, Louvain-Paris, Nauwelaerts, 1971, pp. 107-173.
76. "E esses sonhos me preveniam de que, já que eu desejava um dia ser escritor, era tempo de saber ao certo o que desejava escrever. Mas logo que o perguntava a mim mesmo, procurando um assunto em que pudesse pôr um infinito significado filosófico, meu espírito parava de funcionar, eu não via mais que o vácuo em face da minha atenção, reconhecia que não tinha gênio ou que talvez uma enfermidade cerebral o impedisse de surgir" (I, pp. 172-173) (p. 104). E abaixo: "E assim, desanimado, renunciava para sempre à literatura, apesar de todo o estímulo que me dera Bloch" (I, pp. 173-174) (p. 105); cf. o mesmo I, pp. 178-179.
77. "Sem confessar-me que aquilo que estava oculto atrás das torres de Mantinville devia ser algo assim como uma bela frase, pois que aparecera sob a forma de palavras que me causavam prazer, pedi lápis e papel ao doutor e, para aliviar a consciência e obedecer ao meu entusiasmo, compus, apesar

- dos solavancos do carro, o pequeno trecho seguinte que encontrei depois e no qual apenas fiz algumas ligeiras modificações" [I, p. 181] (p. 109).
78. "Mas também por isso mesmo, e presentes, como estão em minhas impressões atuais a que podem relacionar-se, lhes dão fundamento e profundidade, uma dimensão que as outras não possuem" [I, pp. 185-186] (p. 111).
79. "E assim ficava eu muitas vezes até de madrugada, pensando nos tempos de Combray... de uma taça de chá e pela ligação estabelecida entre recordações minhas e certas coisas relativas a uns amores que tivera Swann antes de meu nascimento e que só vim a saber muitos anos depois de deixar a cidade," [I, p. 186] (p. 112).
80. Para o leitor de *O tempo redescoberto*, uma passagem como a seguinte fala diretamente: "Swann achava em si, na lembrança da frase que ouvira, nas sonatas que mandara tocar para ver se acaso a descobria, a presença de uma dessas realidades invisíveis em que deixara de crer e às quais sentia de novo o desejo e quase a força de consagrar a vida" [I, p. 211] (p. 126). E ainda: "Na sua graça leve havia algo de consumado, como o desinteresse que se segue à pena" [I, p. 218] (p. 130).
81. Não deixa de ser importante Swann permanecer um escritor fracassado. Não escreverá seu estudo sobre Ver Meer. Como já sugeri sua relação com a pequena frase da sonata de Vinteuil, morrerá sem ter conhecido a revelação da arte. *O tempo redescoberto* diz isso claramente [III, pp. 877-878].
82. Para amarrar sua narrativa de "Um amor de Swann" à narrativa principal, o narrador comum à narrativa em terceira pessoa e à narrativa em primeira pessoa toma o cuidado de fazer Odette aparecer uma última vez (pelo menos a primeira Odette da qual o leitor não pode supor que se tornará a mãe de Gilberta na autobiografia fictícia do herói) "no crepúsculo de um sonho" [I, p. 378], depois na rinação do despertar. Desse modo, "Um amor de Swann" termina na mesma região semi-onírica que a narrativa de "Combray".
83. O autor — não mais o narrador — não sente qualquer embaraço em fazer com que se encontrem no Champs-Élysées o jovem Marcel e a Gilberta do outeiro de Combray — cujo gesto indecente de então [I, p. 141] permanecerá um enigma até *O tempo redescoberto*. As coincidências romanescas não constituem um embaraço para Proust. Por isso, é o narrador que, transformando-as primeiro em peripécias de sua narração e, depois, atribuindo ao acaso dos encontros um sentido quase sobrenatural, consegue transmutar todas as coincidências em destinos. *Em busca...* é cheia desses encontros inverossímeis que a narrativa faz frutificar. A última e a mais significativa será, como veremos adiante, a conjunção do "lado de Swann" e do "lado de Guermantes" no aparecimento da filha de Gilberta e de Saint-Loup nas últimas páginas do romance.
84. "Quando vi o quanto estava pouco curioso de Combray" [III, p. 691]. "Mas separado dos lugares que me acontecia voltar a atravessar por toda uma vida diferente, não havia entre eles e mim essa contigüidade da qual nasce, antes mesmo que se perceba, a imediata, deliciosa e total deflagração da lembrança" [III, p. 692].
85. Mesmo o célebre pastiche dos Goncourt [III, pp. 709-717], que serve de pretexto ao narrador para fustigar uma literatura de memorialista, baseada no poder exercido diretamente "de olhar e escutar" [III, p. 718], vem reforçar a tonalidade geral da narrativa, na qual é intercalado, pela repugnância que a leitura das páginas atribuídas ficticiamente aos Goncourt inspira ao herói a respeito da literatura e pelos obstáculos que interpõe ao progresso de sua vocação [III, pp. 709, 718].
86. É verdade que a transfiguração do céu parisiense pela luz dos projetores e a assimilação dos aviadores a algumas valquírias wagnerianas [III, pp. 759, 762] lançam sobre o espetáculo de Paris em guerra um toque de estetismo, do qual não se saberia dizer se aumenta o caráter espectral de todas as cenas adjacentes ou se já pertence à transposição literária consubstancial ao tempo redescoberto. De qualquer modo, a frivolidade não cessa de passar ao lado da morte: "As festas preenchem o que talvez sejam, se os alemães continuarem a avançar, os últimos dias de nossa Pompéia. E é o que os salvará da frivolidade" [III, p. 806].
87. "E sucedia que suas duas vidas tinham segredos paralelos, por mim insuspeitados" [III, p. 848] (p. 107). A comparação entre esses dois desaparecimentos dá ensejo ao narrador de uma meditação sobre a morte, que mais tarde será integrada à perspectiva do tempo redescoberto: "Mas a morte parece obedecer a certas leis" [III, p. 850] (p. 108). Mais precisamente, a morte acidental que, à sua maneira, associa o acaso e o destino, para não dizer a predestinação (*ibid.*).
88. "Mas é muitas vezes quando tudo nos parece perdido que sobrevém o aviso graças ao qual nos conseguimos salvar: bateu-se em todas as portas que a nada conduzem, e na única por onde se poderia entrar, e que se procuraria em vão durante cem anos, esbarra-se por acaso, e ela se abre" [III, p. 866] (p. 120).
89. Observe-se que essa especulação narrativizada é relatada no tempo do imperfeito, tempo do plano de fundo segundo Harald Weinrich, por contraste com o pretérito perfeito simples, tempo da incidência, do ponto de vista de ênfase da narrativa (cf. cap. III p. 123). A meditação sobre o tempo constitui, com efeito, o plano de fundo sobre o qual se destaca a decisão de escrever. Um novo pretérito perfeito simples de incidência anedótica é necessário para interromper a meditação: "Nesse momento, o *maitre d'hôtel* veio avisar-me que, estando terminada a primeira peça do concerto, eu poderia deixar a biblioteca e entrar nos salões. Isso me lembrou onde estava" [III, p. 918] (p. 158).
90. E ainda: "Um minuto livre da ordem do tempo recriou em nós, para o podermos sentir o homem livre da ordem do tempo" [III, p. 873] (p. 125).

