



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

EDSON RIBEIRO DA SILVA

**A FICCIONALIDADE DA NARRATIVA EM PRIMEIRA
PESSOA**

Londrina
2009

EDSON RIBEIRO DA SILVA

A FICCIONALIDADE DA NARRATIVA EM PRIMEIRA PESSOA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: André Luiz Joanilho

Londrina
2009

EDSON RIBEIRO DA SILVA

A FICCIONALIDADE DA NARRATIVA EM PRIMEIRA PESSOA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: André Luiz Joanilho (UEL)

1º Titular: Antônio Donizete da Cruz (UNIOESTE)

2º Titular: Mariângela Peccioli Galli Joanilho
(UEL)

3º Titular: Adelaide Caramuru Cezar (UEL/UNESP)

4º Titular: Frederico Augusto Garcia Fernandes
(UEL)

1º Suplente: Aécio Flávio de Carvalho (UEM)

2º Suplente: Alamir Aquino Corrêa (UEL)

Londrina, 12 de março de 2010.

Dedicatória

Este trabalho é dedicado aos grandes escritores, artífices da escrita, canonizados, que vêm construindo a arte literária ao longo dos séculos. São eles a razão primordial pela qual o debate literário surge e ganha sentido. Grandes escritores, em parte responsáveis pelo que existe para se admirar no humano.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho. E foram muitas e de muitas formas. Seja por aquele livro primordial, emprestado no momento certo, ou pela capacidade de apontar o erro, até no que se refere aos profissionais para quem uma cópia a mais, um empréstimo, realizados por mais um aluno, são apenas a rotina de trabalho.

Também àquelas pessoas, em tantas cidades, que organizam eventos, selecionam publicações, criamos espaço para que pesquisas como esta sejam divulgadas.

SILVA, Edson Ribeiro da. **A Ficcionalidade da Narrativa em Primeira Pessoa**. 2010. 207f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

RESUMO

O presente estudo aborda a ficcionalidade da narrativa em primeira pessoa. O ponto de partida para a reflexão empreendida aqui é a teoria elaborada por Hambúrguer, para quem a primeira pessoa seria fingimento, e não ficção. Refletindo sobre tal teoria, adota-se aqui o conceito de ficção elaborado por Iser, mas com atenção também para outros teóricos. A ficção é vista como uma espécie de jogo, em que cada obra cria suas regras de acordo com a intencionalidade do autor e as possibilidades de recepção, pelo leitor. A narrativa em primeira pessoa, pelas especificidades técnicas que desenvolveu, sobretudo a partir do início do século XX, aparece como uma intensificação daqueles elementos que desvelam a natureza fictícia da obra. Aborda-se, assim, o foco narrativo e o tempo como sendo, dentre esses elementos, aqueles que exibem com maior intensidade essa natureza. Após uma visão sobre as teorias acerca da ficção, aborda-se a transformação operada nesse foco em direção a formas que se evidenciam como ficcionais. A análise de três obras representativas da moderna literatura brasileira especifica modos diversos de o ficcional revelar-se.

Palavras-chave: Ficcionalidade. Ficção. Especificidades técnicas. Foco narrativo.

SILVA, Edson Ribeiro da. **Fictional narrative in the first Pessoa.** 2010. 207p. Thesis. (Doctor of Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

ABSTRACT

This analysis focuses the fictionality of the narrative made in first person. The reflection begins having as a point of departure the theory about fictionality created by Hamburger, who considers this form is not fiction, but pretense. Reflecting about this theory, this study accepts the theory elaborated by Iser, but also pays attention to other theories. The fiction is seen as a type of game, in that each literary work creates its own rules, according the intentionality of the author and the possibilities of reception by the lector. The narrative in first person, for having developed technical specificities, mainly from the beginning of the Twentieth century, appears as an intensification of those elements that show the fictional nature of the work. This analysis treats, consequently, the narrative focus and the time as being, among all elements, those that show with strongest intensity this nature. After a view about the theories that define fiction, this study treats the transformation occurred in focus towards the forms that become themselves clear as fiction. The analysis of three representative works of the modern Brazilian literature specifies diverse manners for the fictional work shows itself.

Keywords: Fictional. Fiction. Technicalities. Narrative focus.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 VISÕES TEÓRICAS SOBRE FICÇÃO, FOCO NARRATIVO E TEMPO	16
2.1 A FICÇÃO.....	17
2.2 O FOCO NARRATIVO.....	24
2.3 O TEMPO	39
2.3.1 O Tempo como Fenômeno	40
2.3.2 O Tempo na Literatura	45
3 A NATUREZA DO FICCIONAL	51
3.1 A TEORIA DE KÄTE HAMBURGER	52
3.1.1 Para uma Revisão de Hamburger	59
3.2 EM DIREÇÃO A UMA TEORIA DO FICCIONAL	70
3.2.1 A teoria de Wolfgang Iser	71
3.2.2 A teoria de Umberto Eco	79
4 FORMAS DE FINGIMENTO	85
4.1 A ORIGEM: OS MODOS DE REPRESENTAÇÃO	87
4.2 O ROMANCE COMO EPOPEIA BURGUESA: A PRIMEIRA PESSOA E OS GÊNEROS IMITADOS	94
4.3 A FICÇÃO MODERNA: A CONSCIÊNCIA EXPOSTA	110
4.4 DESDOBRAMENTOS: POSSIBILIDADES DE JOGO FICCIONAL.....	127
5 O FICCIONAL EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS	131
5.1 A ENTRADA PELA CONSCIÊNCIA.....	131
5.2 TEMPOS E FOCO NARRATIVO	137
5.2.1 O Tempo em Suspensão	141
6 A VOZ LÍRICA EM LAVOURA ARCAICA	151
6.1 A FUGA ÀS RECEITAS	151
6.2 AS VARIAÇÕES COMO REGRA	153
6.3 O LIRISMO COMO TEMPORALIDADE.....	165

7 A FICÇÃO COMO MÁSCARA EM ÁGUA VIVA	171
7.1 UMA ESCRITORA DO TEMPO	171
7.2 OS TEMPOS CLARICEANOS	173
7.3 AS MÁSCARAS COMO FORMA DE FICCIONALIZAÇÃO	176
7.4 A FICCIONALIDADE NO LIMITE	185
8 CONCLUSÃO	192
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	198

1 INTRODUÇÃO

A teorização acerca do que constitui a ficcionalidade, como conceito literário, não é uma atitude recente. Existe um vasto referencial de estudos sobre o assunto, que podem se resumir a manuais escolares, prólogos, ensaios de teoria literária ou linguística, ou se referir a obras de grande envergadura que procuram explicitar o conceito a partir de determinantes históricas, psicológicas, antropológicas, entre outras. A ficcionalidade já foi tema de pesquisa de influentes teóricos, e ainda é motivo para buscas significativas, no sentido de elucidações que sempre serão objetos de interesse.

Seria tarefa complexa precisar uma razão determinante para que inúmeras áreas tenham se ocupado com uma problemática que, para muitos, parece elucidada pela própria natureza do termo *ficção*. No entanto, o fato de o termo ser entendido pelo senso comum a partir de sua variável mais explícita, o caráter de invenção, em comparação com o suposto real, não significa que essa compreensão esgote as possibilidades de seu sentido. Ou que uma compreensão que o senso comum não questiona possa ser estendida às esferas da explicitação teórica. Na verdade, o fato de um conceito como o de ficção ser aplicado em tantas esferas da vida cotidiana não faz dele um conhecimento reduzível a um suposto axioma: é ficção o relato de algo que não corresponde a um fato real, mas a algo inventado. Pois tal categorização já traria em si problemas que, desde que se tem teorizado sobre o assunto, têm vindo à tona, como a abrangência dessa invenção, a intenção que presidiria à elaboração desse relato, se ela se oculta ou não sob especificidades da linguagem. O que se dá também para que não se tenha que olhar o conceito sob a luz de ideologias pautadas por uma pragmática, como as religiões e certas filosofias morais.

Percorrendo-se a variada bibliografia sobre o tema, impõe-se ao pesquisador a humildade de não querer esgotar o assunto, da mesma forma que existe o perigo de ele cair na redundância. O que pode indicar um caminho para o pesquisador interessado, ao deparar-se com a esfera de abrangências deste assunto, é enxergar nele o relativismo de que gozam assuntos de interesse universal, atitude que pode levar, de fato, a um questionamento mais específico. Ou seja, falar sobre um aspecto do conceito que, visto sob a luz de um senso comum, de verdades supostamente axiomáticas, não seria objeto de uma investigação criteriosa; mas que, a partir do momento em que se questionem tais verdades definitivas como um sintoma de que existe muito a se explorar sobre esse objeto, torna-se um pretexto instigante para uma nova investigação.

O objetivo do presente estudo é tratar de ficcionalidade. Há muito a teorização acerca da literatura discute esse conceito. O perigo de se repetir o que o passado já disse pode ser interessante para um pesquisador que não pode olhar para seu objeto teórico com absoluta isenção. Para um pesquisador que exerce atividades criadoras no campo da ficção e que também faz uso de teorizações quando sob o determinante do impulso criador, no momento da elaboração daquilo mesmo que ora deve ser apenas objeto de pesquisa, visto a partir da metodologia analítica da teoria literária. O desafio para um pesquisador com impregnações criadoras é colocar à parte suas preferências estéticas, e ver o conjunto da criação literária como um fenômeno humano. Diversas obras de relevância na teoria literária foram elaboradas por criadores, sejam como prefácios ou ensaios posteriores a suas produções. É fato inegável que a esses teóricos criadores não faltava a visão do ato criador e das intenções que presidem o mesmo. Por isso, talvez sejam inevitáveis impregnações de uma estética observada ao longo dos anos pela visão do criador. Sobretudo quando esta encontra respaldo nas palavras de teóricos que analisam apenas de fora o fenômeno literário. O ponto de conciliação deve ser perseguido ao longo de toda a pesquisa: um trabalho que teoriza sobre aspectos do conceito de ficcionalidade que, devidamente delimitados, procuram direcionar seu foco sobre elementos constitutivos deste, o que pode resultar em uma tentativa de esclarecimento acerca de interrogações mais abrangentes.

O presente estudo focaliza, dessa forma, a ficcionalidade contida nas narrativas literárias narradas em primeira pessoa sem abarcá-las todas; atenta-se aqui para o romance como modalidade literária que esclarece os objetivos da pesquisa. Ou seja, a prosa de ficção romanesca que faz uso da primeira pessoa como narradora, o que resulta em uma série de especificidades no que se refere ao conceito de ficção. Trata-se, sem dúvida, de uma delimitação que, por si só, representaria abarcar uma esfera considerável da produção literária. O que resultaria, inevitavelmente, em constatações de teor absolutizante, classificatório. Mas o que se empreende, então, no presente estudo, é a demonstração das características ficcionais da narrativa em primeira pessoa, sobretudo as de épocas mais recentes, como sendo uma exacerbação daquela ficção que exhibe sua natureza como tal. De fato, o leitor da literatura mais recente reconhece nela estratégias que servem como índices de ficcionalidade. Talvez esse reconhecimento se dê como estranhamento ou reconhecimento de regras há muito demarcadas pelo jogo ficcional. Pode ser intuitivo, talvez inteligível, reservado aos que acatam sem reservas uma suspensão de descrença essencial ao ato de leitura.

Essas regras existem, por isso alguns dos teóricos que mais se dedicaram ao conceito definiram ficção como jogo. Iser, aqui, é a referência principal. Um estudo sobre a

natureza da narrativa ficcional poderia querer rastrear todas essas regras, em um esforço totalizador. Não é o objetivo do presente estudo. O que se pretende aqui é apontar algumas das regras que, no entender de tantos teóricos, são preocupações basilares da produção narrativa do século XX, e que se tornaram referências para que o leitor apreenda a natureza ficcional do texto, pondo em prática aquilo que já foi definido a partir de inúmeros termos, mas que representa de fato a interação entre autor e leitor. Dessa forma, o foco narrativo, como voz que estabelece o narrado, seja a partir de qualquer ponto de observação, aparece, no presente estudo, atrelado a formas de se usar o tempo. Há inúmeras abordagens sobre o tempo, que serão esboçadas no primeiro capítulo. O conceito de tempo que interessa ao presente estudo é aquele adotado por teóricos da literatura, como Weinrich e Mendilow. O que não significa, de imediato, a existência de um tempo exclusivo da literatura. Este será sempre atrelado a outras formas de se ver o tempo, seja o fenomenológico ou o enunciativo. Porque os teóricos buscam esse atrelamento como forma de se entender o tempo na literatura. O foco e o tempo representam, aqui, os elementos da narração em primeira pessoa a partir dos quais esta não apenas exhibe suas marcas de ficcionalidade, mas as exacerba, o que dá origem a novas formas de o leitor praticar as regras do jogo literário. Assim, adotam-se aqui teorias sobre o foco narrativo, conceituações, para que se chegue à noção da ficção como jogo, sobretudo a partir de Iser.

Falar da narrativa em primeira pessoa como sendo ficção parece uma obviedade. Algo como separar, em uma lista de livros mais vendidos, obras que o leitor reconheça ou não a partir desse conceito. No entanto, a base para o que se quer erigir no presente estudo refere-se exatamente ao fato de que a natureza da narrativa em primeira pessoa, como ficção, já foi objeto de contestação. O que ocorre em uma obra referida por inúmeros de seus analistas como um clássico dentro da linha neoaristotélica. Fala-se aqui de *A lógica da criação literária*, da alemã Käte Hamburger. E a força dessa contestação já chamou a atenção de teóricos, assim como não passou despercebida aos olhos de quem acata as definições axiomáticas sem aprofundá-las. O esforço de análise aqui empreendido se refere, assim, a uma necessidade de refutar essa teoria contestadora, não importando se esta seja vista por alguns como clássica dentro da teoria literária, ou como datada, sem necessidade de uma atenção maior, por outros. A teoria empreendida por Käte Hamburger, em *A lógica da criação literária*, é sobretudo um dos suportes de uma categorização mais extensa dos gêneros literários. Mas a atenção dada pela teórica alemã à narrativa em primeira pessoa não pode ser vista apenas como um ponto a ser ultrapassado em uma obra que interessa por diversos motivos. De fato, uma opinião categórica, como a de Hamburger, já foi objeto de refutações.

E nem seria necessário fazer um levantamento diacrônico destas. A própria autora acrescenta, em notas de rodapé (Hamburger, 1986, p. 12-13; 75; 174), comentários a algumas refutações, feitas por teóricos como Ingarden ou Wellek, que se contrapõem à sua visão sobre o tempo ou sobre a enunciação narrativa. Mas são comentários ligeiros que a autora faz, em uma segunda edição de seu livro, e que apenas a levam a intensificar a sua teoria, pois seus contextadores nada mais fazem que adotar a visão mais corrente acerca do conceito, que, afinal, é o objeto de refutação de todo o seu texto. Outras dessas refutações, posteriores, serão citadas ao longo deste trabalho. Dessa forma, o estudo aqui empreendido não seria uma voz isolada e original se apenas buscasse refutar o ponto de vista da teórica alemã. A teoria de Hamburger serve, portanto, como uma base provocadora, para que a contestação aqui empreendida avance, deixando de ser mera refutação, procurando erigir uma teoria acerca do modo como o foco narrativo e o tempo, tal como constitutivos da narrativa em primeira pessoa, são marcas de sua ficcionalidade, de um modo mais intenso do que quando aparecem em narrativas em terceira pessoa.

A importância de Hamburger está, antes de mais nada, para o presente estudo, em seu aspecto instigante. Pois é a partir de seus pressupostos acerca da não ficcionalidade da narrativa em primeira pessoa que são observados aqueles elementos que, contra a opinião da autora, podem ser compreendidos como marcas dessa mesma ficcionalidade. Primeiramente, a voz narrativa, central nas preocupações dela. Em seguida, já o tempo como sendo, para tantos teóricos da literatura, a preocupação mais marcante dos narradores do último século, e origem de outros tantos modos de narrar.

Sobre a voz narrativa, o presente estudo focaliza algumas das técnicas que assinalam a narrativa em primeira pessoa como um processo de perda dos recursos de veridicção, em direção a um jogo enunciativo que se define pela gratuidade do ato de narrar. Trata-se, sem dúvida, da elaboração de técnicas narrativas que fazem do narrador apenas uma voz, sem atrelamentos a gêneros convalidados fora da literatura. O capítulo 3 do presente estudo aborda tal questão.

Sobre o tempo, é preciso que a atenção recaia sobre modos específicos de utilização deste. O tempo é um dos aspectos mais estudados pela teoria literária. Seria impraticável observar uma obra a partir do conjunto das inúmeras teorias erigidas sobre o assunto no último século. Ou fazer o rastreamento das diferentes formas que a literatura desenvolveu para acercar-se dele, como conceito fenomenológico ou como técnica narrativa. Por isso, delimitou-se aqui a observação do tempo a um daqueles elementos que podem revelar, no texto, sua ficcionalidade. Atrela-se o tempo à voz, e fazem-se de ambos estratégias

enunciativas que exacerbam a ficcionalidade exibida aos olhos do leitor. Dessa forma, analisa-se aqui o fenômeno do desnudamento, dentro do tempo da narrativa, ou do enunciado, ou da história, daquele outro tempo, o da narração, ou da enunciação, ou do discurso. Há inúmeras terminologias para o fenômeno, abordado por diversos teóricos. Mas a simultaneidade dessas duas categorias de tempo funciona como um índice de ficcionalidade, sobretudo nas narrativas em primeira pessoa.

A partir de especificidades da voz narrativa e do tempo, atrelados, escolheram-se três obras da literatura brasileira recente, capazes de desnudar aquilo que se pretende aqui: a voz assume, indo de um grau menor para um maior, uma tendência ao comentário, à diegese, enquanto a história, a fábula, vai perdendo intensidade. Ao lado disso, passa a existir uma tentativa cada vez maior de fazer com que os tempos peculiares a esses dois campos coincidam, sejam simultâneos. O narrado passa a acontecer ao mesmo tempo em que se narra.

Analisa processos narrativos que marcam a busca por modos diferentes de se focalizar a voz, enfatizando-se a vanguarda. Em seguida, procurando-se obras na produção contemporânea que representassem esforços distintos no sentido de uma aproximação maior entre os tempos, e modos diferentes de um narrador em primeira pessoa se posicionar diante de seu leitor/interlocutor, a escolha recaiu sobre *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa; *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar; e *Água viva*, de Clarice Lispector. Os motivos da escolha incidem sobre a inserção de tais autores, por historiadores da literatura brasileira, no período definido como Pós-modernismo, que têm em Rosa e Lispector seus principais representantes, enquanto Nassar é um nome que se situa na confluência entre os dois anteriores. Período em que a literatura brasileira assume as técnicas narrativas mais definidoras da ficcionalidade do século XX. Trata-se, também, não só de se escolherem autores, mas de se olhar para estas três obras, especificamente, como representando uma escala que vai de uma aproximação menor a uma maior entre os tempos da narrativa e da narração. O esforço de fazer com que o leitor creia que a narração se processa sob seus olhos tem em tais obras uma demonstração de modos diversos de organizar a voz e o tempo. E, evidentemente, são narrativas em primeira pessoa. Isso faz com que elas sirvam como exemplos daquela exacerbação ficcional, que se quer demonstrar.

Assim, o presente estudo tem como método a leitura de obras da literatura universal, que demonstrem uma progressão em termos de assunção da própria ficcionalidade; em seguida, a atenção recai sobre obras brasileiras que estão inseridas em uma conjuntura histórica, que é a de assumir os procedimentos narrativos que o século XX vinha

desenvolvendo. Tais obras são analisadas a partir das teorias literárias que focalizam a voz narrativa e o tempo literário, no sentido em que estes servem como um desvelamento de técnicas usadas pela ficção. Essas teorias são arroladas, de passagem, no primeiro capítulo, que focaliza algumas das principais contribuições à teorização acerca da ficção, da voz narrativa e do tempo. Localizam-se, então, as principais contribuições a serem aproveitadas quando da análise do corpus.

Em seguida, no segundo capítulo, faz-se necessário que se relembre a teoria que ensejou a presente discussão, focalizando-a em seus aspectos principais. Para que, no mesmo capítulo, exponham-se pontos de vista de outros teóricos sobre o mesmo tema, e que dão ensejo a uma recusa da tese de Hamburger, no que ela tem de incompatível com algumas práticas literárias. Constitui-se tal capítulo em uma exposição de *A lógica da criação literária*, para que, em seguida, exponham-se outras teorias sobre a questão da voz narrativa, que demonstram que a ficcionalidade não recai sobre uma peculiaridade linguística, mas sobre um conjunto de fatores, que Iser define como jogo ficcional e que pode ser explicitado através de algumas ideias de Eco. O que se faz é construir uma teoria do ficcional.

O terceiro capítulo empreende a exposição dessa teoria: a narrativa em primeira pessoa não apenas é ficção, como exacerba os elementos constitutivos desta. O capítulo rastreia as mudanças ocorridas, ao longo de uma história literária, que faz da primeira pessoa uma perspectiva não mais calcada em recursos de veridicção, mas que passa a ostentar procedimentos possíveis apenas na ficção. O tempo é aqui introduzido como elemento que passou por variações ao longo dessa mesma história, tendo chegado a constituir uma marca distintiva da narrativa mais recente. Por isso, o recurso adotado é seguir Bakhtin, em sua abordagem teórica do romance, para que se parta do passado mais remoto do gênero até se chegar às práticas mais recentes.

O quarto capítulo focaliza *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, como uma obra em que a técnica narrativa evidencia sua ficcionalidade, pela suspensão operada no tempo da narração, pela intervenção de um autor-implícito (ou ideal) que opera ações como o corte invisível nesse tempo, obra em que a voz, por ser enunciada oralmente, revela a condição de coisa inventada.

O quinto capítulo trata do modo como Raduan Nassar se aproxima do tempo lírico, em *Lavoura arcaica*, no sentido de elaborar um relato que chega ao leitor sob perspectivas diferentes, na mesma obra, e faz desse mesmo relato uma impossibilidade se vista sob as condições do tempo fenomenológico. A aproximação com o lírico significa uma

nova forma de o narrador se revelar como um eu que produz o relato, adotando regras puramente ficcionais de interação com o leitor.

O sexto capítulo fala sobre *Água viva*, de Clarice Lispector, como um esforço no sentido de coincidência total entre os tempos da narrativa e da narração, da mesma forma em que a posição assumida pelo narrador coloca a obra como estando no limite do ficcional, já resvalando para o lírico ou o ensaio. Modo de o leitor criar novas regras de jogar com o texto e que faz da máscara, no sentido iseriano, um recurso até mesmo anterior à constituição como escritura.

Enfim, o estudo passa por nomes conhecidos dentro do universo da teoria sobre a ficção e da teoria literária, em geral, para estabelecer o que seria tanto uma constatação quanto uma nova provocação: a primeira pessoa exacerba os recursos da ficcionalidade em si. Por que o faz? Que razões levam autores a erigirem a construção do próprio texto como tema de suas obras? A obra literária passa a ser reflexão sobre os signos da ficcionalidade. Sobre os signos da própria constituição como arte.

2 VISÕES TEÓRICAS SOBRE FICÇÃO, FOCO NARRATIVO E TEMPO

O texto literário, como arte, escapa à possibilidade de categorizações absolutas. Seria arriscado erigir uma teoria sobre a natureza da narrativa, e impor a mesma como um padrão de verdade para todas as épocas da história literária. Mesmo quando se quer focalizar a literatura considerada canônica, não há como se absolutizarem determinados conceitos. Por isso, a eterna recorrência de temas como a ficcionalidade, o tempo, a voz narrativa. Há toda uma tradição historicamente construída de se abordarem temas que, pela palavra em si que os define, parecem saturados. No entanto, quando se adentra o âmbito das particularidades, da manifestação criativa do texto literário, percebe-se que tantas facetas deste ainda carecem de observação, ou estão em processo de aprofundamento teórico. Leite (2005, p. 85) observa que as chamadas “técnicas antiilusionistas” dispõem de escassa bibliografia teórica. Esta última se referiria mais às técnicas cinematográficas, enquanto à literatura estariam reservados estudos esparsos. Entendendo-se por técnicas anti-ilusionistas aquelas que exibem a própria natureza fictícia, estas se incluem no objeto do presente estudo. Da mesma forma, embora nem tão recente, chama a atenção uma espécie de clamor feito por Genette (s/d.a, p. 24):

É, portanto, surpreendente que a teoria da narrativa se tenha até agora preocupado pouco com os problemas da enunciação narrativa, concentrando quase toda a sua atenção no enunciado e seu conteúdo, como se fosse inteiramente secundário, por exemplo, que as aventuras de Ulisses fossem contadas ou por Homero ou pelo próprio Ulisses.

Se os estudos sobre o foco narrativo proliferaram, como categorias que buscavam dar conta da complexidade do ato de narrar, é certo que os mesmos tantas vezes têm ficado restritos a procedimentos generalizados, que até se chocam como teoria quando aplicados à tessitura de obras narrativas. Sobre o foco narrativo, há generalizações, quando é nele que podem ser observados processos largamente inovadores. Por isso, adentrar focos narrativos portadores de grande *estranhamento*, para usar um termo do formalismo russo que se aplica às possibilidades de organização da obra literária, conforme Todorov (2004, p. 27s) ou Segre (1986, p. 11-90), pode ser uma resposta a reivindicações como as de Leite e de Genette.

Da mesma forma, o tempo aparece como inseparável do ato de narrar. Elemento constitutivo da narração, ele foi objeto de diferentes utilizações ao longo da história da literatura. É sabido que a utilização do tempo se reflete na ordenação da narrativa e da narração, de modo que o mesmo passa a estar ligado aos mecanismos que a voz narrativa utiliza para se fazer percebida.

Em relação ao conceito de ficção, que é o principal motivo para a reflexão empreendida aqui, este já nasce vinculado ao que se define pelo ato de narrar. Portanto, é preciso que se empreenda o rastreamento de algumas das principais focalizações teóricas ou culturais acerca dos três conceitos primordiais que serão utilizados ao longo do estudo. Prioriza-se uma visão diacrônica, sem a intenção de sumarizarem-se todas as contribuições teóricas. Focalizam-se com atenção mais detida as contribuições de maior relevância histórica, ou que serão assumidas ao longo do estudo. Quase sempre, esses requisitos confluem. Assim, empreende-se uma passagem sobre os conceitos de *ficção*, *foco narrativo* e *tempo*.

2.1 FICÇÃO

O conceito de *ficção* já foi objeto de inúmeras teorizações. Ainda tem sido, pois a extensão do mesmo permite que ele seja abordado por diversas áreas do conhecimento. Para algumas, não se coloca em discussão a natureza da ficcionalidade: ela precisa ser assumida como um fenômeno de domínio da cultura humana para que se possa entrar em seus meandros, suas origens antropológicas, psicológicas, míticas, estéticas. Há o perigo da redundância, ao se perceberem as aplicações cotidianas do conceito. O mesmo pode ser dito sobre o tempo, e os primeiros teóricos a tratarem do assunto já o percebiam.

O termo *ficção* aparece em meios de comunicação populares, largamente. Aparece tanto em vinhetas de programas televisivos, em produções cinematográficas, como em capas de livros, como forma de o receptor se posicionar ou fazer escolhas. O senso comum não costuma problematizar a constituição de tais obras. No entanto, basta que um leitor mais atento perceba que a seção de *mais vendidos* das revistas semanais pode incluir, entre as obras de *ficção*, criações que ostentam seu teor autobiográfico, mas têm origem na voz de conhecidos ficcionistas, para que a questão se torne provocadora. É ficção pela natureza do texto, sua temática, sua linguagem, ou porque os autores assim definem?

O termo é assumido por estratos da população. Basta que se registre aqui o modo como o dicionário de língua portuguesa *Aurélio* o define:

Ficção. [Do latim *fictione*, pelo fr. *fiction*.] *S.f.* 1. Ato ou efeito de fingir; simulação, fingimento. 2. Criação ou invenção de coisas imaginárias; fantasia: “Os latinos não conservaram a ficção poética do canto melodioso da cigarra, pois o increpavam de rouco, desagradável” (ALBERTO FARIA, *Ascendalhas*, p. 71). (HOLLANDA, 1999, p. 899).

O dicionarista enumera dois sentidos correntes para o termo. Constata-se a diferença entre eles: o primeiro refere-se ao sentido etimológico, à origem latina em seu significado amplo, que inclui os atos de fingir, o fingimento como engodo; o segundo está, sem dúvida, mais próximo à acepção comum: invenção deliberada, originada na fantasia. Se a primeira acepção remete à intencionalidade do ato ficcional, o segundo não o coloca em discussão, mas remete a problematizações mais específicas, como aquelas que fazem do imaginário a origem da ficcionalidade.

Sobre a origem do termo, Walty (1985, p. 16) aponta certas relações:

Sua raiz era o verbo *tingo/tingere* – fingir – e este verbo, inicialmente, tinha o significado de tocar com a mão, modelar na argila. Além disso o verbo, possivelmente, se ligue ao verbo *fazer* que, por sua vez, liga-se à palavra poeta, já que em grego, *poiesis* significa fazer. O poeta é, pois, aquele que faz, aquele que cria.

Essa especificidade estabelece uma ligação que, em princípio, pode soar estranha: o parentesco entre a noção de poeta e a de fazedor, ou fingidor, sugere uma compreensão já definida da ação do poeta. O que é possível após tantos séculos de teorização sobre o assunto. Por outro lado, o que causa estranheza em um estudioso da área, como Luiz Costa Lima, é exatamente a ausência do termo *ficção* nas origens da formação do conceito:

É bem conhecido que o termo ficção, correspondente ao grego *plasma*, não aparece na *Poética*. De origem latina, onde *fictio* tinha tanto a acepção negativa de embuste, fraude, quanto a positiva de ato de criação, embora o grego *mimesis* recebesse, comparando-se Platão e Aristóteles, o mesmo grau de ambigüidade, esta não seria razão para aproximá-los. (LIMA, 2006, p. 208)

O comentário de Lima, em *História. Ficção. Literatura*, faz-se seguir por uma comparação entre as significações positivas e negativas que o termo *mimesis* carregava, já nas primeiras teorias sobre o assunto. Lima não concorda com a simples ligação entre os atos de criar, na origem do conceito de *poiesis*, ao termo ficção, como esse passou a ser usado posteriormente. Isso porque a atividade condensada no conceito de *mimesis* já representava, entre as concepções platônica e aristotélica, motivo de discrepâncias.

Platão dedica atenção ao exercício do poeta, sobretudo em trechos de *A república*, em que trata a atividade de imitação do real, feita por este, como prejudicial ao conhecimento da verdade essencial. O poeta deveria ser banido do estado ideal, porque a poesia poderia representar enfraquecimento através do deleite estético. Platão entendia o real, em si, como imitação de uma ordem superior, formada pelas ideias em sua essência. Quando o poeta imitava o real, sua ação resultava em simulacros, que afastariam o intelecto da compreensão das ideias em si. Mas Platão (1997, p. 95), ao propugnar “a imagem do bom caráter” que predispõe “desde a infância, a imitar e amar o que é reto e razoável”, também fala da necessidade de o poeta tratar de assuntos de ordem superior, para que se aliasse o deleite a uma função educadora.

É importante lembrar que a função fabuladora, seja na forma de um exercício poético mais elaborado, como a epopeia, ou o simples ato de narrar em prosa, são anteriores a qualquer teorização sobre ela. O que já estava consolidado como arte, na cultura grega clássica, tem uma origem que se perde na própria constituição da fala como instrumento apto para o narrar. Problema para a antropologia é especificar a origem da função mimética, ou da ficção como engodo, mentira. Tanto Platão quanto Aristóteles problematizaram acerca de uma ação que, naquela época, naquela cultura, estava assimilada. A preocupação com a criação poética, por si mesma, já demonstra uma demarcação na área de interesse desses filósofos: não lhes interessa o relato caseiro, a atitude do narrador que Benjamin (1994, p. 207) define como moribundo no século XX, ou seja, o narrador artesanal, que “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros.” Este se trata do responsável pela incorporação das narrativas tradicionais pelas novas gerações, e que na cultura grega era o mantenedor dos mitos, antes que a poesia assumisse para si parte dessa atribuição. A figura do aedo, que tem em Homero sua encarnação mais emblemática, pode ser considerada demarcatória entre a ação de puramente narrar e a de narrar com arte. A figura do narrador doméstico, oral, está na origem da narração, tanto em prosa como em poesia. Por isso, a *mimesis* assume, desde as primeiras teorizações, um caráter que abarca a *poiesis*.

Aristóteles dedica a essa relação os três capítulos iniciais de sua *Poética*. Para este filósofo, já não se trata de entender a *mimesis* como ação que falseia o real. A atenção do filósofo recai sobre a necessidade de se especificar o que constitui a matéria de seu estudo. A arte poética tem, assim, uma conceituação que valoriza o fazer criativo:

Pelo que fica atrás dito, é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso (pois, se a obra de Heródoto houvesse sido composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de História, figurando ou não o metro nela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a História, porque a poesia permanece no universal e a História estuda apenas o particular. (ARISTÓTELES, 2005, p. 252)

O trecho evidencia uma categorização: o poético se refere à invenção, enquanto a historiografia fala de eventos reais. Como invenção, a poesia assume uma feição ficcional. Se o ato de narrar está tanto na origem da ação do historiador quanto na do poeta, a narração assume na poesia o caráter de relato ficcional. Se o termo que pudesse designar ficção não aparece na *Poética*, a ideia já está nela, mesmo que indiretamente: “Não acredito que Aristóteles tenha em vista, com clareza, o que hoje se chama de ficção, embora, no contraponto da narrativa poética com a histórica, é evidente que margeia a questão” (BRANDÃO, 2005, p. 53).

A ideia de imitação, *mimesis*, está na origem tanto da ação de narrar fatos reais quanto na de inventar fatos. A poesia inclui a *mimesis*, mas a sua relação com ela não será sempre tão harmônica quanto em Aristóteles. Lima (2006, p. 117) fala acerca da desconfiança que a ficção desperta, “como coisa inventada”. A função universalizante e catártica que Aristóteles atribui à invenção não foi assimilada sem reservas. A cultura latina, por exemplo, fazia da verdade um compromisso moral. Há exemplos reconhecidos de recorrência ao real ou ao tradicional para a validação da invenção.

A tradição latina encontra respaldo na doutrinação cristã. Dessa forma, a criação ficcional sofrerá oscilações ao longo da Idade Média. Sendo a ficção entendida como mentira, ela passa a ser vista como fuga à verdade representada por Deus e pela palavra divina. Por isso, a Idade Média é um período de cerceamento das liberdades criadoras. A discussão sobre o ficcional condiciona-o às especificidades da retórica, a *mimesis* sendo

ressaltada como submissão à verdade. Mas a ação de narrar não cessa. Ganha força a figura do narrador artesanal, do mantenedor das tradições benjaminiano, e também do poeta popular, que não precisa despistar a vigilância do poder eclesiástico para fazer circular suas narrativas. O que se detecta, na produção que teve acesso à escrita, é a adequação a padrões morais convencionais. A narrativa de ficção pode ser mal vista, condenada, às vezes proibida, mas ela circula sob diferentes meios. A figura do herói pode ser vista como uma adequação da narrativa às exigências de uma moralidade controladora, conforme Kayser (1958, p. 243-273), ou seja, se ela foge a certas exigências de verossimilhança, pode estar mais próxima daquilo que a autoridade religiosa apregoava.

Como invenção que desafia convenções morais, a ficção retoma parte de suas forças com o início da Idade Moderna. Aqui, ela pode voltar a padrões estéticos iniciados com a tradição grega, e cerceados ao longo de séculos. Algumas formas poéticas praticadas pelos gregos voltam à tona com o Renascimento. Escrevem-se epopeias, ainda que de fundo cristão. A tragédia, em breve, voltaria ao teatro, este que durante séculos foi visto pela tradição cristã como pernicioso. A universalidade do poético, apregoada por Aristóteles, torna-se um princípio estético. E é possível até mesmo a criação de novos padrões estéticos. A figura de Rabelais pode ser considerada modelar no sentido da criação de uma literatura que desvela seu teor ficcional, sem as requisitadas adesões à moralidade convencional.

Mas foi preciso esperar pelo século XVIII para que a ficção reencontrasse um teorizador desencadeador de novas perspectivas, ainda que este fizesse de sua especulação sobretudo um caminho para o campo da ação judiciária. Jeremy Bentham é um empirista, e como tal tem na verdade das sensações a base para a apreensão do real. Para ele, escrevendo na virada do século XIX, quando a produção ficcional tinha acabado de servir aos interesses da especulação filosófica, como em Diderot e Voltaire, interessava estabelecer a palavra como critério de verdade. Desta forma, a contribuição de Bentham é indireta: ele não é um teórico da linguagem literária. A ficção seria, para Bentham, um intermédio entre “o pensamento e a coisa” (LIMA, 2006, p. 269). A coisa pode ser apreendida sem a intermediação da palavra; mas, ao se formular enquanto pensamento, a apreensão empírica poderia sofrer os desvios da linguagem. O que torna a linguagem um problema central para a ficção: esta é intrínseca àquela? A contribuição de Bentham se estende à distinção entre *fictício* e *fabuloso*: enquanto a primeira seria a atividade de quem pretende enganar, a segunda seria a atitude dos poetas, inventar para divertir. Dessa forma, a ficção recai sobre uma intencionalidade. E, para Bentham, o fictício pode ter seus usos.

Mas a especulação sobre a natureza do ficcional recai em considerações generalizantes: o século XIX procura a verdade científica. A ficção fica sendo ato de invenção, mas procura atingir um *status quo* que a dignifique como possibilidade de conhecimento. Imita os processos científicos de desvelamento do real. Quer uma dignidade de coisa verdadeira. Algo problemático diante da exigência, pelos positivistas, de um valor pragmático à criação literária. Da mesma forma, a veracidade possível dentro de um texto fictício esbarra em problemas já colocados pelo idealismo. Como afirmar a veracidade de um elemento sensível, se os sentidos apreendem apenas parte do real, e nunca a coisa em si?

Foi a partir de uma interrogação dessa natureza que o início do século XX retomou, com Hans Vaihinger, a especulação sobre a natureza da ficção. Agora, a partir de impregnações kantianas, e também de vinculações ao pragmatismo, Vaihinger formula uma teoria conhecida geralmente como “filosofia do *como se*” (LIMA, 2006, p. 270), e que Iser (1996, p. 157) elogia como sendo a introdução da consciência como um determinante do processo de ficcionalização: “Ora, a consciência não é mais a instância crítica da epistemologia, mas o próprio *agens* do fingimento.” Pode-se entender a expressão *como se* a partir de uma noção corriqueira do ficcional: fingir, criar algo como se fosse o real. Mas, para Vaihinger, é essa possibilidade de fazer de conta que possibilita processos como o levantamento de hipóteses e a experimentação das mesmas. A consciência delibera sobre possibilidades do real, não sobre um real já constituído, o que faz da ficção uma ação constitutiva do pensamento e da especulação. Embora não se volte para a ficção literária como objeto, a preocupação de Vaihinger coloca a possibilidade de invenção não mais como oposição ao real, mas como etapa de sua apreensão.

O caminho para que teóricos do século XX atrelassem a ficcionalidade a funções psíquicas e antropológicas estava aberto. Da mesma forma, o desenvolvimento de disciplinas voltadas para a linguagem, desdobradas em teorias como a dos Atos de Fala, ocupou-se de esclarecer a natureza intrínseca do discurso ficcional. Há discrepâncias nos resultados, como a detecção de marcas na linguagem que desnudem sua natureza fictícia, assim como a negação da existência destas. Enquanto uma teórica como Käte Hamburger defende a existência de tais marcas, como analista do texto literário, um teórico da linguagem, como John R. Searle, não acredita que a ficção tenha especificidades linguísticas. O ponto de vista da teórica alemã foi assim resumido por Stalloni (2003, p. 97):

A assimilação da palavra “ficção” à palavra *mimese* foi estabelecida pela estudiosa Käte Hamburger, em sua obra *A lógica dos gêneros literários* (1954, trad. franc., Le Seuil, 1986), em que se encontra delimitado assim um primeiro gênero fundamental, o ficcional ou mimético, no qual o “eu” do autor ou do narrador apaga-se em proveito de um “eu” fictício encarnado pelo ou pelos personagens e chamado pela teórica de “eu-origem”.

Como a perspectiva de Hamburger será objeto de abordagem posterior, registra-se aqui sua presença como evento na diacronia de estudos sobre a ficção.

Ao lado de especulações acerca da natureza intrínseca da linguagem ficcional, existem aquelas que se voltam para o conteúdo dessa linguagem já estabelecida. Neste sentido, existem contribuições importantes de escritores. As vanguardas literárias, com seus manifestos, defendem procedimentos estéticos que discutem a natureza do ficcional sob inúmeras possibilidades de abordagem. Da mesma forma, ao falar de processos estéticos, escritores com tendência à crítica literária, como Marcel Proust, Henry James e E. M. Forster, não deixaram de tratar do ficcional em si mesmo. Forster, por exemplo, distingue o *homo sapiens* do *homo fictus*, após ter elaborado uma comparação, que tem como qualidade principal acatar os procedimentos da ficção como recursos estéticos, sem o peso de vinculações à verdade filosófica. Para ele, interessa o ficcionista como elaborador de processos:

Devemos encerrar por aqui a nossa comparação entre essas duas espécies aliadas, o *Homo sapiens* e o *Homo fictus*. Este é mais escorregadio do que seu primo *sapiens*. Ele é criado na mente de centenas de romancistas diferentes, que têm métodos contraditórios de gestação, de modo que não podemos fazer generalizações. (FORSTER, 2005, p. 80)

Já a contribuição do teórico alemão Wolfgang Iser, integrante do movimento que se tem definido como Estética da Recepção, pode ser considerada esclarecedora em inúmeros sentidos. Em *O fictício e o imaginário*, obra produzida já no final do século XX, Iser demonstra a possibilidade de junção entre áreas que se voltam para a ficcionalidade como tema de interesse. Assim, tal autor parte da noção do que seria o fingir da ficção, se há nele intenções de enganar, e acaba por definir a atividade ficcional como um *jogo* estabelecido entre quem produz e quem frui o texto. Há, nessa atitude rotineira, implicações antropológicas. Iser recorre ao imaginário como origem da ação de criar ficção. O que o

remete a formulações não só da fenomenologia, quanto da antropologia. Definir a natureza do ficcional ganha, assim, a condição de uma nova disciplina teórica, a antropologia literária.

O conceito de ficção, a partir das formulações de Iser, pode clarear inúmeros procedimentos literários, tais como as técnicas anti-ilusionistas referidas por Leite, ou o fascínio da narrativa do século XX pelas perspectivas (como pontos de vista ou focos narrativos, não importando o termo) explicadas apenas dentro de um conjunto de regras intrínsecas a cada obra em particular. Essa possibilidade de cada obra criar suas regras, fazendo da ficção um jogo, já aparecia no formalismo russo, conforme Todorov (2004, p. 27s).

É importante ainda retomar uma afirmação de Lima (2006, p. 340): “Assim como a ficção não se limita à literatura [...], tampouco a literatura repousa por inteiro no ficcional.” Na discussão sobre o ficcional, corre-se o risco de que a acepção aristotélica da poesia como invenção, separada da historiografia, que narra a partir do real, assuma o valor de categorização absoluta. É preciso lembrar que o próprio Aristóteles inclui o lírico na categoria do poético, ou seja, daquela atividade que pode ser referida como um fazer elaborado. Certamente o relato verdadeiro, a enunciação autêntica, pela voz de um autor, não estão excluídos da literatura. Aristóteles não concluiu sua *Poética*. O que serve como uma provocação para que teóricos retomem suas acepções, como Hegel, no século XIX, e a moderna teoria literária, incluindo Hamburger entre os representantes de uma linha revisionista da concepção aristotélica.

O conceito de ficção como sendo uma base para a delimitação do literário servirá também para que se dê ensejo às relações autor-leitor, quando a ficção literária passa a ser vista a partir das possibilidades contratuais entre ambos. Se tal relação contratual já está contida nos conceitos do formalismo russo, ela será objeto de investigações mais recentes, como as de Umberto Eco, em inúmeras obras.

2.2 O FOCO NARRATIVO

A teorização acerca do que se define como *foco narrativo*, ou *ponto de vista*, ou *perspectiva*, como tantas vezes o elemento tem sido definido e redefinido, se confunde a princípio com a designação do próprio ato de narrar. A elaboração de toda uma estética e de categorizações acerca dos inúmeros modos de narrar é obra do século XX. Em princípio, a

discussão acerca da melhor maneira de se narrar confunde-se com pressupostos da retórica, pois é preciso não esquecer que a narrativa surge como relato oral. O narrador benjaminiano é uma entidade física, distinta do produto de sua narração. Tal narrador goza do privilégio da experiência acumulada pelos anos, da condição de testemunha ocular dos fatos, de mantenedor de uma tradição. Por isso, em Platão tece considerações sobre a oralidade como instrumento para o narrador, pensando no efeito da narração. Platão pode, assim, em *A República*, discorrer acerca da melhor forma de se narrar. E, fazendo isso, o filósofo estava já indicando uma diferença que seria a base para a discussão acerca do que, posteriormente, viria a ser definido como *foco narrativo*. Pois Platão diferencia o *narrar*, simples ato de relatar, do *imitar*, que já representaria uma forma de encenação do relatado. O filósofo recomenda o ato de narrar como mais objetivo, enquanto a imitação serviria apenas para ilustrar bons exemplos de conduta. Novamente, é determinante aqui a visão platônica do real como imitação.