91. Falando desse ser extratemporal que o herói fora sem saber, no episódio da pequena madalena, o narrador precisa: "Só ele tinha o poder de me fazer recobrar os dias escoados, o Tempo Perdido, ante o qual se haviam malogrado os esforços da memória e da inteligência" [III, p. 871] (p. 124).
92. O narrador antecipa esse papel de mediador entre as duas valências do tempo redescoberto quando confessa: "E, de passagem, notei que haveria na obra da arte que já me sentia, sem ter tomado nenhuma resolução consciente, prestes a empreender, grandes dificuldades" [III, pp. 870-871] (p. 123). Deve-se observar, com Georges Poulet, que a fusão no tempo também é fusão no espaço: "Sempre, nessas ressurreições, o lugar distante, engendrado em torno da sensação comum, agarrava-se por um instante, como um lutador, ao lugar atual" [III, pp. 874-875] (p. 126).
93. A "linguagem universal" [III, p. 903] (p. 148), na qual a impressão deve ser traduzida, tampouco deixa de ter relação com a morte: como a história para Tucídides, a obra de arte, para o narrador de *Em busca...*, pode fazer "mas ao menos permanente, que faria dos finados, na sua mais legítima essência, uma aquisição perpétua para todas as almas?" [III, p. 903] (p. 148). Perpétua? Sob essa ambição se dissimula a relação com a morte: "Os desgostos são servos obscuros, detestados, contra os quais lutamos, sob cujo domínio caímos cada vez mais, servos atroz, insubstituíveis, que por vias subterrâneas nos conduzem à verdade e à morte. Felizes os que deparam a primeira antes da segunda, para quem, embora muito próximas uma da outra, a hora da verdade soa antes da hora da morte" [III, p. 910] (p. 152).
94. Voltarei, na conclusão, a essa visibilidade do tempo "exteriorizado", que ilumina os mortais com a sua lanterna mágica. No mesmo sentido, um pouco adiante: "já não era apenas a transformação dos moços de outrora, mas também a que aguardava os de hoje" [III, p. 945] (p. 175). Trata-se, ainda, da "sensação de tempo transcorrido" [III, p. 957] e da alteração dos seres como de "um efeito (mas dessa vez exercendo-se sobre o indivíduo e não sobre a camada social) do Tempo" [III, p. 964]. Essa figura do tempo na dança macabra deve ser incluída na "galeria das figuras simbólicas" (Jaus, *op. cit.*, pp. 152-166) que, ao longo de toda a obra *Em busca...* constituem tantas figuras do tempo invisível: Hábito, Pesar, Ciúme, Esquecimento e agora Velhice. Essa emblemática, diria, proporciona visibilidade ao "artista, o Tempo".
95. "O tempo incolor e fugidio se havia, a fim de que eu o pudesse por assim dizer ver e tocar, materializado nela, modelando-a como uma obra prima, enquanto em mim, mísero, cumprira a sua tarefa." [III, p. 1.031] (p. 239).
96. O texto, que segue o que acabamos de assinalar, deve ser citado por inteiro: "Podem-se alinhar indefinidamente, numa narrativa, os objetos pertencentes ao sítio descrito, mas a verdade só surgirá quando o escritor tomar dois objetos diversos, estabelecer a relação entre eles, análoga no mundo da arte à relação única entre causa e efeito no da ciência, e os enfeixar nos indispensáveis anéis de um belo estilo, ou quando, como a vida, por meio de uma qualidade comum a duas sensações, lhe extrair a essência, confundindo-as, para as subtrair às contingências do tempo, numa metáfora," [III, p. 889] (p. 137).
97. Roger Shattuck, *Proust's binoculars; A study of memory, time and recognition in "A la recherche du temps perdu"* (Nova York, Random House, 1963), abre com esse texto famoso um estudo de cujos méritos falarei adiante.
98. Devo à obra de Shattuck as observações que se seguem. Ela não se limita a um levantamento das imagens óticas que percorrem *Em busca...* (lanterna mágica, caleidoscópio, telescópio, microscópio, lentes de aumento etc.), mas empenha-se em discernir as regras de uma dióptrica proustiana baseada no contraste binocular. A ótica proustiana não é uma ótica direta, mas desdobrada, que autoriza Shattuck a qualificar *Em busca...* como um "stereo-optics of Time". O texto canônico a esse respeito é o seguinte: "Por todos os motivos, uma recepção como esta fazia-se mais preciosa do que uma visão do passado, oferecendo-me todas as imagens sucessivas, por mim nunca vistas, que separavam o passado do presente, ou, melhor, a relação entre ambos; era o que outrora se chamava um 'panorama', mas um panorama dos anos, à vista, não de um monumento, mas de alguém situado fora da perspectiva deformante do Tempo" [III, p. 925] (p. 163).
99. Roger Shattuck sublinha maravilhosamente: o momento último do livro não é um momento bem-aventurado, mas um reconhecimento (p. 37): "*After the supreme rite of recognition at the end, the provisional nature of life disappears in the discovery of the straight path of art*" (p. 38).
100. "... como toda impressão é dupla, envolta uma parte pelo objeto, prolongada em nós a outra, só de nós conhecida, apressamo-nos em desprezar esta, isto é, a única que nos deveria seduzir" [III, p. 891] (p. 139).
101. "Em suma, num como noutro caso, quer se tratassem de impressões como as que me provocara a vista dos campanários de Mantiville, quer de reminiscências como a da desigualdade de dois passos ou o gosto do bolinho, era mister tentar interpretar as sensações como signos de outras tantas leis e idéias, procurando pensar, isto é, fazer sair da penumbra o que sentira, convertê-lo em seu equivalente espiritual" [III, pp. 878-879] (p. 129).
102. Voltaremos a encontrar essa última fase da alquimia da escrita no decorrer de nossa quarta parte no contexto de nossa reflexão sobre a realização plena da obra no ato da leitura.
103. "Não procura as duas pedras em que tropeçara no pátio. Mas o modo fortuito, inevitável, por que surgira a sensação constituía justamente uma prova da verdade do passado que ressuscitava, das imagens que desenca-deava, pois percebemos seu esforço para aflorar à luz, sentimos a alegria do real recapturado" [III, p. 879] (p. 130).