É certo que a diferença apontada por Platão se reflete na categorização elaborada por Aristóteles, em sua *Poética*. A mimesis, para este, pode ser representada tanto pelo ato de narrar, específico da epopeia, como de imitar, específico da tragédia e da comédia, ou seja, do que é definido como *gênero dramático*. Enquanto, na primeira, existe a presença de um narrador, na segunda, os próprios personagens agem. Aristóteles recomenda a pouca interferência do narrador épico, que este não se perca em digressões. Trata-se, sem dúvida, de um sintoma do processo de enfraquecimento da figura do narrador, que passa a se ocultar sob o narrado.

A narrativa, após os esforços teóricos de Aristóteles, recai sob a influência da retórica. Já neste filósofo, a preocupação era com a narrativa que alcançasse um valor estético, que buscasse um público. A retórica passa a ser uma condição para o bom gosto.

Não há dúvidas de que a literatura em prosa, como narrativa de ficção, tem na cultura grega um marco inicial. Jacyntho Lins Brandão volta seu *A invenção do romance* à gestação desse gênero. Para o teórico, este pode ser visto como “um gênero sem origem” (BRANDÃO, 2005, p. 77), dada a inexistência de um marco inaugural. Por outro lado, o mesmo autor vê a origem do romance como uma combinação de gêneros, entre eles a poesia amorosa e a narrativa de viagens. Seria ele uma decadência do clássico, sem as regras que o vinculariam a um bom gosto estabelecido. Bakhtin (1990, p. 213) também nomeia a produção desse período como “romance grego”, vendo neste o início de uma possibilidade de teorização acerca da evolução do gênero.

A questão do foco narrativo, na origem grega do romance, se refere ao embate entre verdade e ficção. O assunto é largamente explorado por Brandão, que vê no

gênero algumas características que são essenciais para o que se pretende discutir aqui. Primeiramente, Brandão aponta uma vinculação do romance à historiografia, não somente pela natureza prosaica do narrado, mas também por algo que se constata a partir da existência de proêmios e epílogos. Nestes, o narrador apareceria como responsável pelo narrado, assumindo-o em primeira pessoa. Da mesma forma, esse narrador se apresenta como um escriba, um notário, o que dá à narrativa um teor documental. Enxerga-se no recurso uma estratégia de veridicção, as formas da historiografia servem para atestar a veracidade do relatado: “Isso quer dizer que a ficção mais desenfreada (e, afinal, sublinhada no próprio título da obra) se cerca de estratégias garantidoras de sua verdade, buscada em outros gêneros, os quais, deslocados intencionalmente, apenas reforçam o jogo ficcional” (BRANDÃO, 2005, p. 153). No entanto, Brandão aponta marcas de ficcionalidade, como os pseudônimos largamente usados, ou a estratégia de fornecer dados falsos sobre o autor já no proêmio.

Sobre o uso da primeira pessoa no romance grego em primeira pessoa, Brandão o aponta como uma decorrência da narrativa feita por Ulisses no interior da *Odisseia*. Em princípio, uma narrativa encaixada em outra. Mas que, posteriormente, assume essa voz ao longo de todo o narrado, o que indica uma aproximação com gêneros mais confessionais, e um afastamento da historiografia.

A existência de mais de uma possibilidade de narrar, já na origem do romance, serve aqui para indicar que, se o problema do foco narrativo é uma prerrogativa da teoria mais recente, a possibilidade de uso dos recursos de focalização, como estratégia, existe desde a invenção do gênero.

Voltando-se para a teorização do foco, em seu aspecto histórico, é importante que se lembre a contribuição de Hegel, em sua *Estética*, não somente no sentido de agrupar as formas literárias não apontadas pelos teóricos gregos, como também de apontar para especificidades das formas mais modernas. Hegel dá atenção aos três gêneros: épico, lírico e dramático. E os define a partir de particularidades da voz que os enuncia. Assim, o gênero épico atenderia a exigências de objetividade; o lírico corresponderia à presença marcada de um eu, seria o gênero mais subjetivo; o dramático seria a junção de objetividade e subjetividade, havendo uma ação objetiva, mas também o extravasamento de emoções particularizadas por personagens. Em Hegel (1954, p. 401-402), o romance é visto como uma criação moderna, sendo a forma burguesa da epopeia. Surge como um gênero novo, não possui mais a objetividade da epopeia clássica, ao mesmo tempo em que não se reduz à narrativa em sentido estrito: o gênero novo (ou modalidade nova, pois seria preciso esperar por Genette (s/d.b) para que se especificasse o termo “arquigênero” para definir épico, lírico e

dramático como algo anterior a romance, novela ou conto) incorpora o dramático na narrativa, através da reprodução de diálogos. Hegel estava focalizando uma questão que seria retomada no século XX, e que já estava na origem das primeiras teorizações acerca do foco narrativo.

Desde os teóricos gregos, apontava-se a diferença entre o simples narrar e o imitar o narrado. A questão da função do narrador seria retomada, na primeira metade do século XX, por romancistas que teorizavam sobre a própria obra.

O primeiro grande impulso à reflexão sobre o foco narrativo está na obra teórica de Henry James, romancista que aparece nos manuais de literatura como um narrador impressionista, ou seja, sua técnica já não poderia ter ficado restrita à objetividade científica do narrador do século XIX. James publicou seus romances, em princípio, sob a forma de folhetins. Quando lhe propuseram reuni-los em uma edição completa, viu-se diante da necessidade de explicar ao leitor seus processos narrativos. Os prefácios de James estão reunidos em *A arte do romance*, pioneiro conjunto de ensaios sobre a importância da perspectiva do narrador. A teoria de James pode ser resumida como um esforço pelo apagamento da figura do narrador. O que não significa a objetividade científica, ou a visão totalmente de fora, a onisciência plena. Na verdade, sua estética preconizava a perspectiva a partir de dentro das personagens, mas com o repúdio pela primeira pessoa. O narrador vê o real a partir da perspectiva de suas personagens, o que lhe garante a condição de verdade para o leitor. É como se a narração se fizesse sozinha, a personagem na condição de *refletor*, pois o narrador enxerga pelos olhos desta. Tem as limitações de sua visão e de sua consciência. James exige verossimilhança do romance, e considera a primeira pessoa como uma forma inverossímil. Interessa ao presente estudo salientar que, ao fazê-lo, o romancista constatava uma certa gratuidade na narrativa em primeira pessoa, a falta de recursos de veridicção, o que faria talvez da inverossimilhança da voz do narrador uma marca de ficcionalidade. No prefácio a *Roderick Hudson*, James relata não a certeza infalível do teórico que categoriza, mas os percalços da ação criadora, como romancista. Ora é a exigência de se precisar o narrador, reduzir a visão, e compara-se a ação de escrever à do pintor; ora são aspectos relacionados ao narrado: “Para o romancista, essa eterna questão temporal nunca dá trégua” (JAMES, 2003, p. 126). Anteriormente, em *A arte da ficção*, o romancista já havia sido categórico ao propugnar a existência de uma teoria controlando a ação do escritor:

A prática bem-sucedida de qualquer arte é um espetáculo agradável, mas a teoria também é interessante; e, embora haja uma grande quantidade da segunda sem a primeira, suspeito de que nunca tenha havido um sucesso genuíno que não tenha tido um âmago latente de convicção. [...] O romance precisa se levar a sério para que o público o leve a sério também. (JAMES, 1995, p. 20-21)

A convicção de que a narrativa deve criar regras estéticas para si, em James, é o principal motivo pelo qual, em 1921, Percy Lubbock, em *A técnica da ficção*, acata a estética do romancista como uma condição para a qualidade da narrativa. O crítico inglês, após o romancista, dava prosseguimento às ideias deste, voltando sua reflexão teórica para o foco narrativo. Aqui, falar apenas em *foco narrativo* pode representar uma limitação. Há outras designações, como *perspectiva*, ou *ponto de vista*, que podem esclarecer com maior agilidade aquilo que se quer demonstrar, mesmo que a diferença de sentidos entre tais termos seja sobretudo de nuances. *Perspectiva* pode se referir à visão a partir da qual a ação é relatada, seria o centro gravitacional que garante unidade ao narrado, para Lubbock. Mas o termo, por si só, pode ser insuficiente, quando se refere a outras teorizações.

Lubbock dedica especial atenção à temporalidade da narrativa, e não há como separar suas opções estéticas de um atrelamento entre voz e tempo. Comentando *Madame Bovary*, o crítico afirma:

A história queda-se, obediente, diante do autor, com todos os seus desenvolvimentos e ilustrações, as personagens definidas, os incidentezinhos dispostos em ordem. Sua única preocupação é apresentar a história, contá-la de modo que produza o efeito desejado, mostrar a coleçãozinha de fatos, de sorte que estes possam anunciar o significado que ele encontra neles. Refiro-me ao seu afã de “contar” a história sem ter, naturalmente, a menor idéia de estar fazendo isso e nada mais; a arte da ficção só começa quando o romancista pensa na história como um material para ser *mostrado*, exibido de maneira que se conte sozinho. (LUBBOCK, 1976, p. 45-46)

É ostensivo o desvalor que o crítico atribui ao uso linear do tempo, como um amontoado de fatos. A ironia do crítico atinge exatamente Flaubert, autor que propugnava pela isenção do narrador. O fato chama a atenção porque o próprio Lubbock enfatiza que apenas as narrativas em que o narrador se esconde podem ser chamadas de ficção. Para ele, deve ser mais que isso: a isenção do narrador se refere ao ponto de vista, que deve ser interno, da personagem, não externo, do autor. A oposição entre a ação de *contar* e a de *mostrar* está

na base da diferenciação feita entre *sumário* e *cena*, termos fundamentais para que se estabeleça a temporalidade da narrativa. Sumário se refere aos momentos em que o narrador relata grandes passagens de tempo, e o autor acabaria mostrando sua presença e sua temporalidade específica. Aparece, por exemplo, em inícios de capítulos, que dão conta de uma passagem de tempo mais ampla em relação ao final do capítulo anterior, ou que estabelecem uma rotina para as personagens. O sumário não é episódico, mas quase sempre é um momento descritivo no desenrolar dos fatos, em que o narrador vê mais que a personagem. Cena se refere aos momentos específicos da ação, ou seja, nela o tempo é o das personagens. Refere-se aos momentos em que personagens praticam ações pontuais dentro do desenvolvimento dos fatos. Dessa forma, Lubbock propugna por uma atitude narrativa que valorize as cenas e economize os sumários. A narrativa deve aproximar-se do gênero dramático pela ausência de uma voz exterior aos fatos mostrados.

Lubbock despertou reações condenatórias. Sua escolha por um modo narrativo foi vista como dogmática: apenas um elemento da obra literária assume a responsabilidade pela sua qualidade estética. “Ele é limitado, é certo; para agradá-lo a estrada deve serpentear morro acima todo o tempo; e quanto mais difícil for, melhor; quase se poderia dizer que para ele a dificuldade em um romance se torna uma fonte adicional de prazer estético” (MUIR, 1975, p. 3). As palavras de Edgar Muir estão em *A estrutura do romance*, ensaio escrito na década de 20, e que representa uma conquista significativa na direção da compreensão da liberdade estética do escritor. Muir escreve em um momento de teorizações de fundo absolutizante, categorizador, como são as de Georg Lukács, em *Teoria do romance*, com sua necessidade de realismo norteando toda criação, ou a do próprio Lubbock, indicadora de uma fórmula narrativa. Muir importa principalmente pela agudez com que viu a possibilidade de um romance ser bem realizado dentro de suas intenções estéticas, sem limitações para o intento do realizador. Neste sentido, estabeleceu categorias para o romance, ao todo seis, a partir daquilo que ele define como *enredo*. A realização do romancista consistiria em adequar sua obra às necessidades da categoria romanesca em que se inserisse.

No entanto, Muir abandona Lubbock, sem que indique uma solução para a confusão facilmente perceptível neste entre autor e narrador. A teoria de Lubbock ainda não tinha conseguido estabelecer ou perceber tal diferença. Este último ainda confunde a presença de uma voz atribuível ao narrador com a voz do próprio autor. Uma conciliação para o problema foi buscada por Wayne Booth, mas somente na década de 60. Em *A retórica da ficção*, percebe-se uma passagem da perspectiva normativa para a compreensão da linguagem literária, sem reservas em relação a recursos estéticos. Por isso, o termo *retórica* pode se

referir às estratégias para o convencimento do ouvinte. Para Booth (1980), cada obra tem uma intencionalidade, e esta preside a escolha dos recursos estéticos.

É a impossibilidade para a obra de não corresponder a objetivos retóricos, do autor, que leva Booth a identificar, na narrativa, a presença de um elemento intermediário entre autor e narrador. Este elemento seria o *autor-implícito*, expressão que, de imediato, sugere presença, mas na condição de implicitude, ou seja, esse autor é detectável, mas não se explicita, pois quem assume a voz na narrativa é o narrador, este sim um elemento interno. O autor-implícito seria o intermediador entre o autor empírico e o narrador, na condição de que aquele não tem meios de se ocultar inteiramente: a ideia de um autor completamente ausente aparece aqui como ilusória. Mas, evidentemente, o autor aparece através de máscaras, que o narrador não precisa usar, pois assume sua voz. O autor, ocultando-se, pode ser detectado através da máscara que o autor-implícito representa: é ele que assume os termos, que dispõe os fatos, que cria o ponto de vista e o administra ao longo da narrativa. Booth conhece as técnicas modernas de narração, vive em uma época em que não há como se esperar de uma narrativa literária a manutenção de um único foco narrativo. Essa imposição já estranharia a um autor como James Joyce, na década de 20, ao escrever cada capítulo de *Ulisses* a partir de uma técnica diferente. Para Leite (2005, p. 18), “Booth está se aproximando de uma postura extremamente moderna que o estruturalismo veio desenvolver e que considera a obra na sua MATERIALIDADE LINGÜÍSTICA.”

Ao conceito de autor-implícito, de Booth, é importante interligar um desdobramento feito por Umberto Eco, já nos finais do século XX, em *Seis passeios pelos bosques da ficção*. O teórico e romancista italiano faz uso dos conceitos de “leitor-empírico”, “leitor-modelo”, “autor-modelo” e “autor-empírico” (ECO, 1994), como forma de estabelecer uma possibilidade de *contrato* entre autor e leitor, dando origem às regras do jogo ficcional. Esse autor-modelo seria uma simetria ao autor-implícito de Booth, mas Eco inclui também a possibilidade de um leitor que se insira nas malhas do tempo. A máscara do autor-implícito (modelo) deve ser percebida por esse leitor-modelo, pois é condição para que a intencionalidade que preside à elaboração estética seja compreendida.

É preciso aqui que se recue para antes da solução dada por Booth ao impasse mantido nas primeiras teorizações sobre o foco narrativo, e atentar para algumas das principais categorizações feitas deste ao longo do último século. Embora o referencial sobre o tema seja extenso, é frequente que nos manuais de teoria literária apareçam, com destaque, as teorias abordadas a seguir. Elas representam, sem dúvida, um esforço no sentido de que se estabeleça uma nomenclatura, e esta dê conta das manifestações do foco na obra literária. As

discordâncias criam uma terminologia díspar, que ora conflui em direção a um ajuntamento de técnicas sob uma única designação, correspondendo a um esforço mais sintético, como em Pouillon, Todorov, ou Genette, ora reflui sob uma intenção mais analítica, como acontece em Friedman. Dada a extensão do assunto, não se referem sempre aqui exemplos recortados de obras, que ilustrem os conceitos.

A terminologia de Jean Pouillon é bastante difundida. Sua teoria sob o foco está inserida em *O tempo no romance*. A relação entre tempo e visão proporciona a Pouillon um enfoque fenomenológico: trata-se de se especificar o modo pelo qual o narrador observa o real. Assim, para o ensaísta francês, o que existe na narrativa são *pontos de vista*, ou “modos de compreensão” (POUILLON, 1974, p. 51s), o que remete a uma posição a partir da qual as personagens são observadas. Tais posições limitam o alcance de visão de narrador, seu grau de compreensão daquilo que narra. Assim, registram-se três posições:

a) a visão “com” representa a mais próxima do ideal propugnado por James, ou seja, o narrador vê os fatos a partir de uma única personagem, e a compreensão do narrado fica limitada àquilo que a mesma vê ou sabe; dessa forma, a temporalidade também fica restrita à consciência de personagens e à sua ação; exemplo: *Os embaixadores*, de James;

b) a visão “por detrás” (ou “por trás”, como se tem frequentemente traduzido) é a mais abrangente, pois nela a posição do narrador faz com que ele tenha inteiro domínio sobre o que narra, sabendo mais que as personagens; é também definida como “visão de Deus”, pois o narrador tem acesso aos pensamentos das personagens, conhece seu passado e seu destino; exemplo: *Madame Bovary*, de Flaubert;

c) a visão “de fora” corresponde a um exacerbamento da impessoalidade do narrador; este se coloca na condição de observador, seu limite é o que os sentidos da visão e da audição permitem; não tem acesso a pensamentos ou a tempos fora do limite do presente observável; exemplo: “Os assassinos”, conto de Hemingway.

Um dos desdobramentos de Pouillon pode ser observado em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, de Maurice-Jean Lefebve. O teórico francês tem como determinante a questão da linguagem como elemento que define a própria literatura. O autor é enfático ao colocar a linguagem como preocupação primordial de quem se volta para o texto literário: “A literatura, dizia já VALÉRY, está repleta de pessoas que nada têm para dizer: salvo isto, precisamente, de quererem fazer literatura, embora duvidando de que essa própria actividade seja possível. *Escrever* é, então, um *projecto* sem outro fim que ele mesmo” (LEFEBVE, 1980, p. 21-22). Este ainda ratifica Valéry, em sua afirmação de que literatura é feita de palavras, não de ideias. Dessa forma, Lefebve retira suas bases teóricas sobretudo de

autores como Todorov, Barthes e Jakobson, que observaram a literatura como um discurso específico.

Para que se possa rever Pouillon, a ênfase de Lefebve sobre o discurso literário leva-o a distinguir dois elementos narrativos constitutivos: a *narração*, ou seja, o ato pelo qual o narrador enuncia o texto, dando origem a modos diferentes de estruturação, e que também ocorre em um tempo específico; a *diegese*, ou seja, o relato, aquilo que compõe o enredo, e que também dispõe de um tempo próprio. A relação entre narração e diegese é que dá origem a processos como os pontos de vista de Pouillon. Lefebve revê as visões definidas por este autor, a partir da predominância de narração ou de diegese. Assim, a visão “por trás” representaria o equilíbrio entre as duas instâncias; seria ela mais frequente no romance clássico do século XIX; a visão “com” teria como exemplos a narrativa em primeira pessoa e algumas técnicas de introspecção, como o monólogo interior e o fluxo da consciência; seria a predominância da narração sobre a diegese; a visão “de fora” corresponderia a algumas técnicas modernas, influenciadas pelo cinema, sendo a predominância da diegese sobre a narração, em que o narrador estaria em um nível mínimo de interferência.

É preciso que se interrompa a presente abordagem a partir de teóricos da literatura para que se cite um teórico da linguagem que, afinal, impregna algumas das noções desenvolvidas por aqueles. Émile Benveniste pode ser visto como um expositor, para a linguagem em geral, daquilo que teóricos como Todorov e Lefebve enxergam na linguagem literária. Não apenas por ter desenvolvido uma teoria da enunciação que localiza com precisão as figuras do “eu” como enunciador e do tempo como categoria que instaura o discurso, mas por ter separado dois sistemas de tempo, “o da *história* e o do *discurso*” (BENVENISTE, 1995, p. 262), fundamentais para que se entendam conceitos como os de *narração* e *diegese*, em Lefebve, como os de *narração* e *comentário*, em Weinrich. Tal teórico será retomado posteriormente.

O atrelamento da visão ao discurso, com temporalidades próprias, representa uma possibilidade de compreensão de especificidades do texto literário para aquele que o vê enquanto linguagem. Dessa forma, a presença de Todorov é marcante em Lefebve; sua definição de narração é um aproveitamento do conceito de *enunciação*, conforme propugnado pelo teórico búlgaro como forma de se adentrar o texto literário. “É preciso tratar a literatura como literatura” (TODOROV, 2004, p. 167), afirma, evidenciando uma filiação a procedimentos propugnados pelo formalismo russo, sobretudo Tomachévski, ressaltando a literariedade como objeto de estudo. Ao adotar a terminologia de Pouillon, em ensaio compilado em *Estruturalismo e poética*, Todorov (1974, p. 40s) ressalta a “impossibilidade de

ordenar essas três visões numa progressão”, embora elas possuam, logicamente, estágios intermediários. Em *As estruturas narrativas*, ao comentar brevemente tais visões, ele afirma que a observância das mesmas, como regra da narrativa, é constantemente trapaceada pelos narradores. Por fim, afirma: “Análises fundamentadas em categorias linguísticas poderão captar melhor essas nuances” (TODOROV, 2004, p. 62-63). O teórico levaria adiante sua preocupação com elementos discursivos ao referir-se não apenas a um *sujeito de enunciação*, que deixa suas marcas no texto, mas também a uma *imagem do narrador*, que novamente é uma variante do autor-implícito de Booth. Essa imagem não se confunde com o autor real, da mesma forma que também existe uma *imagem do leitor*, que não se refere ao leitor real. Os termos de Todorov podem ser vistos aqui como paralelos ao de Eco.

As visões de Pouillon são aproveitadas por Gérard Genette, que as renomeia. Assim, a visão “por trás” é por ele chamada de “não focalizada” ou de “focalização zero”; a visão “com” é por ele chamada “focalização interna fixa”; e à visão “de fora”, Genette denomina “focalização externa” (REUTER, 2002, p. 74). O estatuto do narrador seria definido tanto pelo nível narrativo (*extra-* ou *intradiegético*) quanto pela sua relação com a história (*hetero-* ou *homodiegético*), o que resultaria em um quadro de dupla entrada, resultando nos seguintes tipos:

1) *extradiegético-heterodiegético*, paradigma: Homero, narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente; 2) *extradiegético-homodiegético*, paradigma: Gil Blas, narrador do primeiro nível que conta sua própria história; 3) *intradiegético-heterodiegético*, paradigma: Xerazade, narradora do segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente; (sic) *intradiegético-homodiegético*, paradigma: Ulisses nos cantos IX e XII, narrador do segundo grau que conta a sua própria história. (GENETTE, s/d.a, 247)

Sobre a tipologia desenvolvida por Roland Barthes, em *Introdução à análise estrutural da narrativa*, cabe ressaltar a tripartição em níveis, tal como resumida por Leite (2005, p. 23):

1. o *nível das funções*, onde se passa propriamente a HISTÓRIA ou a FÁBULA e onde se situam os elementos de caracterização das personagens e de criação da atmosfera ou ambiente; 2. o *nível das ações*, onde se situam as personagens, mas, agora, enquanto AGENTES, fios condutores de certos núcleos de FUNÇÕES que definem a área de atuação de cada uma; 3. o *nível da narração*, integrando os outros dois, e onde a simples pessoa verbal não é suficiente para esclarecer com quem está a palavra, podendo uma narrativa em terceira pessoa ser mero disfarce da primeira.