104. Toda a problemática do vestígio está contida aqui: "Aquele livro, difícil de decifrar como nenhum outro, é também o único jamais ditado pela realidade, o único cuja 'impressão' ela mesma efetuou. De qualquer idéia deixada em nós pela vida, a representação material, indício da impressão que nos causou, é sempre o penhor da verdade necessária" [III, p. 880] (p. 130). Voltaremos a essa problemática do vestígio na quarta parte.
105. A esse respeito, o artista não é menos que o historiador *devedor* de algo que o precede. Voltaremos a isso na quarta parte. No mesmo sentido: "... percebia que esse livro essencial, o único livro verdadeiro, um grande escritor não tem, no sentido corrente, de inventá-lo, pois já existe em cada um de nós, mas tem de traduzi-lo. O dever e a tarefa de um escritor são os de um tradutor" [III, p. 890].
106. Meditando sobre o término na senhorita de Saint-Loup dos dois "caminhos" nos quais o herói tanto passara e sonhara, o narrador se dá conta de que toda a sua obra será feita de todas as "transversais" que reúnem as impressões, as épocas e os sítios [III, pp. 1.038-1.039]. Tantos caminhos, tantas transversais, tantas distâncias travessadas.
107. A figura correspondente a esse tempo incorporado é a repetição no início e no final de *Em busca...* da mesma lembrança da igreja Saint-Hilaire de Combray: "[Então pensei de repente] Mas, em todo o caso, se tivesse forças para realizar o livro projetado, sentia que a natureza das circunstâncias que me haviam hoje mesmo, durante esta recepção da princesa de Guermantes, dado, juntamente com a idéia de minha obra, o receio de não a poder levar a cabo, lhe imprimiria sobretudo certamente a forma — de ordinário para nós invisível — por mim pressentida outro na igreja de Combray, em dias decisivos para a minha formação — a forma do Tempo" [III, pp. 1.044-1.045] (p. 248); para essa última iluminação retrospectiva, o narrador reservou o pretérito perfeito simples junto com o advérbio "de repente". Uma última vez, a igreja de Combray restitui a proximidade na distância que, desde o início de *Em busca...*, marcava a evocação de Combray. *O tempo redescoberto* é então a repetição: "Daquela noite, a da abdicação de minha mãe, datava, com a lenta morte de minha avó, o declínio de minha vontade, de minha saúde. Tudo se decidiu no momento em que, incapaz de esperar o dia seguinte para pousar os lábios no rosto de minha mãe, eu me resolvi, saltei da cama e fui, de camisa de dormir, instalar-me na janela por onde entrava o luar, até a saída de Swann. Meus pais o haviam acompanhado, ouvi o portão abrir-se, fazer soar o badalo, fechar-se. Neste momento, em casa do Príncipe de Guermantes, o ruído dos passos de meus pais reconduzindo Swann, o tilintar alacre, ferruginoso, interminável, agudo e claro da sineta, anunciando que afinal a visita se fora e mamãe ia subir, eu os ouvia ainda, distintamente, apesar de já tão remotos." [III, p. 1.046] (pp. 249-250).
108. Sobre a *questão da escrita*, ou mesmo sobre a impossibilidade de escrever, cf. Gérard Genette, "La question de l'écriture", e Léo Bersani, "Déguiement du moi et art fragmentaire", in *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, 1980, pp. 7-33.

CONCLUSÕES

Ao final dessa terceira parte de meu estudo, gostaria de fazer um balanço comparável ao que propus no final da segunda parte [t. I, pp. 397-404] (t. I, pp. 321-327).

Farei esse balanço, em primeiro lugar, em relação com o modelo narrativo elaborado na primeira parte de *Tempo e narrativa* sob o título da *mimese* tripla. O estudo que se acabou de ler pretende, com efeito, manter-se estritamente nos limites de *mimese* II, isto é, da relação mimética que Aristóteles identifica com a composição organizada de uma fábula. Terei, realmente, permanecido fiel a essa equação principal entre *mimese* e *muthos*?

Gostaria de dar livre curso a certos escrúpulos que me acompanharam ao longo de toda a redação deste volume.

O mais fácil de formular ainda encontra sua resposta na *Poética* de Aristóteles: nosso uso do substantivo *narrativo*, do adjetivo *narrativo* e do verbo *contar*, que considero rigorosamente intercambiáveis, com apenas poucas diferenças gramaticais, não sofre de um equívoco grave, na medida em que parece abranger

ora todo o campo da *mimese* de ação, ora apenas o modo diegético, com a exclusão do modo dramático? Mais, mediante esse equívoco, não transferimos sub-repticiamente para o modo diegético categorias próprias do modo dramático?

O direito de utilizar o termo narrativa num sentido genérico, ao mesmo tempo em que se respeita nos contextos apropriados a diferença específica entre o modo diegético e o modo dramático, está, a meu ver, fundamentado na própria escolha da noção de *mimese de ação* como categoria dominante. Com efeito, o *muthos*, de onde deriva nossa noção de tecer da intriga, é uma categoria da mesma amplitude que a *mimese* de ação. Dessa escolha resulta que a distinção entre modo diegético e modo dramático passa para o segundo plano; responde à questão do "como" da *mimese* e não a de seu "o quê"; por isso, é possível tomar indiferentemente de Homero ou de Sófocles exemplos de intrigas bem feitas.

O mesmo escrúpulo renasce, contudo, sob outra forma, do exame do encadeamento de nossos quatro capítulos. O leitor provavelmente concordará que, alargando e aprofundando a noção de intriga, como anunciamos ao introduzir nossos dois primeiros capítulos, confirmamos e fortalecemos a prioridade do sentido genérico da narrativa de ficção com relação ao sentido específico do modo diegético. Em compensação, o leitor poderá nos criticar por termos voltado a encerrar progressivamente nossas análises no modo diegético ao tratar dos jogos com o tempo. A distinção entre enunciação e enunciado; depois, a insistência na dialética entre o discurso do narrador e o discurso do personagem e, por fim, a concentração final no ponto de vista e na voz narrativa não caracterizam preferencialmente o modo diegético? Para evitar essa objeção, tomei muito cuidado em só reter desses jogos com o tempo sua contribuição para a *composição* da obra literária, de acordo com a lição recebida de Bakhtin, de Genette, de Lotman e de Uspensky. Por isso acredito ter "enriquecido" a noção de intriga, conforme a promessa de minha introdução, e tê-la mantido no mesmo nível de generalidade do que a *mimese* de ação, que permanece assim o conceito diretor.

Concordo de bom grado que minha resposta seria mais convincente se análises semelhantes às que Henri Gouhier consagrou à arte dramática pudessem mostrar que as mesmas categorias, entre as quais a de ponto de vista e de voz, também atuam na ordem dramática; a prova disso é que nossa concentração no romance só representa uma restrição de fato, inversa da que Aristóteles pratica em benefício do *muthos* trágico. É fato que essa prova está ausente de nosso trabalho.