Parece que Barthes quer antes problematizar que formular uma tipologia acerca do foco narrativo. Sobretudo o que se considera sobre o nível da narração interessa ao presente estudo: a possibilidade de a voz não corresponder à pessoa que a assume, o que torna menos precisa uma delimitação entre pessoa verbal e voz narrativa.

Enquanto as tipologias vistas anteriormente procuram a sintetização, Norman Friedman foi o autor da mais extensa categorização dos focos narrativos. Para este teórico, a questão não se resume à posição a partir de que o narrador vê, ou ao nível de conhecimento que o mesmo tem do que narra. Há uma série de fatores entrelaçados, o que faz com que sua tipologia se pareça com uma tábua definida a partir de variáveis.

Esses fatores podem ser resumidos em quatro elementos variáveis: 1) refere-se ao narrador enquanto pessoa verbal, primeira ou terceira, ou se há ou não um narrador detectável; 2) refere-se à posição a partir da qual o narrador observa, ou seja, aos pontos de vista, em uma acepção mais rasa; 3) refere-se aos canais de informação, onde já se pode perceber uma impregnação da teoria de Jakobson, pois são levados em conta recursos como fala de personagens, gêneros apropriados pela literatura, formas de introspecção, entre outros; 4) refere-se à distância em que o leitor é colocado em relação ao narrado, posição original, pois este elemento não era considerado em modelos anteriores.

Dessas quatro variáveis, Friedman chega a uma tipologia que inclui oito focos narrativos, ou perspectivas diferentes, que vão de um nível maior de compreensão, pelo narrador, daquilo que narra, até a ausência completa deste. A saber:

a) *autor onisciente intruso*: também traduzido como “narrador onisciente intruso”, ocorre quando o narrador aparece na narrativa, fazendo comentários diretos sobre o narrado ou emitindo juízos, assumindo-se através de marcas de primeira pessoa, quando a narrativa está em terceira; *Quincas Borba* é um exemplo;

b) *narrador onisciente neutro*: quando o narrador tem total domínio de sua narrativa, conhecendo pensamentos de personagens, seu passado, seu destino, mas sem intervir diretamente, sem que se mostre, buscando a objetividade; *Madame Bovary* exemplifica;

c) *“eu” como testemunha*: também traduzido como “narrador-testemunha”, ou seja, o narrador aparece como personagem, testemunha os fatos narrados, mas como personagem secundária; *Esau e Jacó* exemplifica tanto a técnica em si como os desvios que o narrador pode assumir em relação à sua perspectiva limitada;

d) *narrador-protagonista*: refere-se ao narrador em primeira pessoa, na condição de protagonista do narrado; sofre as restrições de visão em relação a personagens

secundárias, mas o conhecimento de si mesmo depende da temporalidade a partir da qual se narra; *Grande sertão: veredas* é um exemplo;

e) *onisciência seletiva múltipla*: corresponde a uma técnica frequente em narradores do século XX, que é a condição do narrador que sabe tudo sobre o que narra, mas o faz a cada momento a partir da perspectiva de uma personagem; *Vidas secas* exemplifica;

f) *onisciência seletiva*: representa a limitação da onisciência à perspectiva de uma única personagem, através da qual tudo é percebido; o tom é de uma narrativa em primeira pessoa, mas a voz do narrador permanece em terceira; *Perto do coração selvagem* ilustra a técnica;

g) *modo dramático*: refere-se ao predomínio das vozes das personagens sobre a de qualquer narrador, ou seja, o texto se constitui da representação dos diálogos; o conto “Os assassinos”, de Hemingway, é um exemplo largamente citado;

h) *câmera*: refere-se a uma das técnicas mais controvertidas, às vezes negada por teóricos, e que corresponderia à adoção da exterioridade da câmera cinematográfica; o narrador se ausenta, não mais buscando apenas objetividade, mas uma negação de sua figura; a narrativa apenas relata, assumindo as limitações de temporalidade e de visão; o *nouveau roman* francês é o propugnador principal da técnica, na figura de Robbe-Grillet, romancista e teórico do movimento.

A classificação de Friedman exhibe sua assimilação do termo *onisciência*, utilizado por Lubbock para definir a condição de narradores como os de Flaubert. Da mesma forma, esta toma como marcos referenciais os conceitos de *sumário* e *cena*, daquele mesmo teórico. A tipologia friedmaniana ilustra a passagem de técnicas em que o sumário predomina, como as quatro primeiras acima enumeradas, para a prevalência da cena, que acontece nas duas últimas. As onisciências seletivas corresponderiam a possibilidades intermediárias de prevalência.

Não há dúvida de que essa condição intermediária gera problemas teóricos. Quem observasse a relação entre a pura diegese e a narração, em obras como *Perto do coração selvagem*, poderia indagar-se acerca da natureza do monólogo interior ora como relato do pensamento da personagem, em uma condição próxima da reprodução de diálogos, no modo dramático, ora como intervenção de um narrador que comenta. Friedman dedicou atenção ligeira a técnicas mais introspectivas, como o monólogo interior e o fluxo da consciência, o que parece a quem contempla seu esforço pela análise mais detalhada uma lacuna teórica. Afinal, se o marco de inúmeras técnicas modernas é *Ulisses*, de Joyce, não há como passar ao largo delas. Friedman faz uso de uma diferenciação criada por Bowling,

teórico lembrado sobretudo por sua tipologia, e que se refere a *análise mental*, *monólogo interior* e *fluxo da consciência* como sendo técnicas diferentes. A importância de se distinguir entre os três procedimentos é capital para a análise da literatura do século XX, assim, é essencial para o presente estudo. Na conceituação que Friedman adota de Bowling, as três técnicas podem aparecer como uma gradação no sentido da intervenção do narrador.

A análise mental pode ser ilustrada pelos processos das onisciências seletivas. Nelas, o narrador parte da perspectiva da personagem; dessa forma, conhece seus estados interiores. A narrativa torna-se uma relação entre a cena representada e sua repercussão na interioridade da personagem. Os recursos do impressionismo servem, grosso modo, para ilustrá-la. O que se constata aqui é uma relação de causalidade, que faz com que o narrador exiba domínio sobre esse encadeamento de causas e efeitos.

O monólogo interior complexifica a questão do foco, a partir do momento em que se entende que as narrativas mais remotas já faziam uso de monólogos. Eles existem em obras como a *Odisseia*, de Homero, em momentos que relatam falas particulares que ilustram intenções ou dúvidas. Relatar pensamentos, inclusive inseridos entre aspas ou precedidos por travessões, é atitude comum na narrativa do século XIX. A passagem do monólogo, como fala, para a representação do pensamento, traz consequências importantes. Afinal, entre outras, é a possibilidade de o narrador conhecer processos internos que define, para Hamburger, o que constitui um texto fictício.

O monólogo interior já significa, em Friedman, um encolhimento da lógica interna do narrado. Os pensamentos passam a ser relatados sem que sejam introduzidos por marcas gráficas ou verbais. Pensamentos e ações se misturam, sem que se perceba, de imediato, uma relação de causalidade. Pode-se dizer que o narrador passou a *mostrar* a interioridade, sem a intervenção de um *narrar* que a sumariasse. Clarice Lispector usa largamente a técnica.

O exacerbamento dessa ilogicidade, seja esta aparente ou não, resulta no fluxo da consciência. Nele, o que se percebe é apenas a voz originada na consciência da personagem. Não há um crivo que a organize; o texto faz uso de recursos gráficos que representam a desconexão entre frases e o espontaneísmo, como a ausência de pontuação. O capítulo final de *Ulisses* é o exemplo mais comumente citado, mas é preciso não esquecer Beckett, em obras como *O inominável*.

Um estudo mais detalhado dessas diferenças pode ser encontrado em obras mais recentes, dedicadas especificamente ao assunto. Por exemplo, Scholes e Kellogg, em *The nature of narrative*, precisam a origem da expressão *stream of consciousness*, ancorando-

a de fato na psicologia. Estes autores diferenciam monólogo interior e fluxo da consciência a partir da conexão lógica que o texto estabelece; o fluxo da consciência corresponderia a uma perda total de logicidade e de gramaticidade.

No estudo que dedicou ao assunto, em *Foco narrativo e fluxo da consciência*, o crítico Alfredo Leme Coelho de Carvalho estabelece uma diferenciação ainda mais detalhada de tais técnicas. Carvalho parte das categorias criadas pelo crítico norte-americano Robert Humphrey, definidas em *Stream of consciousness in the modern novel*, para a especificação de uma nova tipologia. Das quatro técnicas de fluxo da consciência apontadas pelo norte-americano (*monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição por autor onisciente e solilóquio*), Carvalho chega a sua tipologia, que difere da de Humphrey pela introdução de uma técnica a mais, e também pela alteração de designações. Para ele, seriam cinco os tipos de fluxo de consciência:

a) *monólogo interior livre*: novamente, o exemplo mais citável é o capítulo final de *Ulisses*, pois esta forma se refere ao monólogo em que não aparece intervenção do narrador; o texto deve parecer uma livre associação de ideias; mas não há, para Carvalho, a exigência de um rompimento com a gramaticidade;

b) *monólogo interior orientado*: o crítico rejeita o termo “indireto”, da tipologia original, por perceber que existe, na verdade, uma *orientação*, pelo autor onisciente, de que aquilo que se representa é o pensamento desconexo da personagem, mas o autor não retira do texto as referências ao universo exterior a ela; o conto “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, de Clarice Lispector, é dado como exemplo;

c) *solilóquio*: o exemplo citado desta técnica é o romance *Enquanto agonizo*, de Faulkner; seria a representação do pensamento como se este estivesse sendo *ouvido* pelo leitor, sem interferência do autor; a debilidade da coesão lógica seria uma de suas marcas;

d) *impressão sensorial*: refere-se a um recurso comumente usado tanto na técnica impressionista, quanto na onisciência seletiva, que é o registro das sensações passivas da personagem; registra-se sua visão das coisas, conforme vão sendo percebidas; pela passividade, difere do monólogo interior, que é ativo;

e) *descrição por autor onisciente*: parecida com a análise interior, a técnica difere daquela pelo fato de preferir dramatizar o pensamento da personagem, enquanto a análise a sumariza; é emitida pelas palavras do autor onisciente, mas absorve a temporalidade dramática da cena; *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector, é um exemplo citado.

Constata-se na terminologia de Carvalho ainda uma confusão entre autor e narrador, evitável desde que Kayser os diferenciou, ou depois da teoria de Booth. Importante para o presente estudo é constatar que Carvalho (1981, p. 51) defende o fluxo da consciência porque “procura justamente exprimir a fluida realidade psíquica quebrando os moldes da linguagem tradicional”, pois ele insere o comentário acima logo após citar críticas que o monólogo joyceano sofreu, no sentido de que seria um *monólogo silencioso*, portanto ilógico em uma obra escrita. Da mesma forma, Carvalho lembra a imprecisão entre linguagem e pensamento, para as teorias científicas, para justificar o ilogismo das técnicas de fluxo da consciência.

A questão acerca do foco narrativo recebeu inúmeras outras contribuições, que não caberiam se esmiuçadas aqui. Com exceção da tipologia de Carvalho, as demais aqui referenciadas são já reconhecidas como clássicas em manuais de teoria literária e aparecem com frequência em estudos sobre o assunto.

É preciso ainda que se cite, de passagem, algumas outras contribuições importantes. Brooks e Warren, em *Understanding fiction*, lançam mão do termo *foco* para designar o fenômeno, na década de 40, antes designado por Lubbock como *ponto de vista*. Sua tipologia comporta quatro categorias: *personagem principal que conta a própria história*, *personagem-observador que participa mais ou menos da ação*, *autor-observador*, e *autor onisciente ou analítico*. Resume-se a duas categorias em primeira pessoa e duas em terceira, com níveis diferentes de conhecimento do narrado. De Manuel Komroff, em *Dictionary of world literary terms*, destaca-se um artigo sobre o tema. Nele, o teórico divide o foco em dois grandes grupos: ponto de vista *interno*, referindo-se à presença do narrador como personagem; e ponto de vista *externo*, referindo-se ao narrador que está fora da narrativa. De Wolfgang Kayser, interessa menos sua nomenclatura que a atenção dada a questões relacionadas à coerência das obras e à sua recepção pelo leitor. O teórico alemão aponta para as diferenças entre autor e narrador, para as mudanças de foco dentro da obra, ou para convenções, como a memória infalível do narrador, e chega a posicionar o leitor como criatura ficcional. Dessa forma, Kayser não considera incoerentes procedimentos como o narrador em primeira pessoa conhecer pensamentos de outras personagens. Franz Stanzel, em *Situações narrativas no romance*, utiliza o conceito de *centro de orientação*, criado por Roman Ingarden, para estabelecer sua tipologia. Esse centro de orientação corresponderia ao tempo e ao espaço do autor na hora da narração. Assim, Stanzel chega à seguinte tipologia: a narrativa *autoral* é aquela em que o autor é o narrador, e está fora do espaço e do tempo ficcionais; a narrativa *personativa* ocorre quando o narrador observa o mundo pelos olhos da

personagem, mesmo estando fora dela; e a narrativa *em primeira pessoa*, em que o narrador é personagem. Finalmente, voltando-se aos começos da teorização sobre a linguagem literária, é preciso não esquecer formalistas russos, como Tomachévski, Chklóvski, Tinianov e Upenski, cujos estudos na área já indicavam um caminho para uma terminologia mais completa. Neles, os termos “fábula” e “enredo” assumem um direcionamento que pode ser percebido em inúmeras das teorias citadas no presente capítulo, seja nos modos de se valorizar uma obra por seu arranjo narrativo, seja na possibilidade de se entender cada obra como portadora de regras próprias de constituição ficcional.

2.3 O TEMPO

O tempo é um assunto que já foi largamente abordado por disciplinas, ou ciências, que têm nele um elemento constitutivo. Afirmar algo assim já representa, por si mesmo, um perigo teórico. Trata-se da improbabilidade de se encontrar um estudo de um fenômeno que evolui, sem prescindir de sua abordagem diacrônica.

O que representa também o perigo de uma redundância. Toda definição do tempo pode incorrer no risco de se desafiar a experiência que o senso comum tem do mesmo, de se cobrir de imprecisão algo que é do domínio da experiência mais rasteira. Outro perigo de se falar acerca do tempo é querer dar conta da bibliografia sobre o assunto. Pela sua extensão, interessa ao pesquisador algumas noções essenciais. Mas elas sempre estarão ancoradas em uma noção mais universalizada de tempo.

Um estudo acerca do texto literário pode partir, por exemplo, da categorização feita por Nunes (2003, p. 23):

Alinhamos cinco conceitos diferentes – *tempo físico*, *tempo psicológico*, *tempo cronológico*, *tempo histórico* e *tempo lingüístico* – que diversificam uma mesma categoria, combinada à quantidade (tempo físico ou cósmico), à qualidade (tempo psicológico) ou a ambas (tempo cronológico), esse último aproximando-se do primeiro pela objetividade e opondo-se à subjetividade do segundo, cuja escala humana difere da do *tempo histórico* e da do *tempo lingüístico*, ambos de teor cultural. [...] O *tempo físico*, o *tempo psicológico*, o *tempo histórico* e o *tempo lingüístico* são formas diferentes do *tempo real*.

Os cinco conceitos enumerados por Nunes, na verdade, já representam uma síntese de outros tempos que o próprio autor comenta em sua obra *O tempo na narrativa*. Existiriam um *tempo mítico*, um *tempo litúrgico*, um *tempo político*, entre outros. Mas eles podem ser agrupados, para Nunes, nessas cinco denominações.

2.3.1 O tempo como Fenômeno

O caminho sugerido pelo crítico literário pode encontrar divergências e ressonâncias em outros teóricos, de áreas diversas. Assim, um estudioso do tempo, como o inglês G. J. Whitrow, dedica sua atenção, em *O que é tempo?*, a definições mais universalizantes. Preocupa-o, sobretudo, abordar o tempo conforme físicos e filósofos vêm definindo ao longo dos séculos. O ensaísta procura uma origem para a apercepção do tempo no ser humano. Recua à pré-história, e considera como vestígios de uma noção rudimentar de tempo a preocupação dos antepassados do homem com o futuro dos mortos. A constatação da morte como destino inelutável fez com que o homem suplantasse uma atemporalidade peculiar aos animais: “O homem deve ter feito um esforço enorme para superar sua tendência natural a viver como os animais em um presente contínuo” (WHITROW, 2005, p. 19), o que sugere uma posição já tendendo a transcender o imposto como condição natural. O autor segue esse percurso, mostrando como as estações da natureza, a alternância de fartura e miséria, foram disseminadoras daquela noção.

Whitrow fala da evolução do conceito de tempo, preocupado com os aspectos cronológico e físico deste. Por isso, especifica as origens das formas atualmente usadas de se medir o tempo cronológico, como calendários e relógios. O que ressalta de todo esse esforço humano é a intenção de medir o tempo cronológico pelas variações da natureza: assim, existem o ano, o dia, cada um deles com suas divisões. Falando acerca do tempo físico, ou seja, daquelas conceituações científicas que buscam uma precisão acima da relatividade das medidas cronométricas, Whitrow dá atenção à mudança na concepção, que passa de um tempo absoluto para um tempo relativo. Ou seja, se nas teorias desenvolvidas até o início do século XX o tempo antecedia os fenômenos, como condição para sua atualização, a partir dessa época o tempo se torna relativo, dependendo da posição do observador. Tanto em Aristóteles quanto em Newton, o tempo era uma dimensão que possibilitava a transformação

fenomênica. Mas Einstein relativiza o conceito, relacionando tempo, espaço e luz. A relatividade einsteiniana está mais próxima de uma temporalidade psíquica.

O tempo, em sua relação com a consciência, é objeto de estudo de áreas como a filosofia. Comte-Sponville dedica seu *O Ser-Tempo* a especificar as diversas concepções deste ao longo da História. A filosofia grega já se ocupava do assunto. Heráclito, com sua teoria do tempo como devir incessante, é uma das contribuições mais lembradas. Platão, ao contrário, faz da temporalidade um sintoma do afastamento das coisas de suas essências, essas imutáveis. Aristóteles aplica o conceito de tempo ao seu interesse pela física, e este passa a ser condição para que o real passe da condição de potência ao de ato.

Fora da filosofia, existia arraigada a ideia do tempo como ciclo. Se a natureza funcionava na forma de ciclos, toda a existência estaria submetida ao eterno retorno. Tudo se passaria novamente, cada fato teria sua repetição em um futuro distante. Tal ideia chocou-se contra os interesses do cristianismo de afirmar o sacrifício de Jesus como um fato único, irrepetível. A existência de um juízo final, como fim da História, torna-se um ponto terminal para os ciclos da natureza.

O tempo preocupa pensadores cristãos, como Santo Agostinho, que dedica ao assunto trechos de suas *Confissões*. É conhecida a perplexidade do pensador diante do tema: “O que é o tempo, afinal? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas, se me perguntam e eu quero explicar, já não sei” (SANTO AGOSTINHO, 1996, p. 322). E essa perplexidade repercute na teoria desenvolvida por ele. Ou, nas palavras de Comte-Sponville (2006, p. 17): “É uma evidência e um mistério: ele só se revela ocultando-se; só se entrega em sua perda; só se impõe a todos no próprio momento pelo qual de todos escapa. Todos o conhecem, ou o reconhecem; ninguém o vê cara a cara.” Aqui, o filósofo francês faz, de fato, algo parecido a uma paráfrase do pensamento do pensador cristão. A natureza contraditória do tempo levou este último a formular uma curiosa explicação para o tempo:

De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro –, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas, se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual ele deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente existe, porque ele tende a não ser? (SANTO AGOSTINHO, 1996, p. 322)

Se o tempo não pode existir senão na condição de passado ou futuro, ele não significa nada. Mas Agostinho busca uma conciliação acreditando na existência de um presente eterno.

No entanto, para Montaigne, já na Idade Moderna, esse eterno cessar pode ser condição inevitável do ser: o nada define a possibilidade de ser, pois o homem sustenta e funda a inteligência do tempo, mas “desde o primeiro instante a razão o destrói” (MONTAIGNE, 1996, p. 503). O que, no ensaísta francês, poderia ser causa de pessimismo niilista, em Hegel torna-se uma condição inevitável de mudança, e esta para melhor. O tempo surge em Hegel como dialética, devir que transforma o real e faz de sua passagem a superação de etapas. Para Descartes e Spinoza, o tempo é a possibilidade de liberdade, seja como escolha através da razão, no primeiro, seja como aceitação da necessidade, no segundo. Em Kant, o tempo se torna condição transcendental para a apreensão dos fenômenos. Não existiria a consciência sem a intuição do tempo como condição *a priori* para a apreensão empírica. No século XX, com a fenomenologia, o tempo é condição para a apreensão do real, mas com a restrição de que este só existe para a consciência.

As direções apontadas anteriormente indicam Bergson como um caminho conciliador. O devir se constitui em eterna evolução da matéria. Essa evolução é criadora, por isso não há como pensar no tempo como uma linha divisível entre momentos menores. O tempo se constituiria apenas, para a consciência, como constatação dessas mudanças incessantes nos fenômenos naturais. A memória seria o que, afinal de contas, sempre se definiu como espírito. Bergson aponta para um tempo relativo, o modo como cada consciência, individualmente, influenciada por condições como o estado de ânimo ou restrições aos sentidos, apreende o fluir do tempo. Em *A evolução criadora*, o filósofo francês defendia a ideia de que apenas a intuição poderia dar conta da apreensão da temporalidade em si; para a consciência, o tempo é subjetivo, pessoal. Sobre o tempo da consciência, escreve Comte-Sponville (2006, p. 15):

Para que repetir sempre as mesmas banalidades sobre o tempo que passa mais ou menos depressa, dependendo de termos prazer ou sofrermos, nos aborrecermos ou nos divertimos, sobre o tempo da juventude e o tempo da velhice, sobre as intermitências do coração ou da alma, sobre os langores ou as acelerações, ora voluptuosas, ora trágicas, de nossa vida interior? [...] Sim. Mas basta a vida para nos ensinar isso. [...] Sem dúvida. Mas quem ignora isso?

Tais palavras, escritas para um prólogo, evidenciam uma banalização da ideia de tempo psicológico. Ou uma popularização, sem dúvida alavancada pelas técnicas literárias e por seu estudo. Para Bergson (2006, p. 51), esse tempo assim se resume:

Não há dúvida de que o tempo, para nós, confunde-se inicialmente com a continuidade de nossa vida interior. O que é essa continuidade? A de um escoamento ou de uma passagem, mas de um escoamento e de uma passagem que se bastam a si mesmos, uma vez que o escoamento não implica uma coisa que se escoar e a passagem não pressupõe estados pelos quais se passa: a *coisa* e o *estado* não são mais que instantâneos da transição artificialmente captados; e essa transição, a única que é naturalmente experimentada, é a própria duração. Ela é memória, mas não memória pessoal, exterior àquilo que ela retém, distinta de um passado cuja conservação ela garantiria; é uma memória interior à própria mudança, memória que prolonga o antes no depois e os impede de serem puros instantâneos que aparecem e desaparecem num presente que renasceria incessantemente.