Infelizmente, a evocação que acaba de ser feita do *romance* dá nova vida ao escrúpulo inicial, por uma razão que se prende à própria natureza desse gênero. O romance constitui simplesmente um exemplo entre outros de narrativa de ficção? É o que parece pressupor a escolha das três fábulas sobre o tempo que ocupam nosso último capítulo. Ora, temos motivos para duvidar de que o romance se deixe ordenar numa taxinomia *homogênea* dos gêneros narrativos. Não seria o romance um gênero antigênero que, por isso mesmo, torna impossível o remembramento do modo diegético e do modo dramático sob o termo englobante de narrativa de ficção? Semelhante argumento recebe um reforço impressionante do ensaio que Bakhtin consagra à epopéia e ao romance na coletânea de ensaios consagrada a *A imaginação dialógica*. O romance, segundo Bakhtin, escapa a qualquer classificação homogênea, porque não é possível colocar, num mesmo conjunto, gêneros, do qual a epopéia é o exemplo perfeito, que esgotaram sua carreira, e o *único* gênero a ter nascido após a instituição da escrita e do livro, o único que não apenas prossegue seu desenvolvimento, mas não cessa de recolocar sua identidade em questão. Antes do romance, os gêneros de formas fixas tendiam a reforçar uns aos outros e assim a formar um todo harmonioso, um conjunto literário coerente, acessível, portanto, a uma teoria geral da composição literária. O romance, porém, ao desordenar os outros gêneros, desloca sua coerência global.

Segundo Bakhtin, três características impedem de colocar a epopéia e o romance sob uma categoria comum. Em primeiro lugar, a epopéia situa a história de seu herói em um "passado perfeito" para retomar a expressão de Hegel, um passado sem

vínculos com o tempo do narrador (ou do contador) e de seu público. Em segundo lugar, esse passado absoluto só é ligado ao tempo da recitação por meio das tradições nacionais que são o objeto de uma reverência exclusiva de qualquer crítica e, portanto, de qualquer subversão. Finalmente, e sobretudo, a tradição isola o mundo épico e seus personagens heroizados da experiência coletiva e pessoal dos homens de hoje. Ora, foi da destruição dessa *distância épica* que nasceu o romance. E é principalmente sob a pressão do riso, do ridículo, do "carnavalesco" e, mais em geral, das expressões do cômico sério — que culmina com a obra de Rabelais, celebrada pelo mesmo Bakhtin com tanto brilho — que a distância épica cedeu lugar à contemporaneidade baseada na partilha do mesmo universo ideológico e lingüístico, que caracteriza a relação entre o escritor, seus personagens e seu público na era do romance. Em suma, é esse fim da distância épica que opõe decididamente a literatura "baixa" a todo o resto da literatura "elevada".

Essa oposição maciça entre a epopéia e o romance tornaria inútil uma análise como a nossa, que pretende reunir sob o título geral de narrativa de ficção todas as obras que, de uma maneira ou de outra, visam a criar uma *mimese da ação*? Não acredito. Por mais longe que se leve a oposição entre literatura "elevada" e literatura "baixa", por mais profundamente que se escave o abismo que separa a distância épica e a contemporaneidade entre o escritor e seu público, os traços gerais da ficção não são abolidos. A epopéia antiga não era menos que o romance moderno uma crítica dos limites da cultura contemporânea, como James Redfield demonstrou a propósito da *Ilíada*. Inversamente, o romance moderno só pertence a seu tempo à custa de uma outra espécie de distância que é a da própria ficção. Por isso, críticos contemporâneos, sem negar a originalidade do romance, podem continuar, como Goethe e Schiller, em sua famosa obra comum, e Hegel, na *Fenomenologia do espírito* e na *Estética*, a caracterizar o romance como uma forma ("baixa", se quisermos) do épico, e a repartir a literatura — a *Dichtung* — entre o épico, o dramático e o lírico. O fim da distância épica decerto marca um corte entre o mimético "elevado" e o mimético "baixo"; mas

aprendemos, com Northrop Frye, a manter essa distinção dentro do universo da ficção. Que os personagens nos sejam "superiores", "inferiores" ou "iguais", observava Aristóteles, nem por isso deixam de ser, com igual razão, os *agentes de uma história imitada*. Por isso, o romance somente tornou infinitamente mais complexos os problemas de composição da intriga. Pode-se até dizer sem paradoxo, aliás com o apoio de Bakhtin, que a representação de uma realidade em plena transformação, a pintura de personalidades inacabadas e a referência a um presente mantido em suspenso, "sem conclusão", exigem uma disciplina formal maior da parte do criador de fábulas que da parte do contador de um mundo heróico portador de seu próprio acabamento interno. Nem mesmo me limito a esse argumento defensivo. Pretendo que o romance moderno exige da crítica literária bem mais do que uma formulação mais refinada do princípio de *síntese do heterogêneo*, pelo que definimos formalmente o tecer da intriga; ele gera, ademais, um *enriquecimento* da própria noção de ação, proporcional ao da noção de intriga. Se nossos dois últimos capítulos pareceram se afastar de uma *mimese da ação*, no sentido estreito do termo, em proveito de uma *mimese do personagem* para resultar, de acordo com a expressão de Dorrit Cohn, em uma *mimese da consciência*, a deriva de nossa análise é apenas aparente. O romance contribui para um enriquecimento autêntico da noção de ação. Em última análise, o "monólogo contado", a que se reduz o episódio "Penélope", com o qual termina o *Ulisses* de Joyce, é a ilustração suprema de que dizer é ainda fazer, mesmo quando o dizer se refugia no discurso sem voz de um pensamento mudo que o romancista não hesita em *contar*.

Resta completar esse primeiro balanço confrontando as conclusões de nosso estudo da configuração do tempo na narrativa de ficção com as relativas à configuração do tempo pela narrativa histórica no final de nosso primeiro volume.

Em primeiro lugar, direi que as duas análises consagradas respectivamente à configuração na narrativa histórica e à configuração na narrativa de ficção revelaram-se rigorosamente para-

lelas e constituem as duas vertentes de uma única e mesma investigação, aplicada à arte de compor: a que colocamos na primeira parte sob a sigla de *mimese* II. Uma das restrições de que sofriam nossas análises da narrativa histórica foi assim eliminada: a partir de então, o campo narrativo inteiro está aberto à nossa reflexão. Ao mesmo tempo, uma grave lacuna dos estudos normalmente consagrados à narratividade está preenchida: historiografia e crítica literária são convocadas juntas e convidadas a reconstituir juntas uma grande narratologia, na qual um direito igual seria reconhecido para a narrativa histórica e para a narrativa de ficção.

Temos muitas razões para não ficarmos surpresos com a congruência entre a narrativa histórica e a narrativa de ficção no plano da configuração. Não demoraremos na primeira dessas razões, ou seja, no fato de os dois modos narrativos serem precedidos pelo uso da narrativa na vida cotidiana. A maior parte de nossa informação sobre os acontecimentos do mundo deve-se, com efeito, ao conhecimento pelo ouvir dizer. Assim, o ato — senão a arte — de *contar* faz parte das mediações *simbólicas* da ação por nós relacionadas à pré-compreensão do campo narrativo e colocadas sob a sigla de *mimese* I. Nesse sentido, é possível dizer que todas as artes da narração e, em qualidade eminente, as que saíram da escrita, são imitações da narrativa tal como já é praticada nas transações do discurso comum.

Porém, essa procedência comum da narrativa histórica e da narrativa de ficção não poderia, por si só, preservar o parentesco de dois modos narrativos inclusive em suas formas mais elaboradas: a historiografia e a literatura. Uma segunda razão dessa congruência persistente deve ser exposta: o remembramento do campo narrativo só é possível na medida em que as operações configurantes em uso em ambos os domínios podem ser medidas com o mesmo padrão; esse padrão comum foi para nós o *tecer da intriga*. A esse respeito, não surpreende termos encontrado na narrativa de ficção a operação configurante à qual a explicação histórica fora confrontada, pois as teorias narrativistas apresentadas na segunda parte tiravam sua legitimidade

da transferência das categorias literárias do tecer da intriga para o campo da narrativa histórica. Nesse sentido, não fazemos mais que devolver à literatura o que a história lhe tomara emprestado.

Por sua vez, essa segunda razão só é válida se as transformações do modelo simples de tecer da intriga recebido de Aristóteles conservam um parentesco discernível até em suas expressões mais divergentes. A esse respeito, o leitor observará uma grande semelhança entre as tentativas perseguidas separadamente nos dois campos narrativos para conferir à noção de tecer da intriga uma extensão mais vasta e uma compreensão mais fundamental do que as do *muthos* aristotélico, tributário da interpretação da tragédia grega. Adotou-se como fio condutor dessas tentativas distintas as mesmas noções de *síntese temporal do heterogêneo* e de *concordância discordante*, que transportam o princípio formal do *muthos* aristotélico para além de seus investimentos particulares nos gêneros e tipos literários, por demais determinados para se deixarem transpor sem precaução da literatura à história.

A razão mais profunda da unidade do conceito de *configuração narrativa* encontra-se, finalmente, no parentesco entre os métodos de derivação evocados de um lado e de outro para explicar a especificidade das novas práticas narrativas que apareceram tanto no campo historiográfico quanto no campo da narrativa de ficção. No que diz respeito à historiografia, não esquecemos as reservas com as quais acolhemos as teses narrativistas que faziam da história uma simples espécie do gênero *story*, nem a preferência que demos à via longa do "questionamento regressivo", inspirada na *Krisis* de Husserl. Desse modo, pudemos fazer justiça ao nascimento de uma nova *racionalidade* no campo da explicação histórica, ao mesmo tempo que preservávamos, graças a essa gênese de sentido, a subordinação da racionalidade histórica à *inteligência narrativa*. Tampouco esquecemos as noções de quase-intriga, de quase-personagem e de quase-acontecimento, pelas quais tentamos ajustar os novos modos de configuração histórica ao conceito formal de intriga, considerado no sentido amplo de síntese temporal do heterogêneo.