As palavras acima fazem parte de *Duração e simultaneidade*, obra em que o filósofo reflete sobre as significações do tempo relativo de Einstein dentro de sua própria concepção de relatividade do tempo ao estado de consciência. A duração se torna uma forma de compreensão do tempo fundamental para que se entendam as realizações da literatura do século XX.

A essas teorias sobre o tempo que se apercebe, é preciso que se junte uma outra, sobre o tempo que se manifesta como percepção. Se a consciência se formula através de palavras, ela está submetida às exigências da linguagem. Por isso, o tempo, tal como formulado por Benveniste no conjunto de ensaios agrupados sob o subtítulo “O homem na língua”, é condição para toda enunciação. Esta se dá no tempo, que tem no “eu” que enuncia uma referência. É o presente desse “eu” que coloca as categorias de passado como anterior ao à enunciação e de futuro, como posterior a ela. Mesmo que, na linguagem, as possibilidades de representação do anterior e do posterior à enunciação seja limitadas a pouco tempo. Em “O aparelho formal da enunciação”, o teórico afirma:

O presente formal não faz senão explicitar o presente inerente à enunciação, que se renova a cada produção de discurso, e a partir deste presente contínuo, coextensivo à nossa própria presença, imprime na consciência o sentimento de uma continuidade que denominamos “tempo”; continuidade e temporalidade que se engendram no presente incessante da enunciação, que é o presente do próprio ser e que se delimita, por referência interna, entre o que vai se tornar presente e o que já não o é mais. (BENVENISTE, 1989, p. 85-86)

A afirmação de Benveniste esclarece alguns aspectos fundamentais da temporalidade, tal como a indagação de Santo Agostinho sobre a inexistência de um passado ou de um futuro. Pois há sempre o instante da enunciação, que pode ser sim monológica, como pensamento, que define o passado e o futuro. Conforme Benveniste (1989, p. 88):

Ora o eu ouvinte substitui o eu locutor e se enuncia então como “primeira pessoa”; é assim em francês [*português*] onde o “monólogo” será cortado por observações ou injunções como: “Non, je suis idiot, j’ai oublié de lui dire que...” [“*Não, eu sou idiota, esqueci de te dizer que...*”]. [...] Haveria aí uma interessante tipologia dessas relações para estabelecer [...].

E os tempos verbais precisam dar conta dessa localização do “eu”, através de um presente, momento em que se enuncia. Este dá origem a derivações. Por isso, Benveniste fala acerca de um tempo físico, com seu correlato psíquico, que é aquele da experiência sensível, e de um tempo crônico, que é medição convencionalizada a partir de algum evento. Mas deixa claro que, em uma situação de enunciação, o tempo do locutor será assumido pelo receptor. Essa possibilidade de o tempo projetar-se para além do agora da enunciação cria o tempo histórico, em oposição ao tempo do discurso. Por isso, a possibilidade de se narrar o já acontecido, ou de se instaurar um agora em que se narra. Ou seja, tempos “da enunciação” e “do enunciado”, que podem ser assim explicitados: “É preciso ter cuidado com a condição específica da enunciação: é o ato mesmo de produzir um enunciado, e não o texto do enunciado” (BENVENISTE, 1989, p. 82). O sistema temporal da linguagem é fundamental para que entendam as postulações de Hamburger sobre o tempo ficcional, e a posição de Weinrich, explicitadas posteriormente no presente estudo.

Essa possibilidade de assunção do tempo do outro, não do “tu” nem do enunciadador (“eu”), mas daquele que enuncia dentro do enunciado, como “não-pessoa” ou como criação do autor-enunciador, o que daria origem a uma “comunhão fática” (BENVENISTE, 1989, p. 88) entre esse autor (*eu*) e esse leitor (*tu*), está na base para a explicação de inúmeros fenômenos de interação. Seria uma forma de suspensão da descrença. Suspensão possível na ficção, pois a descrença repousa na confiança nesse “outro” interior ao texto, sendo essa a voz que instaura o jogo ficcional. Dentro dele, o jogo estabelecido através de temporalidades específicas para cada obra.

2.3.2 O Tempo na Literatura

Relativizar o tempo pode significar fazer deste motivo para elaborações pessoais. Não há dúvidas acerca do fascínio percebido na literatura do último século por este elemento narrativo.

Por tempo literário, ou tempo da literatura, pode-se entender o que Nunes, já citado anteriormente, define como *tempo linguístico*. O conceito do crítico pode gerar desacordos, pois parece uma identificação imediata do tempo da literatura com o tempo físico, cronometrável, através de tempos verbais ou marcas temporais. Não se trata de um desdobramento dos conceitos de Benveniste sobre o tempo na linguagem, que se constituem no presente em que se enuncia, no passado, anterior à enunciação, e no futuro, posterior a ela. Na verdade, Nunes chama de linguístico aquilo que, em seu texto, é concebido como termo específico da literatura. A noção de um tempo específico é recorrente na teoria literária. O assunto foi largamente estudado, seja como conceito generalizado, seja como aprofundamento de técnicas narrativas específicas. Cabe aqui o arrolamento de teorias importantes pela sua relevância para a arte literária ou para o presente estudo. Na verdade, o que se constata é a confluência de interesses.

A ideia de um tempo especificamente detectável no texto literário aparece nas primeiras teorizações sobre o assunto. Na verdade, mais como uma forma de constatação do já feito, para se indicar a melhor regra a seguir. Por isso, a *Poética*, de Aristóteles, pode ser indicada também como um marco na discussão acerca do tempo. Nela, existe a distinção entre os tempos da epopeia e da tragédia: se a primeira se passa durante um intervalo longo de tempo, a segunda deve caber dentro do limite de um dia, ou seja, um giro solar. O tempo torna-se uma recomendação; uma das unidades apregoadas por Aristóteles, para a tragédia, é a de tempo. Outro fator é a utilização do conceito de *enredo*, ou *fábula*, como conjunto de ações encadeadas no tempo. E o filósofo recomenda que essa sucessão obedeça a necessidades de coerência, um fato sendo causa de outro. O capítulo X da *Poética* diferencia “ações simples e ações complexas” (ARISTÓTELES, 2005, p. 46), conforme existam mais ou menos ações encadeadas.

De Aristóteles, o salto é para a reflexão teórica empreendida por seguidores expressivos, como Lessing e Hegel. Em seu *Laocoonte*, Lessing problematiza a questão da temporalidade no grupo escultural grego, que representa a morte de um sacerdote e de seus filhos, estrangulados por uma cobra gigante. Sendo escultura, há na obra evidentes pendores

narrativos, uma temporalidade que não poderia suplantar a condição da escultura como arte espacial. Hegel, em sua *Estética*, retoma os conceitos de *artes espaciais* e *artes temporais*. Se as primeiras (arquitetura, escultura, pintura) se expressam no espaço, as segundas (música e literatura) se expressam no tempo. Para o filósofo, essa possibilidade da literatura fazia dela a arte mais próxima da verdade, obtida pela razão. Se a música emociona, a literatura pode fazer refletir.

A caracterização da literatura como arte temporal faz com que este não seja apenas um meio onde ela se expresse. Ele é constitutivo de sua natureza. Hegel estava mais voltado para um tempo como meio exterior ao texto, o tempo da leitura. Mas as teorias sobre o tempo, ao longo do século XX, apontaram para uma segmentação do tempo literário.

As ideias de James e de Lubbock acerca do foco narrativo já apontam para o tempo como uma solução possível. Assim, a predominância da cena sobre o sumário é um índice de temporalidade; a narrativa deve revelar o tempo interno, e não o do narrador ou o do autor, e isso é conseguido acompanhando-se a trajetória da personagem, sem saltos bruscos no tempo. E. M. Forster, em *Aspectos do romance*, afirma que a causalidade não é consequência imediata da sucessão de fatos. A esta sucessão, deu ele o nome de *estória*, à causalidade, o de *enredo*. Um enredo bem articulado não depende dessa sucessão, mas não pode prescindir do tempo: “E o que uma estória faz é narrar a vida no tempo. E o que um romance como um todo faz – se for um bom romance – é incluir também a vida por valores [...]. Mas nele, no romance, a inscrição no tempo é imperativa; nenhum romance pode ser escrito sem ela” (FORSTER, 2005, p. 56). Aqui, o romancista demonstra compreender o quanto os recursos da temporalidade podem render em termos de efeito estético.

Pouillon escreve seu *O tempo no romance* como sendo um ensaio abrangente sobre a temporalidade. O livro é mais lembrado pela definição das visões do narrador, que propriamente por um aprofundamento acerca do tempo. Este está nele atrelado aos modos de ver, por isso o autor fala da autobiografia como uma das formas de conhecimento do eu. O terceiro capítulo aponta para uma tipologia simplificada: romances *da duração* e romances *do destino*. O que se apontava já era uma direção no sentido do tempo psicológico e seu aproveitamento pelo romance.

Muir, em *A estrutura do romance*, escreve um capítulo sobre a relação entre tempo e espaço na obra. O autor tem como tônica a possibilidade de criação. Assim, essa relação é ainda observada a partir dos conceitos de cena e sumário, mas Muir acredita na possibilidade de o artista perceber soluções estéticas. A temporalidade não é um entrave para a criação.

As relações entre as temporalidades da literatura e da historiografia foram objeto da atenção de Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*. Preocupado com a tendência ao enfraquecimento da narrativa, tanto no texto literário quanto no historiográfico, Ricoeur (1995, p. 41) afirma: “a dissolução da intriga deve ser compreendida como um sinal dirigido ao leitor para cooperar com a obra, para ele próprio fazer a intriga.” O que pode ser causa de decepção, acaba se tornando prazer estético, se o leitor esperar por uma intriga. O tempo na literatura é, para Ricoeur, uma invenção de temporalidades, o que aponta para uma separação do que, em princípio, a aproximava da historiografia.

A relação entre os tempos literário e fenomenológico pode parecer próxima demais, quando observados os teóricos anteriores. No entanto, há uma diferenciação, essa essencial como foi para o foco a diferenciação entre autor e narrador. Não confundir os tempos internos à obra com a sua elaboração pelo autor, assim como não esperar do interior da obra a representação mimética do tempo real. Roman Ingarden apontou para o estabelecimento de uma diferença. Em *A obra de arte literária*, ele afirma que

O tempo real é um meio *contínuo* que não assinala absolutamente nenhuma lacuna. Sem pretendermos aqui decidir se em princípio seria possível apresentar *explicitamente* na obra literária semelhante meio contínuo, devemos observar que em nenhuma grande obra se chega a semelhante apresentação do tempo. (INGARDEN, 1973, p. 259)

O teórico faz a ressalva de que o tempo se manifesta em uma sequenciação quando há expressões como “antes”, “depois”, “mais tarde”, “neste momento”, que localizam temporalmente o evento. No mais, a narrativa se compõe de “sucessos temporalmente diversos.” A diferença entre a continuidade uniforme do tempo real e as discontinuidades do tempo literário serve para que o autor comente acerca de processos tipicamente narrativos. Mas o apontamento dessas especificidades, com a devida categorização tipológica, seria obra de Gérard Genette.

Em *Discurso da narrativa*, o teórico francês nomeia os principais recursos adotados pela temporalidade narrativa. Trata-se de um ensaio sobre Proust, em que aponta uma direção para a compreensão das técnicas narrativas de incorporação do tempo. Genette especifica a natureza do tempo na narrativa. Ali se distinguem os tempos *da história*, *da narrativa* e *da narração*, entendendo-se que também existe um tempo *da leitura*, este exterior ao discurso literário. É importante lembrar que, para o teórico francês, a existência de tais tempos é constituinte do ato de narrar:

Proponho, sem insistir nas razões aliás evidentes da escolha dos termos, denominar-se *história* o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual), *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e *narração* o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar. (GENETTE, s/d.a, p. 25-27)

A partir da diferenciação entre os tempos da narrativa e da narração, torna-se possível a especificação de elementos constitutivos do texto. Às fugas na continuidade do tempo, Genette denomina *anacronias*, que são por ele subdivididas em tipos: *prolepse* refere-se à antecipação de fatos que acontecerão posteriormente, em relação a um tempo estabelecido como ponto de partida da narrativa; *analepse* refere-se à evocação de acontecimentos anteriores a esse ponto de partida. Existe a possibilidade de *acronia*, o que seria a ausência de uma marcação de tempo em relação ao ponto de partida, comum em narrativas encaixadas. A terminologia de Genette daria ensejo a comparações com técnicas cinematográficas, como o *flashback* (recoo no tempo) e o *flashforward* (avanço no tempo). Da mesma forma, faz pensar no presente enunciativo benvenisteano.

A teoria literária tem dado nomes diversos aos vários tipos de tempo. Por isso, aos nomes utilizados por Genette no trecho anteriormente citado podem ser incluídos diversos outros: tempos “do discurso” e “da história” (TODOROV, 1974); tempos “do narrar” e “do narrado” (MACHADO, 1995); tempos “da enunciação” e “do enunciado” (BENVENISTE, 1989). Na maioria dos casos, o que se observa é uma classificação binária. Na verdade, a classificação de Genette, em seus quatro termos, pode ser resumida em dois conjuntos: história e narrativa dizem respeito ao texto pronto, referem-se ao narrador; narração e leitura são processuais, referem-se à produção e à recepção do texto.

Dentre outros teóricos, chama a atenção a obra de A. A. Mendilow, *O tempo e o romance*, pela sua completude. O autor afirma, logo de início: “Nossos sentimentos acerca do tempo talvez nunca tenham mudado de maneira tão radical e assumido tal importância perante nossos olhos como neste século” (MENDILOW, 1972, p. 3), sentimento que pode ser resumido pelo termo *obsessão*, usado para nomear, ora a atitude geral em relação ao tempo, ora a atitude da ficção. Mendilow assume uma postura menos tipológica e mais reflexiva, problematizadora, o que resulta em uma análise na qual o autor assume termos já largamente adotados, como *tempo psicológico*, *duração psicológica*, *duração cronológica*, entre outros. A segunda parte, especificamente, discute as relações entre os tempos que compõem a ficção. De um modo geral, o termo *pseudocronologia* define o tempo fictício, enquanto existe uma

duração cronológica tanto para o ato de escrever quanto para o de ler. Assim, leitor, escritor e pseudo-autor possuem seus *locus* específicos de tempo.

A ideia de *locus*, em seu sentido original, como “lugar”, remete a outra teoria importante sobre a temporalidade da literatura. Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética*, aplica sua teoria do tempo literário como critério para a divisão dos principais modelos criados pelo gênero romance, em uma análise diacrônica. O conceito de *cronotopo* também aparece em *Estética da criação verbal*, mas o teórico russo o define com precisão, acompanhando-o de uma tipologia, na obra mencionada acima. Cronotopo seria uma síntese da relação entre temporalidade e espacialidade. Aponta-se uma relação estreita entre o preenchimento de espaços físicos, geográficos, no romance, e o modo como este organiza a distribuição dos fatos. Assim, o tempo pode ser representado ora como continuidade, ora apenas como enumeração de episódios. Bakhtin não chega a estabelecer uma tipologia de cronotopos para o romance moderno, embora analise autores como Gogol e Dostoiévski. Na conclusão da obra, ele sintetiza a passagem do romance, de espaços abertos, amplos, para o universo fechado da sala de estar, fato que o século XIX representa. Para ele, o romance posterior ao século XVIII constituiria uma forma nova, que não teria como marca uma relação única entre tempo e espaço. Assim, os cronotopos bakhtinianos referem-se com maior abrangência a modelos como o romance grego, o cronotopo folclórico, o romance de cavalaria, o romance rabelaisiano e o romance idílico. Há diversos outros, para o teórico. “O cronotopo determina a unidade de uma obra literária no que diz respeito à realidade efetiva” (BAKHTIN, 1990, p. 349), o que significa colocar o tempo como um determinante para a técnica narrativa.

Por fim, cabe mencionar aqui a teoria de Harald Weinrich. O teórico alemão integra a chamada Estética da Recepção, que tem no leitor um determinante para o que se pode definir como apreensão de uma obra. Em *Estrutura e função dos tempos na linguagem*, Weinrich vai além dos teóricos anteriores, ao tratar da não correspondência entre o tempo ficcional e o real, ou fenomenológico. Para ele, o tempo real precisa ser diferenciado do tempo da linguagem, dentro ou fora da literatura. Os tempos verbais não representariam, sempre, uma temporalidade real. Por isso, é possível que exista um presente histórico, para que se relate o passado. A análise do autor é detalhada, em que ele especifica os modos pelos quais os tempos verbais transgridem a representação do tempo real.

A liberdade de que a literatura goza para lidar com a temporalidade seria apenas uma conscientização, pelo escritor, das potencialidades da linguagem. De Weinrich, importa ao presente estudo, sobremaneira, o estabelecimento das diferenças de tempo

agrupadas a partir de duas categorias abrangentes: o tempo *da narração* refere-se à possibilidade de relatar fatos, possui formas verbais específicas, com a prevalência do pretérito perfeito; o tempo *do comentário* refere-se à possibilidade da linguagem emitir opiniões, ou falar de estados permanentes, tendo também suas formas específicas, como o presente. O texto narrativo seria composto pela oscilação entre narrar e comentar.

A bipartição dos tempos, feita por Weinrich, remete aos tempos já anteriormente citados, conforme Genette ou Benveniste. Este último mostra na linguagem em geral aquilo que os outros dois apontam na linguagem literária. Pois a diferença entre “enunciação” e “enunciado” se conforma à mesma percebida entre “narração” e “narrativa”, ou entre “narrar” e “comentar”.

3 A NATUREZA DO FICCIONAL

Os estudos literários buscaram especificar a constituição do foco narrativo, assim como a natureza do tempo literário. Fizeram-no a partir da constatação de que a narrativa literária é constituída por elementos distintivos. A *literariedade* é uma prerrogativa dos estudos sobre os dois temas, pois há modos extraliterários de narrar, a mimese não é uma prerrogativa do texto artístico. Para o formalismo russo, essa literariedade era causa de estranhamento no leitor, por isso a inventividade do criador seria fonte para uma valorização de seu texto. Tanto em Chklovski como em Tomachévski, a noção de motivação é causa da elaboração de uma obra que não pretende passar despercebida e cria arranjos estéticos específicos. Em Jakobson, por exemplo, a função poética torna-se predominante quando se quer entender o texto literário (TODOROV, 1974, p. 40s). A narrativa literária vale como trama, ou enredo, mais que como fábula. Por isso, causar estranhamento é o processo recorrente da arte literária. Tal ideia teria seus desdobramentos ao longo da teoria literária, conforme será visto no presente capítulo.

Não há, nas teorias observadas no capítulo anterior, uma orientação no sentido de que um foco narrativo possa implicar, por si mesmo, na negação da ficcionalidade da narrativa literária. Tem-se, nesses autores, a aceitação do ficcional como invenção, aproxime-se da imitação ou assuma aspectos fantasiosos. Aceita-se a divisão ternária dos gêneros, sem que o ficcional corresponda a uma exigência, isolada, para que um gênero seja reconhecido. A dramatização, por exemplo, da vida de uma personagem real não a retira da condição de gênero dramático, desde que os requisitos da literariedade sejam aceitos.

O questionamento da ficcionalidade de certo procedimento narrativo reconhecido como literário é uma atitude isolada. Por isso, pode ser vista como semrepercussões sobre a aceitação já generalizada desse procedimento como ficcional. Ou como tendo sido logo suplantada por teorias mais relevantes. Também como uma teoria que, desde a sua divulgação, recebeu contestações. Poderia ser apenas redundante, dentro da evolução dos estudos literários, voltar a atenção para uma teoria dessa natureza. Ou um anacronismo teórico.

Por isso, o intento do presente estudo não é apenas o de apontar antinomias, provocações que possibilitem uma revisão dessa teoria. Faz-se essa contestação, sobretudo para que ela sirva para o estabelecimento de um posicionamento teórico em relação à narrativa em primeira pessoa. O esforço é para que se erija uma visão teórica particular, mas

esta não teria ensejo sem uma base que a problematizasse. Uma teoria que negue a ficcionalidade da narrativa em primeira pessoa serve como um sustentáculo para que se perceba, ao contrário, que essa voz narrativa, ao contrário, intensifica a sensação de estranhamento, e gera, em seu interior, especificidades que a exibem como um processo exacerbado de ficcionalização. Não se intenta aqui discutir a relevância de Hamburger para os estudos literários. Nem a recepção de suas ideias no meio acadêmico. A teórica aparece aqui como um ponto de partida para o estabelecimento de uma análise literária voltada para o foco e o tempo como marcas de ficcionalização. E essa análise é empreendida a partir dos pressupostos que se acatam aqui do que representaria o ficcional, tendo como suporte as teorias de Iser e de Eco sobre o tema.

3.1 A TEORIA DE KÄTE HAMBURGER

A teórica alemã Käte Hamburger publicou *A lógica da criação literária* em 1957. O momento assistia a um grande interesse por assuntos ligados à enunciação, seja na literatura ou fora dela. A autora soma seu interesse por uma conceituação da linguagem literária a partir de pressupostos da filosofia a uma atenção especial ao desenvolvimento de teorias linguísticas. Ela já havia focalizado questões acerca do tempo em *O pretérito épico*, obra de 1953. Nela, já se apontava uma separação entre o tempo narrativo e o tempo fenomenológico. (A preferência dada, no presente estudo, à expressão *tempo fenomenológico* deve-se a dois fatores: *tempo real* inclui em si as demais categorias, inclusive o linguístico; opor o tempo literário ao real implica em considerar o tempo da narração, por exemplo, como irreal, o que não tem sustentação conceitual.) Essa diferença seria um dos pressupostos para sua teoria acerca do ficcional.

*A lógica da criação literária*¹ constitui-se em uma revisão do conceito de gênero literário, empreendida a partir da constituição linguística de cada um. A discussão acerca da ficcionalidade aparece como uma consequência da aplicação de pressupostos da filosofia e da linguística à apreciação dos gêneros. É essa preocupação com a diferenciação entre gêneros que dá origem à estruturação da obra. O livro é composto por uma introdução,

¹ Para o presente estudo, tem-se como referência a tradução de Margot P. Malnic, editada em 1986. Dessa forma, todas as referências ao texto de Hamburger, feitas no capítulo, são de tal edição, o que simplifica o modo de referi-las: indicam-se, assim, apenas as páginas de onde foram extraídas.

seguida de cinco capítulos. Na introdução (“Conceito e tarefa de uma lógica da arte literária”), define-se o objetivo de uma *lógica* aplicada ao texto literário, este como linguagem. A autora se posiciona como uma pioneira na discussão do aspecto. O capítulo 1 (“Fundamentos linguísticos teóricos”) apresenta a concepção que norteia toda a categorização de gêneros a ser empreendida. Apresenta-se a teoria da enunciação a partir de uma perspectiva diacrônica, ou seja, são as filosofias da linguagem e do conhecimento que servem como aparato. A autora não assume uma teoria formulada por linguistas. O capítulo 2 (“O gênero ficcional ou mimético”) constitui-se em uma teoria acerca do ficcional. Não apenas é o mais extenso, como é o que agrega a atenção sobre a narrativa e o drama, além de uma incursão pela ficção cinematográfica. O capítulo 3 (“O gênero lírico”) focaliza o lírico, significando uma revisão do gênero. Não se acatam pressupostos clássicos, pois a autora olha o conceito a partir da linguagem e não de especificidades constituídas historicamente. O capítulo 4 (“As formas especiais”) problematiza a narrativa em primeira pessoa. Determinada esta como não-ficcional, a autora analisa procedimentos que indicam a presença de uma ilogicidade. Analisa formas clássicas da primeira pessoa, como o romance epistolar e o romance de memórias. O capítulo 5 (“Do problema simbólico da criação literária”) é um comentário conclusivo acerca de problemas de linguagem suscitados pelo fato de a linguagem literária ser simbólica, criativa.