O primeiro e o segundo capítulo da terceira parte concorrem para a mesma generalização do conceito de intriga sob o controle da idéia de *síntese temporal do heterogêneo*. Interrogando primeiro o regime de tradicionalidade que caracteriza o desenvolvimento dos gêneros literários dependentes da narratividade, exploramos os recursos de desvio tolerados pelo princípio formal de configuração narrativa e terminamos apostando que, a despeito dos sinais premonitórios de um cisma que ameaça o próprio princípio de formalização narrativa, esse princípio sempre logrará se encarnar em novos gêneros literários, capazes de garantir a perenidade do ato imemorial de contar. Mas foi no exame das tentativas feitas pela semiótica narrativa para reformular as estruturas de superfície das narrativas em função das estruturas profundas que foi possível observar o paralelismo mais estreito entre a epistemologia da explicação histórica e a da gramática narrativa. Nossa tese foi a mesma nos dois casos: a cada vez ela foi um pleito a favor da prevalência da inteligência narrativa sobre a racionalidade narratológica. O caráter universal do princípio formal de configuração narrativa encontrava-se assim confirmado, na medida em que aquilo que a inteligência enfrenta é o tecer da intriga, considerada em sua formalidade mais extrema, ou seja, a síntese temporal do heterogêneo.

Acabo de insistir na homologia, do ponto de vista epistemológico, entre as análises das operações de configuração no plano da narrativa histórica e no plano da narrativa de ficção. É lícito agora insistir nas dissimetrias que só serão elucidadas por completo na quarta parte, quando tirarmos o parêntese que impusemos à questão da *verdade*. Se for de fato essa questão que, em última instância, distingue a História, como narrativa verdadeira, da ficção, a dissimetria que afeta o poder que a narrativa tem de refigurar o tempo, isto é, segundo nossa convenção de vocabulário, a terceira relação mimética da narrativa com a ação, já se anuncia no próprio plano em que, como acabamos de lembrar, a narrativa de ficção e a narrativa histórica oferecem a maior simetria, isto é, no plano da configuração.

Pudemos negligenciar essa dissimetria ao lembrar os resultados mais marcantes de nossos estudos paralelos da narrativa histórica e da narrativa de ficção, na medida em que, falando de configuração do tempo pela narrativa, colocamos a ênfase principal no *modo de inteligibilidade* ao qual o poder configurante da narrativa pode pretender, mais do que no *tempo* que é o que está em jogo.

Ora, por motivos que só aparecerão mais tarde, a narrativa de ficção é mais rica em informações sobre o tempo, no próprio plano da arte de compor, do que a narrativa histórica. Não que a narrativa histórica seja de uma pobreza extrema a esse respeito: nossas discussões sobre o acontecimento e, mais precisamente, nossas observações finais sobre a volta do acontecimento pelo viés da longa duração fizeram o tempo da história aparecer como um campo de variações amplo o suficiente para obrigar-nos a formar a noção de quase-evento. Contudo, algumas limitações que só poderemos explicar na quarta parte fazem com que as diversas durações consideradas pelos historiadores obedeçam a leis de encastramento que, a despeito de diferenças qualitativas inegáveis, relativas ao ritmo, ao *tempo* dos acontecimentos, tornam essas durações e as velocidades que lhes correspondem fortemente homogêneas. Por isso, a organização dos capítulos da segunda parte não assinalava qualquer progresso notável na apreensão do tempo. Não ocorreu a mesma coisa com a configuração do tempo pela narrativa de ficção. Os quatro capítulos puderam ser organizados em função de uma apreensão cada vez mais precisa da temporalidade narrativa.

No primeiro capítulo, ainda só se tratava dos aspectos temporais ligados ao estilo de tradicionalidade da história dos gêneros literários pertencentes à narrativa. Assim, foi possível caracterizarmos uma espécie de identidade trans-histórica, mas não intemporal, da operação de configuração, pelo encadeamento das três noções de inovação, de perenidade e de declínio, cujas implicações temporais são manifestas. O segundo capítulo penetrou mais fundo na problemática do tempo por ocasião do debate entre a inteligência narrativa e a racionalidade narratológica, na

medida em que esta reivindica para os modelos da gramática profunda da narrativa uma *acronia* de princípio, diante da qual a *diacronia* das transformações, manifestadas na superfície da narrativa, adquire um caráter derivado e não essencial. Ao que opusemos o caráter originário do processo temporal inerente ao tecer da intriga em contraste com a inteligência narrativa que vemos simulada pela racionalidade narratológica. Mas é com o estudo dos "jogos com o tempo", no terceiro capítulo, que a narrativa de ficção nos pareceu, pela primeira vez, exibir recursos que a narrativa histórica parece impedir de explorar por motivos que, mais uma vez, não podiam ser explicitados nessa fase de nossa investigação. Só com a narrativa de ficção o fazedor de intrigas multiplica as distorções autorizadas pelo desdobramento do tempo entre tempo levado para contar e tempo das coisas contadas: desdobramento ele próprio instaurado pelo jogo entre a enunciação e o enunciado no decorrer do ato de narração. Tudo ocorre como se a ficção, ao criar mundos imaginários, abrisse uma carreira ilimitada para a manifestação do tempo.