Hamburger é densa em suas apreciações. O que se faz aqui é o esclarecimento dos pontos essenciais de sua teoria, naquilo que interessam ao objetivo do trabalho, e apontando-se para uma revisão.

O *sujeito-de-enunciação* é o suporte para toda a categorização de gêneros. A teoria de Hamburger é construída a partir de referenciais filosóficos. Para tanto, a autora faz uma passagem diacrônica sobre os enfoques do conceito. Tem na teoria do conhecimento sua ancoragem principal. Há uma decisiva impregnação pelas ideias do filósofo austríaco Edmund Husserl, impulsionador da filosofia fenomenológica. Este é determinante para que a autora assimile conceitos já presentes na lógica aristotélica. Dessa forma, *enunciado* é assimilado como uma proposição predicativa. Ele tem *sujeito* e *objeto*, como condição de autenticidade. Sobre o *sujeito-de-enunciação*, esse é real, assume-se como “eu” que pronuncia o enunciado. E se pronuncia sobre um objeto, o objeto-de-conhecimento. Esse *sujeito-de-enunciação* se ancora no tempo. Não há como separá-lo de uma referência temporal, do momento em que o enunciado é proferido. Quanto ao espaço, este se interliga ao tempo. Assim, o *sujeito-de-enunciação* é o autor de *enunciados de realidade*. Não é a verdade do que se enuncia, mas a condição do enunciador que define essa realidade: “A *enunciação sempre é real, porque o*

sujeito-de-enunciação é real, porque, com outras palavras, uma enunciação somente pode ser construída por um sujeito-de-enunciação real, autêntico” (grifo da autora) (p. 30). O sujeito é a condição epistemológica da realidade.

A autora reflete sobre o sentido de *ficção* a partir da origem do termo: “Ficção é derivado do latim *fingere*, que tem os sentidos mais diversos de compor, imaginar, até a fábula mentirosa, o fingimento” (p. 39). As duas acepções precisam ser distinguidas, para ela, para que se elucide a verdadeira natureza do ficcional. Recorre, assim, a Vaihinger, e sua filosofia do *como se*. Conforme tal teórico, ficcional é uma condição do pensamento. Conceitos matemáticos, ou físicos, como o vácuo, seriam construtos fictícios. Assim, para Hamburger, os procedimentos fictícios não visam ao engodo. Isso seria a segunda acepção do termo, o fingimento que engana. A ficção finge, mas não quer enganar, mostra-se como construção do intelecto.

Passa-se, então, à questão do *tempo*. Para Hamburger, o enunciado autêntico se ancora também nele. É a referência fenomenológica, pois todo sujeito enuncia a partir de seu presente. A localização desse sujeito no tempo é determinante para que a autora analise os procedimentos temporais da narrativa. Ela é a base para uma diferenciação entre ficção e fingimento. Hamburger fala acerca do pretérito usado pela História como uma indicação de enunciado autêntico. O historiador fala sobre fatos passados a partir de seu presente, do momento em que enuncia, o que faz com que exista uma temporalidade real. O narrador literário finge fazê-lo. Mas é um fingimento facilmente detectável. O pretérito épico constitui a marca mais evidente de que a narrativa literária é um construto do intelecto. A frase “Amanhã era Natal” (p. 51), extraída de um romance de Alice Berend, é observada como exemplo. O pretérito imperfeito não se refere, aqui, a uma ação passada, ou então contradiria o advérbio, que indica futuro. Como conciliar essa contradição? Hamburger resolve o impasse afirmando que frases como essa são marcas evidentes de que não se está diante de um enunciado de realidade, ou autêntico. O tempo contido na frase tem como sujeito-de-enunciação a personagem. Hamburger abandona o termo *sujeito-de-enunciação* e adota a expressão *eu-origo* como capaz de evitar confusões. Assim, a *eu-origo* da frase acima não é Berend, a autora, mas a personagem. É a temporalidade desta que ancora o enunciado. O pretérito épico, assim, é mera convenção narrativa. Não indica uma referência no tempo fora da linguagem literária. Após outros exemplos, ela afirma que “o narrado não se refere a uma *eu-origo* real, mas sim a *eu-origenes* fictícias, portanto é fictício” (p. 52).

Em seguida, analisa-se o tempo na primeira pessoa como correspondendo ao tempo real. A frase “E agora, caro leitor, se contemplaste o suficiente, volta comigo dois

séculos atrás” (p. 54), extraída de um romance alemão, é indicativa de que, quando se fala em *dois séculos atrás*, a referência temporal é esse *eu* que fala de si. Não se perdeu a ancoragem no tempo. É um enunciado autêntico. A referência, no caso, o narrador, é a própria *eu-origo* da enunciação. A linguagem não é fictícia, pois o enunciado é autêntico.

A autora ainda enumera passagens de obras que principiam pela descrição de ambientes, às vezes cenários reais. A descrição pertence, de fato, à *eu-origo* que a enuncia. Mas, a partir da introdução de personagens em cena, a *eu-origo* muda para estas. O texto, assim, se em terceira pessoa, torna-se fictício, mas se a narrativa prossegue em primeira pessoa, após a descrição, ele é enunciado autêntico. Dessa forma, há possibilidades de oscilação, em uma obra, entre ser enunciado autêntico e ficção, a partir da *eu-origo* que enuncia. Na terceira pessoa, não há narrador, mas uma “instância narrativa” (p. 98), ou “há apenas o autor narrativo e sua narração” (p. 98). Hamburger critica as teorias sobre o ponto de vista, elaboradas pela teoria literária, porque estas não contemplariam a literatura como linguagem, mas teriam inventado a possibilidade de apreensão do objeto a partir de perspectivas que não a do sujeito. Ela ironiza a chamada “visão de Deus” (p. 100), e demais categorias, como as de Pouillon, como impropriedades: “na narração ficcional não se trata em nenhum dos casos nem de narração subjetiva, nem de objetiva” (p. 105). O ficcional não tem um sujeito-de-enunciação, não há graus maiores ou menores de subjetividade. A primeira pessoa dispõe de um narrador, e este é a *eu-origo*, portanto, aqui, como no lírico, há espaço para a subjetividade.

Em seguida, trata-se do conceito de *verbos dos processos internos*, outra marca de ficcionalidade. Processos internos são atividades mentais, como sentimentos e pensamentos. Para Hamburger, tais processos são revelados pelo autor em terceira pessoa, o que indica uma impropriedade. Conforme ela afirma: “Distinguimos entre verbos de processos externos e internos. Andar, sentar, levantar, rir etc., são verbos que designam processos externos, e que podemos observar, por assim dizer, externamente nas pessoas” (p. 58), ou seja, eles podem ser referidos tanto em enunciados autênticos como inautênticos. Continua ela: “Mas estes verbos não são suficientes para o autor épico. Ele necessita dos verbos relativos aos processos internos como pensar, refletir, crer, julgar, sentir, esperar etc.” (p. 58), que podem ser usados em outras formas de narrativa, mas o narrador épico “os emprega de um modo particular como nenhum narrador o pode fazer – verbalmente ou por escrito” (p. 58), o que remete à experiência pessoal de cada um: não se pode ter conhecimento acerca dos processos internos de outras pessoas, a menos que elas os revelem. Assim, para ela, a “ficção épica é o único lugar epistemológico, onde a *eu-origo* (ou subjetividade)

de uma pessoa pode ser apresentada na terceira pessoa” (p. 58), o que a revela como ficcional. O leitor, ao se deparar com a existência de tais processos, em terceira pessoa, sabe que o texto não corresponde a um enunciado de realidade. Reconhece como ficção essa linguagem que “é de outra categoria e que estrutura o enunciado (que devido ao sujeito-de-enunciação real sempre corresponde ao enunciado de realidade, no sentido aqui definido)” (p. 94), assim, o fingir da ficção não busca enganar. A autora enfatiza que, na ficção, ou terceira pessoa, o sistema espaço-tempo se refere a personagens, não ao autor. Apenas quem diz “eu” pode conhecer a si, e os outros serão sempre objetos. Dessa forma, na terceira pessoa, sujeito e objeto coincidem. Na primeira pessoa, essa separação se mantém. O que parece contraditório, fora da extensa demonstração da autora. Afinal, para ela, esse “eu” que fala de si mantém a presença do objeto, enquanto a terceira pessoa ficcional, cuja *eu-origo* fala de si como sendo outro, não contempla esse objeto.

Hamburger critica os processos de temporalização da narrativa, como as que distinguem entre tempos específicos, apontando tudo como “ilusório” (p. 101). Se existem as posições apontadas por Pouillon, há também intermediários entre elas. E isso, em relação a outras possibilidades de foco narrativo, também se constata. A preferência por cenas é, para ela, arbitrária quando se refere ao afastamento do narrador. A comparação que se faz entre a ação da ficção e a de outras formas de arte é ilustrativa: o autor épico imita o real, assim como o escultor, o pintor, o dramaturgo, mas está fora daquilo que é representado. A mimese pode ser identificada à ficção, por isso ela é também definida como “gênero mimético” (p. 39).

A autora fala acerca de outros elementos do gênero ficcional, como o discurso vivenciado, o diálogo, as intromissões do autor, mas elas seriam, antes de mais nada, marcas de ficcionalidade. As intromissões do autor, como em Sterne, não autenticariam o enunciado, antes o revelariam como ficcional. Da mesma forma, a representação do diálogo, que faz com que a eu-originalidade oscile. O fato de este aparecer como presente, em um relato de eventos passados, marca a não correspondência do tempo ao real. (Lembrando-se de que, para a autora, o tempo real é o mesmo que o fenomenológico. Ou seja, a narrativa ficcional não seria fingimento, entre outras coisas, por expor-se como irreal.) Ou seja: “A interferência do autor na sua narrativa, ou o aparecimento em cena do autor, encenador e um público fingido no drama (romântico), sempre tem sido interpretada como uma ruptura da ilusão” (p. 109), embora não seja, apesar de a tradução aqui utilizada omitir um “não” fundamental ao raciocínio: “Não se percebeu claramente que ela perturba a ilusão da ficção, mas, ao contrário, a realça” (p. 109).

Sobre o gênero dramático, Hamburger é breve em sua categorização, admitindo as imprecisões a que este submete a análise: “o drama pertence ao sistema lingüístico literário, mas está fora do limite traçado pela função narrativa e ficcional” (p. 140-141), o que ocorre pela materialidade da encenação, que gera o impasse entre o tempo desta e o da representação. Adiante, a autora afirma que “o drama é ficcional” (p. 144), o que resulta, para ela, em paradoxo. O tempo, que não existe na ficção, e nela não pode ser estudado, no drama pode sê-lo.

O gênero lírico recebe uma atenção detida, mas com a condição estabelecida de que não se deve confundi-lo com a perspectiva clássica, de um texto voltado para uma subjetividade. O que define o lírico é a condição de autenticidade do enunciado, onde a intenção “é inteiramente idêntica à sua forma lingüística” (p. 167), ou seja, o que se diz está ancorado na temporalidade da *eu-origo*. O fato, por si só, especifica o lírico como enunciado de realidade, não importando se o eu-lírico seja ou não identificado com o autor. Para ela, “O muito discutido eu-lírico é um sujeito-de-enunciação” (p. 168), o que aproxima tal gênero da narrativa em primeira pessoa. Não há critérios que diferenciem autor e eu-lírico. Mas ela repudia teorias, como a de Welleck e Warren, que identificam o eu-fictício e o eu-lírico.

Enfim, Hamburger define a primeira pessoa, para em seguida problematizá-la. O capítulo sobre “formas especiais” termina com a problematização acerca do fingimento como processo. O trecho todo ilustra a posição da autora, já ao concluir sua teoria:

Estes poucos exemplos extraídos da quantidade de romances em primeira pessoa nos mostram que a forma de enunciado de realidade não deve ser negligenciada na interpretação das narrações em eu. [...] Também neste caso é a forma de enunciação que estabelece a fronteira entre a narração em eu e a ficção. Tendo sido verificado isto mais pelas formas da narração do que pelos sintomas destas regularidades, a fenomenologia da narração em eu não está sendo analisada. A pergunta colocada pela sua situação lógica no sistema da criação literária, a de ser enunciado de realidade fingido, não está com isso respondida: isto é, a noção de “fingido” necessita de uma análise melhor, demonstrando-se então que de fato é ela que descortina os critérios decisivos e ilumina a relação da narração em eu com a ficção, por um lado, e com o lírico, por outro. (p. 235)

A necessidade de “uma análise melhor” é detectada pela autora ao longo da exposição de técnicas literárias, ao longo do capítulo. Este começa pela definição da condição do narrador em primeira pessoa. Ele é autêntico, mas não da forma como o eu-lírico também o é. O eu da narrativa em primeira pessoa quer ser “histórico” (p. 224), não lírico. Essa

condição faz com que a autora veja a narrativa em primeira pessoa como um gênero específico. Tal como a ficção o é. A distinção entre as duas formas é reafirmada pela volta aos conceitos originais de ficção. Assim, o “termo ‘fingido’ significa algo pretense, imitado, inautêntico, figurado, ao passo que ‘fictício’ significa o modo de ser daquilo que não é real: da ilusão, da aparência, do sonho, do jogo” (p. 225). O exemplo a que ela recorre é o das crianças brincando: elas não têm intenção de enganar, o que resulta em uma ficção. No entanto, “A situação ficcional resulta de uma atitude completamente diferente daquela que produz uma situação fingida” (p. 225), e a mesma diferença é obedecida pela linguagem: “Ela trabalha de uma maneira quando produz ficção épica, e de outra, quando produz uma narração em primeira pessoa” (p. 225). Como consequência, Hamburger lança mão do termo *fingimento* para definir os processos da narrativa em primeira pessoa. Esse narrador quer uma condição histórica. Assim, assume um posicionamento em relação à temporalidade e à própria voz.

Primeiramente, são colocadas aquelas modalidades romanescas que apontam para um fingimento, no sentido de imitarem enunciados de realidade. A primeira pessoa seria a mimese do enunciado de realidade, enquanto a ficção seria a mimese da própria realidade. A ficção narra pessoas e coisas; a primeira pessoa, *sobre* pessoas e coisas.

Imitar enunciados de realidade faz com que a primeira pessoa tenha origem em gêneros não-literários validados historicamente. Ela “tem sua origem na estrutura enunciativa autobiográfica” (p. 223), o que é feito com o objetivo de “se impor como não-ficção, isto é, como documento histórico” (p. 224). Dessa forma, uma narrativa em primeira pessoa pode ser idêntica a uma autobiografia. A autora exemplifica com uma narrativa egípcia, da qual não se pode precisar se é documento ou invenção. Haveria “graus de fingimento” (p. 226), no sentido de uma busca ou não de historicidade.

O romance epistolar é focalizado como uma forma de fingimento. A temporalidade se refere ao momento de enunciação da carta, mas isso dá origem a processos que a autora cita, sem aprofundar. A presença de discursos diretos, no romance epistolar, seria um índice de seu caráter de coisa inventada. Isto representaria o limite do enunciado autêntico, pois “Um trecho de carta, em que ocorre tal forma de relato direto ou diálogo, dá provas de gênero romanescos” (p. 230). Ou seja, uma marca de que essa temporalidade não é mais a do gênero imitado. A mesma coisa se aplica ao romance em forma de diário. Falando sobre o romance de memórias, Hamburger aponta como problema a infalibilidade da memória do narrador: “O diálogo assume a forma de criação literária, no romance autobiográfico, pela impossibilidade da memória” (p. 233). Da mesma forma, ao olhar para o próprio passado, o

narrador se coloca na mesma situação do autor que conhece os processos internos de outros, pois se vê como um outro. O que gera uma flutuação na eu-originalidade. O fingimento assume aspectos de ficção, “o que pode indicar uma tendência para que ele seja sujeito (ficção) e não mais objeto” (p. 232). Mas a autora enfatiza: “Nenhum fingimento, por mais em evidência que se encontre, pode alterar esta narração em primeira pessoa, torná-la ficção” (p. 227).

Hamburger trata o fingimento como um problema. As frases citadas acima são exemplares no sentido de a própria autora indicar lacunas na sua argumentação. Essa “flutuação” indica que a autora poderia ter aprofundado mais a análise dessas formas especiais, no sentido de fugir à categorização estanque de procedimentos narrativos. O fato de que o fingimento evidencie marcas próprias da literatura o coloca diante da perplexidade da autora ao final do livro: “a noção de ‘fingido’ não foi elucidada ainda” (p. 235). Ou seja, se a primeira pessoa caminha para uma ilogicidade, isso a problematiza. Um exemplo citado é *Moby Dick*, obra em que o narrador em primeira pessoa esquece de si para relatar o que ocorre ao Capitão Ahab, conhecendo inclusive seus processos internos. Há na autora outros exemplos dessa ilogicidade do romance em primeira pessoa. O fingimento se submete “à variabilidade, na primeira pessoa” (p. 236). Outro problema é que “não se explica devidamente por que não seria preenchido o conceito de realidade, como no lírico, apesar de um conteúdo de irrealidade também” (p. 236). A irrealidade da primeira pessoa é apontada pela autora. Nas palavras desta: “Neste ponto deve-se aludir novamente ao fato de que a narração em primeira pessoa ocupa uma posição lógica tão elucidativa no sistema da criação literária justamente porque se diferencia, de modo diverso, tanto do lírico, como do enunciado de realidade autêntico” (p. 236). Ser enunciado autêntico não representa, dessa forma, uma condição de verdade.

3.1.1 Para uma Revisão de Hamburger

A obra de Käte Hamburger representa um desafio teórico em um estudo que pretende focalizar a ficcionalidade da narrativa em primeira pessoa. Assim, é preciso que se conviva com essa teoria, para que se encontrem nela aqueles fulcros capazes de levar a uma reflexão, no sentido de contestá-la.

Há aspectos teóricos muito úteis ao estudo do texto ficcional apontados por ela. Servem para quem se interessa por meandros do texto literário, como determinados recursos técnicos. Confirmam alguns pressupostos do formalismo russo, sobretudo a inventividade como motivação estética, que leva o autor a se posicionar diante do texto. Para um estudioso voltado também para a criação literária, algumas das problemáticas apontadas por Hamburger, ao final de seu livro, podem render momentos de revisão de obras literárias, portadora de grande interesse. Assim, também pode resultar em uma visão renovada de algumas das tipologias aqui revisadas.

O foco narrativo e o tempo são, para Hamburger, marcas de ficcionalidade. Tese que se aceita no presente estudo. Portanto, aceita-se que existam marcas. No entanto, a delimitação do campo ficcional à terceira pessoa é questionável. Mas tal questionamento deve ser buscado, primeiramente, nas palavras de estudiosos que se dedicaram ou têm dedicado ao assunto. A passagem pela opinião desses autores é importante para que se construa, em seguida, uma visão própria do ficcional, sem que os perigos de uma tese tão contestatória quanto a de Hamburger rondem os pressupostos assumidos.

Assim, é preciso demonstrar certas antinomias ou incompletudes da autora, a partir de referenciais que partam da mesma origem que os utilizados por ela. A filosofia da linguagem será aproveitada nesta etapa, em que se discutem os pressupostos da autora.

De certa forma, não há na teoria enunciativa da autora uma completude, pois ela é formada a partir de momentos diversos: a noção de enunciado autêntico vem da lógica clássica, aristotélica, em sua delimitação a frases portadoras de sujeito e objeto. A ideia de que o sujeito, pelas palavras, apreende os fenômenos, tem filiação à fenomenologia. A autora ainda adota as categorias da linguística enunciativa, ou seja, pessoa, tempo e espaço (BENVENISTE, 1989, p. 81s), como marcos que ancoram a ato de enunciar. No entanto, o próprio teórico francês pode dar ensejo a comparações com a autora. Por exemplo, ambos estabelecem o presente como momento que ancora a enunciação: “O tempo é sempre instaurado pelo presente” (BENVENISTE, 1989, p. 85). A partir daí, há dispersões. Em Benveniste, enunciação “é o ato mesmo de produzir um enunciado, e não o texto do enunciado”, (BENVENISTE, 1989, p. 82), o que faz com que o sujeito-de-enunciação benvenisteano seja o produtor, localizado no presente em que se está produzindo. Em Hamburger, a mudança do sujeito-de-enunciação para a eu-*origo* localiza esse presente dentro do enunciado. A referência é o presente da personagem. Dessa forma, torna-se problemático, a partir de Benveniste, considerar similares sujeito-de-enunciação e eu-*origo*. Em Benveniste, ele é quem emite a voz, senhor da locução; em Hamburger, ele é o ponto a partir do qual a

observação do real se organiza. Outro fator problematizante: para o teórico francês, “imediatamente, desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta o *outro* diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a este outro. Toda enunciação é, explícita ou implicitamente, uma alocação, ela postula um alocutário” (BENVENISTE, 1989, p. 84), o que faz pensar nesse outro como presença, mesmo que pressuposta. Assim, a *eu-origo* de Hamburger é, de fato, um sujeito-de-enunciação inautêntico, que não postula alocutário. Mas, por essa terceira pessoa não ser sujeito-de-enunciação, ela clama por um enunciador autêntico. Quem é ele? O autor, colocado no presente em que se está enunciando. Não é possível que se perceba, aqui, diferenças entre quem enuncia na terceira ou na primeira pessoa. Haveria, de fato, um grau maior de fingimento quando um “eu” colocado dentro do texto fingiria ser o “eu” que mantém, no presente da enunciação, a condição desta como processo. Sobre a dramaticidade da primeira pessoa, o teórico francês também indica processos em que há substituições de papéis:

Ora o eu ouvinte substitui o eu locutor e se enuncia então como “primeira pessoa”; é assim em francês [*português*] onde o “monólogo” será cortado por observações ou injunções como: “Non, je suis idiot, j’ai oublié de lui dire que...” [“Não, eu sou idiota, esqueci de te dizer que...”] [...] Haveria aí uma interessante tipologia dessas relações para estabelecer [...]. Esta transposição do diálogo em “monólogo” onde EGO ou se divide em dois, ou assume dois papéis, presta-se a figurações ou a transposições psicodramáticas: conflitos do “*eu [moi]* profundo” e da “consciência”, desdobramentos provocados pela “inspiração”, etc. [...] B. Malinowski indicou-a sob o nome de *comunhão fática*, qualificando-a assim como fenômeno psicossocial com função lingüística. (BENVENISTE, 1989, p. 88)

Não pode haver dúvidas de que essa alternância de papéis dá-se fora da linguagem literária, como dentro dela. A possibilidade de esse “eu” fazer de si seu ouvinte está na base para muitas das formas narrativas. Desde que o “eu” se coloque como ouvinte, a lógica de uma relação com o *outro* não precisa seguir a lógica do enunciado de verdade tal como formulado por Hamburger: sujeito e objeto não precisam estar delimitados à observação fenomenológica dessa separação. Ou seja:

Estamos aqui no limite do “diálogo”. Uma relação pessoal criada, mantida, por uma forma convencional de enunciação que se volta sobre si mesma, que se satisfaz em sua realização, não comportando nem objeto, nem finalidade, nem mensagem, pura enunciação de palavras combinadas, repetidas por cada um dos enunciadores. A análise formal desta forma de troca lingüística está por fazer. (BENVENISTE, 1989, p. 90)

A possibilidade de uma enunciação em forma convencional não comportar um objeto se contrapõe nitidamente à lógica da enunciação assumida por Hamburger. Embora falando acerca de monólogo, o que se percebe aqui é que a terceira pessoa, ou ficção, conforme descrita pela teórica alemã, pode ser uma enunciação convencional, mesmo sem a separação que ela pressupunha entre sujeito e objeto. A lógica da enunciação, em Benveniste, não separa o “eu” e o outro como pessoas físicas, sujeito e objeto separados, mas apenas como categorias discursivas. Sobre a relação temporal, o teórico francês afirma que “o tempo de cada locutor é assumido por seu receptor” (BENVENISTE, 1989, p. 78), o que outra vez reafirma a possibilidade de a narrativa literária brincar com a temporalidade. O presente de cada “eu”, no momento em que enuncia, pode ser o do receptor. Certamente o presente de um “eu” fingido também pode ser o daquele que recebe o texto literário. Essa comunhão fática está, certamente, na base para a suspensão da descrença como princípio para as interações que o texto ficcional pressupõe.

Após comparar pressupostos de Hamburger e de Benveniste como teorias sobre a enunciação, interessa comparar a autora a teóricos da literatura e do ficcional em particular. Um dos primeiros questionamentos que se aqui se fazem à teoria exposta em *A lógica da criação literária* refere-se ao tempo, tal como concebido pela autora. Não há dúvidas acerca da importância que a separação do tempo ficcional do tempo fenomenológico teve para os estudos acerca da linguagem, dentro ou fora da literatura. O fato de teóricos importantes terem citado ou assimilado essa noção já direciona a atenção para sua relevância. Por isso, o presente estudo preferiu partir de dois teóricos que citam e aproveitam o trabalho de Hamburger em suas reflexões, ou seja, Ricoeur e Weinrich. Tais teóricos trabalham com a linguagem em si, mas também com a literatura. Em seguida, expõem-se reflexões sobre a enunciação na narrativa ficcional, feita por um teórico que compreende a literatura como linguagem, a saber, Todorov. Por fim, chega-se à teoria sobre o ficcional de um outro filósofo da linguagem, o americano Searle.

Primeiramente, Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, uma obra extensa sobre o tempo e sua relação com as formas de mimese. Seu segundo volume é dedicado ao tempo literário. Ricoeur (1995, p. 115) reconhece a relevância da teórica alemã:

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 literária introduz no funcionamento do discurso.

Antes de chegar ao nome dela, o teórico francês já havia apontado a importância que o interesse pelos aspectos internos do texto assumia: “Ora, graças a tal deslocamento da atenção do enunciado narrativo para a enunciação, os traços propriamente fictícios do tempo narrativo adquirem um valor distinto” (RICOEUR, 1995, p. 110). Embora o pensador francês não concentre sua atenção apenas sobre aspectos enunciativos em suas análises de obras literárias, para ele, estes constituem um método de investigação. Ricoeur dedica estudos a obras de Proust, Thomas Mann e Virginia Woolf, após haver se detido nos usos pelos quais o tempo vem sendo abordado na literatura atual.

A inclusão de Hamburger, por tal autor, se insere em um capítulo denominado “Os jogos com o tempo”, que deixa de imediato evidenciado o caráter de invenção das técnicas narrativas, sobretudo as modernas. Ricoeur insere a teórica entre comentários sobre Benveniste e o sistema enunciativo deste, focalizando sua divisão entre tempo *da história e do discurso*, e um estudo mais detalhado das ideias de Weinrich. Para o pensador francês, o tempo representado na ficção não corresponde, de fato, ao tempo fenomenológico, real: “o sistema dos tempos, que varia de uma língua para outra, não se deixa derivar da experiência fenomenológica do tempo; e de sua distinção instintiva entre presente, passado e futuro” (RICOEUR, 1995, p. 110). Mas ele critica Hamburger em alguns aspectos. O primeiro protela que ela não explica a permanência do tempo passado, nas narrativas, se ele não tem relação com um tempo real. Se existe a necessidade de a narrativa se compor no passado, e isso sempre aconteceu, algo na significação desse tempo impulsiona essa determinação. Assim, não haveria uma ruptura total entre a representação do tempo, indicada pelos verbos, e a experiência vivenciada. Essa crítica proporciona a Ricoeur (1995, p. 117) formular um raciocínio preciso: “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.” De fato, a condição do narrador como criação fictícia o coloca dentro da obra, e Ricoeur está se referindo, aqui, a qualquer possibilidade de narrador, seja em primeira ou terceira pessoa. Como consequência, agrupa-se sob um único termo o que Hamburger separara. E evita-se a confusão entre autor, instância narrativa e autor, presente na obra desta.

Ricoeur passa a comentar as teorias de Weinrich, focalizando a atenção que este teórico dera à separação entre tempos linguísticos e fenomenológicos. Para Weinrich, o fato de os tempos verbais não corresponderem à experiência não é uma peculiaridade da narrativa ficcional. Nas palavras do ensaísta alemão:

De acordo com estas considerações prescindimos de todas as proposições com que Käte Hamburger envolve sua tese e vamos considerar a questão de se estas observações não valem para os tempos em geral, trate-se de romances em primeira ou terceira pessoa, ou de relatos fictícios, de literatura de base histórica, de literatura em geral ou da língua cotidiana. (WEINRICH, 1968, p. 31) (Tradução própria.)

A base para a concepção desse autor está na separação entre os tempos verbais (*Tempus*) e o tempo real (*Zeit*), que ele observa também ocorrer em inglês entre os termos *tense* e *time*. Na verdade, os tempos da língua não correspondem aos da realidade fenomenológica (presente, passado e futuro). A diferença é aplicável à ficção porque se impõe a toda condição linguística. A obra de Weinrich, portanto, serve como uma ponte entre os tempos da literatura e os do uso cotidiano, não-literário. O autor, em *Estrutura e função dos tempos na linguagem*, enumera exemplos extraídos não só da linguagem cotidiana como de obras literárias. Dedicava uma atenção a estas no capítulo VII, onde estuda o tempo da narração. O passado não é, para ele, o único tempo passível de distorções. E a obra é pródiga em exemplos que incluem os três tempos fenomenológicos.

Weinrich divide os tempos verbais em dois grandes grupos, o tempo *da narração* e o *do comentário*. Algo próximo aos tempos *da história* e do *discurso*, de Benveniste. Mas o teórico alemão separa as formas verbais específicas de cada grupo. Dessa forma, pode haver trocas entre essas formas, sobretudo dentro de cada grupo, mas também entre tempos de grupos diferentes. Enquanto o pretérito e o condicional são formas próprias para o narrar, o presente e o futuro são próprias para o comentário. O ato de narrar no passado atenuaria uma espécie de envolvimento daquele que enuncia, que é marcante no comentário, onde o “eu” se assume e impõe suas opiniões.

A relevância destes dois teóricos, para uma contestação de Hamburger, parece se justificar pelo alcance das duas abordagens, sobretudo a do segundo. Se não é uma especificidade da ficção a não correspondência do tempo verbal com a posição do sujeito que enuncia, o principal argumento de Hamburger fica sofrendo de uma limitação. Limitar a não correspondência entre verbos e tempos reais à narrativa literária é uma atitude pioneira, mas Ricoeur e Weinrich, entre outros, levaram mais longe esta distinção. Assim, a não correspondência de verbos com o tempo real também pode ocorrer e, necessariamente, para o segundo, tem que ocorrer. Da mesma forma que, para Ricoeur, essa não correspondência assume sentido, por isso permanece na narrativa em terceira pessoa, o mesmo se aplica a obras em primeira pessoa que fazem, por exemplo, o uso do presente como tempo da narrativa e do comentário. O uso do presente é comum exatamente em narradores que se ocultam, na

técnica da câmera, de Friedman, no *nouveau roman* francês, em inúmeros autores pós-modernos. O uso de uma primeira pessoa que se expressa no presente é, sem dúvida, uma técnica anti-ilusionista, que exhibe sua natureza ficcional exatamente por causar estranhamento no leitor que se acostumou ao pretérito como tempo narrativo.

Em relação ao aparato enunciativo de Hamburger, é preciso chamar a atenção para a quebra na separação feita por Benveniste (1989, p. 81s) entre a pessoa enunciativa, o “eu” que enuncia, e a não-pessoa, o objeto da enunciação. Para Hamburger, o sujeito que fala de si tem um objeto, enquanto aquele que fala de personagens não o tem. Dentro dos pressupostos da autora, parece lógico, pois a eu-origo da terceira pessoa seria a personagem, não o autor.

No entanto, o estranhamento que tal pressuposto pode causar é decorrência da confusão entre autor e narrador. O fato de não se atribuir à terceira pessoa um narrador, por não haver um “eu” centralizador, na verdade não representa que a eu-origo possa ser a personagem. Seria como supor que, nas descrições apontadas por Hamburger como sendo enunciadas pelo autor, a eu-origo fosse o ambiente. Tanto as pessoas como as coisas estão no plano da invenção ficcional. A distinção que a autora faz entre a primeira pessoa narrar sobre coisas e pessoas, e a terceira narrar coisas e pessoas, parece uma decorrência de se ver no autor um artista como o pintor, o escultor, fora da obra. De fato, o autor está fora. Mas o narrador é criação sua, assim como as coisas e as pessoas. A relação apontada aqui faz lembrar, para usar uma comparação a partir da simetria entre autor e pintor, obras como *As meninas*, pintura de Velásquez, em que o artista se reproduz no quadro no ato de pintá-lo. Ou o conhecido *Triplo retrato*, gravura de Norman Rockwell, em que o desenhista reproduz a sua imagem olhando-se ao espelho, no ato de pintar, ao mesmo tempo em que aparece já o desenho de sua imagem quase pronta numa também representada.

Quem expressou de forma precisa a relação que aqui se estabelece entre a condição do autor e a do narrador foi Todorov, em seu ensaio “As visões da narrativa”, o qual pode servir como um contraponto à confusão que aqui se aponta em Hamburger. Todorov comenta acerca das visões da narrativa, começando por aquelas que representam uma visão exterior, ou seja, a terceira pessoa. Ao passar a tratar daquelas que adotam uma perspectiva interna, o teórico problematiza a relação entre narrador e personagem. Para ele, o narrador em primeira pessoa é personagem, ou narrador-personagem. Seria, ao contrário do que se convencionou definir, uma ausência de narrador, quando o texto se enuncia em primeira pessoa, o que corresponde a enxergar no tão propalado ocultamento do narrador em terceira pessoa, em técnicas como a onisciência seletiva, apenas uma convenção. Compara, assim, a

primeira pessoa ao gênero dramático, em que personagens falam, mas não há narrador. A diferença, para ele, residiria no fato de que as personagens têm *fala*, mas o narrador não. Ou seja: “Os dois gêneros poderiam mesmo ser considerados como opostos, na medida em que a narrativa na primeira pessoa nos coloque diante de um novo tipo de enunciação, a que se poderia chamar, por oposição à *fala* das personagens, *escritura* [...]” (TODOROV, 1974, p. 46). O que significa que o narrador não fala, como as outras personagens, mas conta. Isso não o coloca como exterior ao texto, nem como o sujeito-de-enunciação da obra. Nas palavras de Todorov (1974, p. 47):

O personagem-narrador não é, pois, uma personagem como as outras; não se assemelha tampouco ao narrador de fora, tal como observávamos mais acima. Isso seria confundir o “eu” com o verdadeiro sujeito da enunciação, que conta o livro. No momento em que o sujeito da enunciação se torna sujeito do enunciado, não é mais o mesmo sujeito que enuncia. Falar de si próprio significa não ser mais “si próprio”.

O fato de Todorov considerar o autor, fora do texto, seu sujeito-de-enunciação remete à categoria dada por Hamburger ao narrador em primeira pessoa como enunciador autêntico. As relações agora se invertem: quando esse narrador-personagem fala de si, não é mais a condição de ser sujeito e ter a si como objeto, no sentido de Hamburger, porque está incluso na narrativa, que tem como sujeito o autor. O que fica esclarecido pelo trecho seguinte:

O narrador do livro é tão fugidivo, quanto não importa que sujeito de enunciação, o qual, por definição, não pode ser representado. Em “ele corre”, há “ele”, sujeito do enunciado, e “eu”, sujeito da enunciação. Em “eu corro”, um *sujeito da enunciação enunciada* se intercala entre os dois, tomando a cada um uma parte de seu conteúdo precedente, mas sem fazê-los desaparecer inteiramente; não faz mais que imergi-los. Pois o “ele” e o “eu” existem sempre: o “eu” que corre não é o mesmo eu que enuncia. “Eu” não reduz dois a um, mas de dois faz três. (TODOROV, 1974, p. 47)

Tais palavras são esclarecedoras porque a diferença entre narrador em “eu” ou em “ele” deixa de residir no enunciador. Este será sempre o autor. E, com isso, a referência temporal será este, seja em primeira ou terceira pessoa. O passado épico é o mesmo, para os dois enunciadores, embora não seja para os dois narradores. O que se constata do comentário seguinte:

O narrador verdadeiro, o sujeito da enunciação de um texto onde uma personagem diz “eu”, está apenas mais disfarçado. A narrativa em primeira pessoa não explica a imagem de seu narrador, mas, ao contrário, torna-a mais implícita ainda. E qualquer ensaio de explicitação só pode levar a uma

dissimulação cada vez mais perfeita do sujeito da enunciação; o discurso que se confessa discurso não faz mais que ocultar pudicamente sua propriedade de discurso. (TODOROV, 1974, p. 47-48)

A primeira pessoa intensificaria o disfarce, que também existe na terceira. O passado épico estaria, portanto, incluso como forma de confessar uma condição de discurso. Da mesma forma, o teórico vê na primeira pessoa uma possibilidade de o narrador se colocar ainda mais internamente, pois ele estaria “mais implícito ainda” ao se revelar como “eu”. Ou seja: “Assim, longe de fundar em si o herói e o narrador, a personagem que finge escrever o livro tem uma posição absolutamente única: difere tanto da personagem que teria sido se fosse chamado ‘ele’ quanto do narrador que é um ‘eu’ potencial” (TODOROV, 1974, p. 48).

É preciso ainda que se estabeleça uma contraposição a Hamburger já como escala intermediária para uma teoria mais abrangente da ficção, assumida aqui como sendo as de Iser e de Eco.

Para que se fique restrito a uma área adotada pela teórica alemã como pressuposto, é preciso atentar para o fictício a partir da filosofia da linguagem. Guerreiro, professor de filosofia, discute o estatuto da ficcionalidade em *O problema da ficção para a filosofia analítica*. De tal obra, é importante que se ressalte aqui a formulação de uma teoria da ficção que não faz com que a mesma resida em aspectos discursivos. Guerreiro analisa as principais concepções da ficção como um discurso específico. O autor comenta Hamburger em seu esforço por localizar a ficção no sujeito que enuncia. E o livro pode ser considerado uma negação de tal pressuposto. Se há marcas na linguagem ficcional que a especifiquem, elas não seriam condição suficiente para definir a ficção em si. Do livro de Guerreiro, pode ser destacada aqui a abordagem acerca de Genette, em sua obra *Dicção e ficção*, na qual o teórico francês procura uma explicação para o fato de a literatura, sem estar ancorada em um discurso que a separe da linguagem cotidiana, é entendida pelo leitor como arte literária. Genette acata, em princípio, a formulação de Jakobson, de que seria a literariedade do texto que levaria o leitor a reconhecer uma obra como literária. Mas essa característica não seria, para Genette, condição única. Por isso, a ideia de uma *dicção* específica, que não deve ser confundida com ato enunciativo em si. Ou seja: “Admitindo que a linguagem é basicamente um meio de comunicação e expressão voltado para a consecução de finalidades práticas, cabe indagar: Como ela se transforma em um meio de criação artística?” (GUERREIRO, 1999, p. 28). Adiante, o autor, parafraseando Genette, afirma que a linguagem só se torna efetivamente criativa quando se coloca a serviço da ficção.

Mas como isso se dá? Guerreiro dedica a parte final de seu estudo às teorias de John R. Searle, como uma resposta a essa indagação. De fato, é preciso que se entenda a explicação dada pelo estudioso da linguagem norte-americano como uma resposta conclusiva a Hamburger. Sua contribuição se situa em uma posição intermediária entre a noção de *dicção*, propugnada por Genette, e sua própria concepção da fala como asserção. O conceito amplia os limites da enunciação conforme adotada por Hamburger.

Em um ensaio denominado “O estatuto lógico do discurso ficcional”, incluído no volume *Expressão e significado*, há um posicionamento em termos dessa “lógica”, de que fala o título, portanto, mas também como sendo o ficcional um *ato de fala* específico, ou seja, regulado por uma intencionalidade. É preciso lembrar, de passagem, que Searle categoriza os diversos atos de fala a partir das intenções que dão origem a eles. Como a caracterização da ficção como uma intenção já se descortinava em Hamburger, mas alternando-se as duas acepções do termo *ficção*, como invenção e fingimento, uma sendo ficção de fato e a outra, primeira pessoa, é preciso que se especifique a posição de Searle a respeito.

Essa intencionalidade, para ele, não reside em uma possibilidade exclusiva do autor: “cabe ao leitor decidir se uma obra é literária, cabe ao leitor decidir se ela é uma obra de ficção” (SEARLE, 2002, p. 97). O que implica, de imediato, diferenças: nem toda a literatura é ficção, assim como esta não se restringe àquela; da mesma forma, não há como se fazer recair o literário unicamente sobre um discurso figurado. Há, de fato, “emissões sérias e emissões ficcionais” (SEARLE, 2002, p. 99), mas a diferença não reside sobre tipos de linguagem diferentes. A mesma expressão que pode ser tomada como séria, em um contexto, em outra pode ser entendida como ficcional. Ele é categórico ao propor essa não diferenciação: “Portanto, qualquer um de (sic) sustente que a ficção contém atos ilocucionários diferentes dos contidos na não-ficção, compromete-se com a concepção de que as palavras não têm, nas obras de ficção, seus significados normais” (SEARLE, 2002, p. 104).

A ficção também é composta por asserções, ou seja, enunciados que remetem ao real. O que diferencia uma asserção séria de uma ficcional seria a obediência a quatro regras, que se referem à possibilidade de o autor da asserção poder provar seu valor de realidade. O autor de uma asserção séria compromete-se com o valor de realidade daquilo que diz; o autor de um texto ficcional não o faz. O que não implica em mentira, em engodo. O autor ficcional finge fazer uma asserção. A acepção de ficção como fingimento é adotada pelo teórico. E ele retoma as duas possibilidades de sentido do termo *fingir*: na primeira acepção, fingir corresponde à mentira, à intenção de fazer passar por verdadeiro algo que não

corresponde ao real; na segunda, corresponde a atitudes como a imaginação, o sonho, em que se inventa, sem intenção de enganar: “Ora, no uso ficcional das palavras, o que está em questão é o fingimento no segundo sentido” (SEARLE, 2002, p. 105). Quem finge, neste sentido, coloca a realidade sob a dependência de um “como se”, expressão já usada por Vaihinger. A intencionalidade do fingimento na ficção faz com que a mesma repouse sobre esta característica, e não mais sobre a linguagem. Fingir é ato intencional, ninguém finge sem ter essa intenção.

A ideia de que “não há nenhuma propriedade textual, sintática ou semântica, que identifique um texto como uma obra de ficção” (SEARLE, 2002, p. 106), leva o teórico a postular a ficção como uma convenção. A noção também será adotada por teóricos de outras áreas. Assim, a ficção como uma convenção significa o rompimento daquelas regras que regem uma asserção séria. Diz o autor: “sugiro que o que torne a ficção possível é um conjunto de convenções extralingüísticas, não semânticas, que rompem a conexão entre as palavras e o mundo estabelecida pelas regras acima mencionadas” (SEARLE, 2002, p. 107). Mas, se há esse rompimento, por que obras inspiradas em pessoas e fatos reais podem ser categorizadas como ficção? Tal questão pode ser uma consequência lógica para quem chegasse a essa parte do ensaio de Searle. Mas a resposta está, sem dúvida, na especificação desse rompimento como um conjunto de recursos específicos da ficção. Os processos internos, de Hamburger, poderiam figurar entre eles.

A separação entre mentira e o fingimento ficcional é ilustrado por Searle através do mesmo exemplo utilizado por Hamburger. Ela cita o brincar das crianças como exemplo de ficção; o teórico norte-americano também. Ele considera o brincar como ficção, e esta como um fingimento sem intenção de enganar. Fingimento não precisa, assim, ser atrelado à mentira. Assim sendo, “O que distingue ficção e mentira é a existência de um conjunto distinto de convenções que habilitam o autor a efetuar as operações de feitura de enunciados que sabe que não são verdadeiros, ainda que não tenha a intenção de enganar” (SEARLE, 2002, p. 108). Ou seja, os atos ilocucionários são fingidos, mas o ato de emissão é real. Neste ponto, Searle se opõe a Hamburger, que vê a emissão como condição para o ficcional, mas não o teor do que se emite ou enuncia. Assim, em Searle, toda emissão por um autor de ficção é um enunciado autêntico, mesmo que seu objeto não seja o real.

Uma das conclusões finais de Searle é que “a ficção consiste na realização efetiva de atos de emissão com a intenção de invocar as convenções horizontais que suspendem os compromissos ilocucionários das emissões” (SEARLE, 2002, p. 110). Essas convenções não repousariam apenas em marcas visíveis no texto, mas seria estabelecida pela

relação autor-leitor. E o teórico fala acerca da possibilidade de uma obra de ficção conter emissões que não sejam ficcionais, mas a opinião explícita do autor. Tolstoi usava o recurso. Ou seja, há a possibilidade de o *comentário* aparecer na narração. O que, de novo, é outra convenção estabelecida.