Demos o último passo na direção da especificidade do tempo fictício no último capítulo, consagrado à noção de experiência fictícia do tempo. Por experiência fictícia, entendemos uma maneira virtual de habitar o mundo projetado pela obra literária, em virtude de seu poder de autotranscendência. Esse capítulo se equipara exatamente àquele que consagramos à intencionalidade histórica na segunda parte. A dissimetria da qual falamos agora acompanha, portanto, com muita exatidão a simetria entre a narrativa histórica e a narrativa de ficção no plano da estrutura narrativa.

Isso quer dizer que transpusemos, tanto do lado da ficção quanto do lado da história, a fronteira que traçamos desde o início entre a questão do sentido e a da referência, ou melhor, como preferimos dizer, entre a questão da configuração e a da refiguração? Não cremos. Mesmo se tivermos de confessar que, nessa fase, a problemática de configuração sofre a forte atração da problemática de refiguração — e isso em virtude da lei geral da linguagem segundo a qual *o que* dizemos é regido por aquilo

a respeito de que o dizemos —, afirmaremos com força igual que a fronteira entre configuração e refiguração ainda não foi transposta enquanto o mundo da obra permanecer uma transcendência imanente ao texto.

Essa ascese da análise tem sua contrapartida numa ascese comparável, praticada por nós na segunda parte, quando dissociamos as características epistemológicas do acontecimento histórico de suas características ontológicas, de que só trataremos na quarta parte, a respeito da *realidade* do passado histórico. Da mesma forma, portanto, que nos abstivemos de decidir a questão da referência do acontecimento histórico ao passado efetivo, deixamos em suspenso o poder detido pela narrativa de ficção de *descobrir* e de *transformar* o mundo efetivo da ação. Nesse sentido, os estudos que consagramos a três fábulas sobre o tempo preparam, sem efetuá-la, a transição dos problemas de configuração narrativa aos problemas de refiguração do tempo pela narrativa, que serão o objeto de nossa quarta parte. O limiar de uma problemática a outra só é de fato transposto quando o mundo do texto é confrontado com o mundo do leitor. Só então a obra literária adquire uma significação no sentido pleno do termo, na interseção do mundo projetado pelo texto e do mundo de vida do leitor. Esse confronto exige, por sua vez, a passagem por uma teoria da leitura, na medida em que esta constitui o lugar privilegiado da interseção entre um mundo imaginário e um mundo efetivo. Portanto, só além da teoria da leitura, proposta em um dos últimos capítulos da quarta parte, a narrativa de ficção poderá fazer valer seus títulos à verdade, à custa de uma reformulação radical do problema da verdade, na medida do poder que a obra de arte tem de detectar e de transformar o agir humano; igualmente, só além da teoria da leitura a contribuição da narrativa de ficção para a refiguração do tempo poderá entrar em oposição e em composição com o poder da narrativa histórica de dizer o passado efetivo. Se nossa tese relativa ao problema tão controvertido da referência na ordem da ficção tem alguma originalidade, é na medida em que não separa a pretensão à verdade da narrativa de ficção da verdade da narrativa histórica e em que se esforça por compreender uma em função da outra.

O problema da refiguração do tempo pela narrativa só será, portanto, conduzido a seu termo quando estivermos em condições de *entrecruzar* os objetivos referenciais respectivos da narrativa histórica e da narrativa de ficção. A análise da experiência fictícia do tempo terá, pelo menos, assinalado uma volta decisiva em direção da solução do problema que constitui o horizonte de toda a nossa investigação, dando a pensar algo como um *mundo do texto*, na expectativa de seu complemento, o *mundo de vida do leitor*, sem o qual a significação da obra literária é incompleta.

SBD/FFLC/11007	
SEÇÃO DE	Letras
AQUISIÇÃO	C. I. Capes
	Line 1 FCT
	VALOR R\$ 3200
DATA	28.4.97
TOMBO	126525

CONHEÇA E LEIA

TEMPO E NARRATIVA Tomo I

Paul Ricoeur

Partindo da idéia mestre de que o tempo humano é um tempo recontado, o autor mostra que a narrativa comporta três semelhanças miméticas: o tempo de ação e vivido, o de invenção (ou armação) da intriga e o tempo da leitura.

Assim, diz o autor: "O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal" e, freqüentemente, ele retoma a idéia de que o tempo torna-se tempo humano quando articulado de modo narrativo, enquanto a narrativa ganha significação se esboça os traços da experiência temporal.

Para fundamentar a reciprocidade entre narratividade e temporalidade, o autor tomou por base as *Confissões* de Santo Agostinho e a *Poética* de Aristóteles, com introduções históricas independentes.

Contudo, o aspecto essencial das duas análises não reside em sua convergência a partir de horizontes filosóficos distintos, mas na relação inversa entre concordância e discordância que se verifica no confronto entre ambas.