Searle remete, sem dúvida, à noção de Todorov de que o enunciador do texto narrativo é o autor, não o narrador. Por isso, a ficção seria enunciado autêntico, não interessando a pessoa verbal que narrasse. O mesmo já foi observado em Benveniste. A noção de ficção como convenção coloca a necessidade de outra pergunta: por que existe tal uso intencional da linguagem? O que se intenciona ao se criar uma narrativa ficcional? A resposta a tais perguntas já corresponderia à formulação de uma teoria acerca da ficção que não se detivesse apenas na lógica interna de sua linguagem.

3.2 EM DIREÇÃO A UMA TEORIA DO FICCIONAL

As teorias abordadas na seção anterior acabaram por colocar o presente estudo, no momento atual de sua exposição, na confluência dos termos ficção e fingimento. É possível, a partir das teorias expostas, entender-se que ficção e fingimento não correspondem a gêneros opostos, mas a uma única intencionalidade, detectada a partir do segundo significado do termo. A narrativa literária pode ser compreendida como ficção, nos casos em que isso corresponde a uma intenção do autor, e as regras que identificam essa intencionalidade são aceitas pelo leitor. A ficção em primeira pessoa também é fingimento, conforme se entenda este como a aplicação de uma intenção que não procura o engodo, não impõe, como possuindo uma referência no real, nomes de personagens fingidos, inventados. A terceira pessoa também se constitui como tal, no sentido de não querer enganar, de não querer se impor como “séria”, no sentido de Searle.

Existem teorias mais recentes que buscam iluminar aspectos da ficcionalidade que já foram motivo de rejeição ou desconfiança. E que procuram esclarecer origens psicológicas, antropológicas da mesma, assim como definir sua pragmática na sociedade.

Há teóricos do ficcional voltados para o esclarecimento desses aspectos. A maioria desses não interessa diretamente ao presente estudo. Por isso, a abrangência deste se contenta com duas teorias que tratam do ficcional e podem ser assumidas para a análise das

transformações no foco narrativo e na temporalidade, aqui empreendida. Uma delas é mais abrangente, e enfoca o literário como parte de uma atividade humana ligada às funções do imaginário. A outra ilustra exatamente a natureza da convenção que se estabelece na narrativa literária, e que possibilita o jogo criado pelo ficcional. A primeira dessas teorias é de Wolfgang Iser; a segunda, de Umberto Eco.

3.2.1 A Teoria de Wolfgang Iser

Em uma comunicação intitulada “Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica”, pronunciada no país em 1996, e inserida no volume *Teoria da ficção*, Iser identifica o movimento denominado Estética da Recepção a uma reação diante das exigências criadas sobretudo a partir de 1968, com a revolta dos estudantes universitários em Paris. O movimento introduz uma atenção ao modo como o texto é recebido. Dessa forma, passou-se de uma perspectiva teórica mais voltada para a nomenclatura, típica do método estruturalista, para uma pragmática do modo como o texto literário é apreendido. Como consequência, teorias pautadas na origem do texto como sua marca identitária passam a dividir a atenção com aquelas que colocam o receptor na condição de produtor de sentido. Por isso, aquilo que já havia sido definido como convenções que o leitor acatava, até de modo tácito, passa a ser visto como uma relação ativa, que se parece mais com as regras dos jogos. No jogo, os integrantes exercem funções convencionadas, mas o desempenho do jogador não é uma convenção, ele é uma ação interativa. Para o teórico alemão: “Ao se admitir que o texto precisa ser processado pelo leitor no ato de leitura, o intervalo entre texto e leitor adquire importância crucial. A consequente interação entre ambos no processo de leitura transforma o texto num correlato noemático na mente do leitor” (ISER, 1999a, p. 28). Portanto, esse intervalo pode ser responsável por gerar a atitude de quem se posiciona diante de uma obra ficcional. O “correlato noemático” pode ser ensejado por elementos diversos, como a convenção dos gêneros. Identificar o texto como incluído em um gênero já estabelece, de antemão, regras de jogo.

A obra em que Iser se detém com maior abrangência no problema da ficcionalidade é, sem dúvida, *O fictício e o imaginário*, publicada originalmente em 1991. Se as obras anteriores, como *O leitor implícito*, focalizavam a recepção como produtora de sentidos, agora Iser se volta para o ficcional em si, como produto resultante de operações não

só lúdicas como cognitivas. O ficcional passa a assumir a condição de instrumento para a compreensão do real, não como uma possibilidade intermediária, submissa a referenciais científicos, mas com uma organicidade própria.

O fictício e o imaginário está dividido em seis capítulos. Os três primeiros capítulos tratam do ficcional como conceito, precisando suas origens e evolução. O capítulo I (“Atos de fingir”) conceitua o fictício; o capítulo II (“A bucólica da Renascença como paradigma da ficcionalidade literária”) aborda a origem e desdobramentos do fictício; o capítulo III (“A ficção tematizada no discurso filosófico”) faz uma revisão do modo como algumas teorias de cunho filosófico abordaram o tema. Os três capítulos seguintes tratam da ficção atrelada ao conceito de imaginário. Assim, o capítulo IV (“O imaginário”) define o conceito, a partir de pressupostos antropológicos e psicológicos, passando pela fenomenologia; o capítulo V (“O jogo do texto”) especifica os modos pelos quais o jogo ficcional ocorre, incluindo uma tipologia de possibilidades; o capítulo VI (“Epílogo”) retoma a noção de mimese, focalizando o conceito de encenação como uma atividade ficcional e uma categoria antropológica.

Ao definir a ficção como um *ato de fingir*, Iser o refere a dois procedimentos, os quais permitem a transgressão dos limites entre o texto e o contexto, ou seja, possibilitam que se transgridam os campos de referência intratextuais. Tais procedimentos seriam a *seleção* e a *combinação*, o que remete a possibilidades de o texto assumir formas díspares. Selecionar elementos é uma ação que começa antes da escrituração do texto, mas a combinação diz respeito à própria elaboração do mesmo. A possibilidade de combinar é uma das bases para que se criem regras de jogo, e para que o desempenho seja sempre diferente. Portanto:

Como produto da combinação, o relacionamento não se refere apenas à elaboração destes campos de referência a partir do material selecionado, mas igualmente ao mútuo relacionamento destes campos. Isso nos leva a reconhecer uma diferenciação relativa à qualidade do fictício. Esta diferenciação se reveste de uma importância ainda maior ao tratarmos, agora, doutro ato de fingir, que consiste no *desnudamento de sua ficcionalidade*. (ISER, 1996, p. 23)

Desnudar a própria ficcionalidade pode ser um assunto já tratado, explorado sob prerrogativas diversas, principalmente por teorias sobre o foco. Hamburger já apontava para o fato de o texto fictício revelar-se como tal. Mas a diferença é que Iser não focaliza essa

possibilidade como uma incumbência da linguagem ficcional em si. O trecho seguinte é esclarecedor:

Este ato é característico da literatura em sentido lato, que se dá a conhecer como ficcional, a partir de um repertório de signos. Não se pode abordar aqui a multiplicidade dos repertórios de signos, pelos quais o texto ficcional se revela na literatura. Deve-se entretanto ressaltar que este repertório de signos não se confunde com os signos lingüísticos do texto; razão pela qual fracassaram todas as tentativas de demonstrar o contrário. (ISER, 1996, p. 23)

Dentro dessas tentativas fracassadas, para ele, certamente se inclui a de Hamburger. O que Iser chama de signos é algo mais abrangente que a internalidade da linguagem. É preciso lembrar que há um *intervalo* entre o texto e o leitor, que inclui, por exemplo, o reconhecimento deste enquanto ficcional. Portanto, Iser (1996, p. 23) afirma que "o sinal de ficção no texto assinalado é antes de tudo reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes." E são essas convenções que levam o público a não reconhecer o texto apenas como discurso, mas como sendo um "discurso encenado", e a ideia de encenação como marca do texto ficcional percorreria o livro todo. Consta-se que todo texto literário, na condição de fictício, é uma encenação. Assim, "pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*" (ISER, 1996, p. 24), expressão já usada, e que volta no teórico para assinalar essa espécie de *parênteses* em que a ficção coloca o real. Esse *como se* remete a um mundo imaginário, irreal. Como imaginário, esse mundo não se pretende erigir como um engano, ele não quer tomar o lugar do real. Mas não se refere apenas a uma invenção inconsequente, pois há consequências dentro do fictício, ele tem uma utilidade prática. O imaginário é aqui visto como *acontecimento*, e este tem sua função cognitiva.

O passo seguinte seria precisar o imaginário como uma *gestalt*, da qual o fictício faz parte. O imaginário inclui sonhos, fantasias, a invenção como forma de conhecimento do real. Por isso, a correlação mais evidente de quem se assume como produtor de ficção seria com as máscaras, que ocultam, mas como um fingimento que pode revelar muito acerca de quem as usa. A máscara aparece como uma convenção que possibilita a liberdade em certas ocasiões convencionadas. Não se usa uma máscara a todo instante mas, ao se usar, a ação tem uma finalidade acatada pela convenção. A máscara "possibilita a condição extática da pessoa: estar simultaneamente em si mesma e fora de si. Assim, ela se torna o

paradigma da ficcionalidade que se desnuda aqui e ali como engano, mas apenas para evidenciar que, a partir dela, todo engano é ao mesmo tempo uma descoberta” (ISER, 1996, p. 91). O que se depreende da máscara é uma duplicidade que tem funções práticas: “Representar essa duplicação significa tornar representável a formação de mundos possíveis ou mesmo presentificar o próprio processo de produção” (ISER, 1996, p. 98), e isso dá origem aos inúmeros modos através dos quais o fictício se constitui e se autorrepresenta. O que significa que:

Ao evidenciar-se como aparência, ela subtrai da *gestalt* correspondente, em que se expressa a duplicação, a autenticidade necessária para a representação. Mas é justamente a presentificação inautêntica que faz com que a duplicação seja passível de variações ilimitadas. (ISER, 1996, p. 98)

A oposição entre uma “autenticidade necessária” e uma “presentificação inautêntica” parece contradição, mas na verdade apenas explica o modo pelo qual o fictício pode ser discurso encenado. O que se encena tem conexão com uma *gestalt* do real. Aqui, Iser compara sonho e ficcionalidade; ambos têm origem no imaginário, correspondem a funções naturais do ser humano; a diferença é que, enquanto não se tem controle sobre o primeiro, o segundo é ação espontânea, regida por critérios de seleção e combinação. E essa possibilidade de combinações dá origem a um jogo que prima pela liberdade.

Iser comenta a teoria de Searle, bem como a de Austin, a respeito do fictício como um ato de fala que finge referir-se a um objeto. Em seguida, o autor acompanha a evolução do conceito. Refere-se à primeira citação do termo no direito romano. Fala acerca de Bacon, Bentham, Vaihinger e Nelson Goodman, como autores de teorias sobre o ficcional. Comenta a definição de Locke, que vê o ficcional como associação de ideias. Desses autores, é importante ressaltar a passagem por Vaihinger, como autor do conceito de *fictitious entities*, o que se refere a condições para o pensamento. Nessa posição, a ficcionalidade é colocada como uma etapa na verificação de formulações: “A história da idéia é a das condições psicológicas: no dogma, a realidade é identificada com a idéia; na hipótese, a idéia se torna uma pressuposição a ser verificada; na ficção, por fim, opera a consciência de que a idéia é o Outro radical daquilo a que se refere” (ISER, 1996, p. 161), posição que a torna sem um objeto autêntico de referência. Sobre a relação sujeito-objeto, ele salienta, a partir de Vaihinger: “A divisão tradicional sujeito/objeto ainda está presente em seus contornos, mas tão alterada na sua correlação que ambos os pólos são afetados” (ISER, 1996, p. 159). Mais adiante, o teórico definiria tal relação da seguinte forma: “Essa presença simultânea de

mundos duais se cumpre através da irrealização recíproca; esta suspende, em um caso, a função designativa e, no outro, o caráter de objeto” (ISER, 1996, p. 265), trecho que evidencia a falência do conceito de objeto autêntico na enunciação fictícia.

Importa aqui, mais que uma reflexão sobre a ficção como conhecimento, expor o modo como Iser a categoriza como jogo, ou ainda, como encenação. A discussão sobre o estatuto da arte em geral como uma construção fictícia o leva a atrelar ambas as atividades ao imaginário. O processo pelo qual a ficção se constitui é definido por Iser de um modo que lembra a simbolização dos sonhos feita por Freud. “A ficção, como expressão do homem, permite que ele opere além de suas limitações” (ISER, 1996, p. 199), o que remete a uma constatação de que a ficção pode suplantar limitações intrínsecas do homem. O teor psicologizante faz com que o sonho seja comparado à criação fictícia. A intencionalidade é a responsável pelo estabelecimento das diferenças. O jogo, tal como é definido o fictício, é visto como um potencial ilimitado de combinações. A intertextualidade é lembrada pelo teórico como um exemplo dessas combinações.

O jogo é designado como um fingimento, tal como outros autores antes dele haviam frisado. Nesse jogo, “a atitude natural não é mais válida” (ISER, 1996, p. 265), o que lembra de imediato o estranhamento que as regras ficcionais podem provocar, ou o fato de que as mesmas desvelam a condição de invenção. A intencionalidade dos atos de fingir é reiterada, pois o fingir é escolha que se faz deliberadamente.

Se essa escolha implica em seleção, é preciso que se ressalte que esta origina um processo em que se abolem certos aspectos da representação do real. E tal “processo de abolição pode ter vários graus de intensidade” (ISER, 1996, p. 267), afirmação que faz pensar nas técnicas pelas quais a ficção se desvela, e que podem dar origem a graus de desvelamento. Essa possibilidade de graus de ficcionalidade ocorre porque tal processo de escolha, de abolição de elementos, se insere no sistema verbal, condição para a materialidade do texto. Assim, está-se diante da ficção como uma representação feita através de signos. Abolidas as referências a um mundo real, através desses sinais, há processos de assimilação de regras.

Iser dedica uma longa explanação acerca dos tipos de jogos, a partir de Caillois e sua tipologia. Complexa a categorização, que Iser expõe com exemplos mais fartos na comunicação “O jogo”, também feita no país em 1996, e da qual se extraem os seguintes trechos:

A intencionalidade subjacente à ficcionalização é comparativamente determinada em relação ao que foi excedido ou transgredido. [...] O ato de fingir, contudo, mantém em jogo o que se transgrediu, de modo que o que foi transgredido possa tornar-se algo diferente de si mesmo. O jogo livre

está implicitamente ligado a outra forma de jogo cujo objetivo é evidenciar o que motivou o traspasse ou a transgressão. [...] A diferença se revela então por meio de um movimento compensatório entre aquele jogo livre, no qual se vai além do que é, e um jogo instrumental cujo propósito implícito tem caráter pragmático. (ISER, 1999b, p. 107-108)

A oposição entre um jogo livre e um jogo instrumental se refere à diferença entre o fictício e o imaginário. Este origina o primeiro. A principal característica do jogo livre é possuir uma intenção e uma forma; o imaginário, como matéria-prima para esse jogo, ainda não dispõe de forma. O jogo é que possibilita a coexistência entre fictício e imaginário: “Tal jogo oferece então a condição constitutiva para o estético que, discursivamente, só pode ser descrito como um intervalo vazio” (ISER, 1996, p. 274), frase que define não somente a liberdade criadora do escritor, mas a possibilidade de superação da representação mimética em artes como a pintura. Na literatura, essa possibilidade do estético, como espaço vazio, torna justificadas as técnicas que, fora do âmbito literário, pareceriam arbitrárias. A oposição entre jogo livre e instrumental proporciona a Iser algumas reflexões precisas sobre a linguagem como possibilidade para a liberdade criadora:

A contraposição entre jogo livre e jogo instrumental não visa necessariamente a um resultado, mas é parte integrante de jogos específicos nos quais o que se desenrola terminará produzindo algum resultado. É o que se verifica sobretudo quando se transpõe essa dinâmica do jogo para a linguagem, cabendo perguntar se esse modo de jogar revelará características gerais do jogo. (ISER, 1999b, p. 109)

Dessa forma, há jogos específicos, com desempenho próprio. E são esses jogos com regras próprias que proporcionam a liberdade dentro do instrumental. A linguagem não proporciona liberdade infinita, ruptura total com regras. Mas permite que cada jogo em particular goze de certa liberdade proporcionada por ela, como instrumento. Assim, as “limitações do texto não implicam, porém, o fim do jogo. Em vez disso, esse caráter interminável do jogo tem de se expressar pela realização de possibilidades específicas de jogar, e isso se faz mediante jogos (*games*)” (ISER, 1999b, p. 110). Ressalta-se, então, a natureza do ficcional como jogo (*play*) que se corporifica através de jogos específicos (*games*). A concretização (*playing out*) das possibilidades de jogo é que representa a conciliação entre o livre e o instrumental. Iser cita, por exemplo, as referências ao mundo real como integrantes deste último. Mas há outras, certamente, como a filiação a gêneros literários definidos de antemão, e que representam, para o leitor, a possibilidade de adentramento na concretização. Para o teórico, cada “jogo específico utiliza aquela contraposição básica de um

modo próprio. O jogo (*play*) permanece dinâmico para além de sua significação pragmática, pois os diferentes jogos (*games*) textuais continuam a ser jogados uns contra os outros” (ISER, 1999b, p. 110).

Iser especifica os quatro tipos de jogos, a partir da terminologia de Roger Caillois: “Refiro-me portanto aos quatro tipos de jogo: *agón*, jogo de conflitos; *alea*, jogo baseado na sorte e no imprevisível; *mimicry*, jogo de imitação; e, por fim, *inlix*, fundamentalmente um jogo de carnavalização que resulta numa subversão contínua” (ISER, 1999b, p. 110-111). Essas especificidades serão objeto de longos esclarecimentos, também em *O fictício e o imaginário*, e constituem um dos elementos mais complexos de sua teoria.

As conclusões de Iser apontam para o conceito de encenação. Tal conceito se origina de um provável conflito a que o ficcional daria origem: como conciliar a existência de referentes linguísticos com essa suspensão do mundo real que a ficcionalidade opera? Ou melhor, como manter o significante sem uma vinculação direta ao real? Iser aponta para a condição do referente como voltado para si mesmo, o que faz lembrar Jakobson com sua função poética. Nas palavras de Iser:

Tal jogo substitui o código, ou, visto de outro ângulo, torna-se o código do significante dividido que assim se expõe como sinal de leituras diferentes. Com isso o significante se torna meta-comunicação, pois a produção de seu significado só se estabiliza através do *modo* de sua emergência. Pois não há uma condição transcendental que ofereça contornos a algo que ainda não existe. A meta-comunicação sobre as ações verbais é possível como jogo [...]. Por isso, trata-se de encenar a realização, se se quer, por meio da linguagem, falar sobre a linguagem. (ISER, 1996, p. 305)

A encenação pode ser vista como o correlato linguístico do jogo: “O jogo da linguagem do significante dividido se apresenta portanto como realização de uma ação de linguagem e, ao mesmo tempo, de sua encenação” (ISER, 1996, p. 305), mas com essa condição evidente de que o significante se separe da designação, e possa jogar com o que está esboçado nela. A noção de “significante dividido” remete à ideia da valorização da elaboração poética como jogo. Esta já estava sugerida na valorização dos modos do fazer literário, propugnadas pelo formalismo russo. Ser metacomunicação significa voltar-se sobre si, como conjunto de signos. Mais que desnudar a própria ficcionalidade, essa característica aponta também para o deslocamento que se opera ao nível do real: “Os sinais da ficcionalidade também põem entre parênteses o mundo apresentado pelo texto, indicando ao mesmo tempo que esse mundo não só deve ser visto como tal, mas também entendido como mundo que não existe empiricamente” (ISER, 1996, p. 265). A ação de colocar entre parênteses é uma das

mais esclarecedoras dentre as maneiras através das quais Iser define o fictício. Remete à intencionalidade de Searle, quando este diz que o fictício não assume as regras de comprovação empírica do enunciado sério. Se há sinais de ficcionalidade, o fictício pode se evadir daquelas regras. Elas se tornam impróprias para quem joga. Os sinais sim, como signos, é que importam. O teórico fala da intencionalidade dos atos de fingir, e do fato de eles necessitarem de uma forma:

Em conseqüência, a imposição de forma de um ato intencional, dirigido pela consciência, se expressa no fato de o imaginário deslocar as realidades transgredidas pelo fingir para a inaturalidade e se manifestar como uma “consciência de *inaturalidade*”. [...] Daí resultam os primeiros movimentos do jogo: o mundo negado se confronta com um horizonte de possibilidades inicialmente vazio. (ISER, 1996, p. 267)

Essa consciência reforça a natureza da ficção como fingimento que não engana. Mas remete a sinais, que dão forma ao imaginário. Trata-se de abolir a referência, como condição para o jogo. Já se falou acerca da seleção e da combinação como estágios de construção do fictício. Além desses dois, discutidos em *Teoria da ficção*, Iser tinha apontado mais uma, em *O fictício e o imaginário*: “a auto-indicação, por seu turno, aparta-se dessa realidade e, através do *como se*, transforma o mundo textual que emerge da seleção e combinação em pura possibilidade” (ISER, 1996, p. 270). E esse mundo possível torna-se uma alternativa para o mundo real, sem se impor um substituto que tome seu lugar.

O epílogo de *O fictício e o imaginário* pode ser considerado uma apologia da fantasia literária. Iser afirma que “a insuperável distância entre ser e possuir a si mesmo é uma das descobertas da literatura. Esta descoberta seria descartada se a literatura estivesse destinada a seguir as regras pertencentes à pragmática da vida real” (ISER, 1996, p. 356), o que faz lembrar Heidegger (2003, p. 209), em *A caminho da linguagem*, ao conferir à poesia uma possibilidade de desvelamento do ser não concedida à linguagem pragmática:

No ser e estar apropriado, o acontecimento apropriador deixa a saga do dizer alcançar a fala. O caminho para a linguagem pertence à saga do dizer, que se determina a partir do acontecimento apropriador. Nesse caminho, que pertence ao vigor da linguagem, abriga-se o próprio da linguagem. O caminho é apropriante.

Tanto em uma visão antropológica como em outra, filosófica, a linguagem liberta das amarras de uma representação puramente denotativa assume uma dimensão essencial: a de levar o homem a apropriar-se de sua própria condição. Assim, encenar a

linguagem é meio para se chegar a caminhos que a simples referência ao real não possibilita. Nas palavras de Iser (1996, p. 272): “A encenação seria a condição transcendental que possibilitaria perceber uma coisa que, por sua natureza, não pode ser objetivada e que substituiria a experiência de algo acerca do qual não há conhecimento.” Desse modo, Iser reafirma a necessidade do fingimento ficcional como forma de apropriação do real. Heidegger chamaria de desvelamento. Nos dois autores, seria a linguagem literária uma condição que possibilitaria ao homem saber lidar com o desconhecido.

Por isso, Iser tem proposto o desenvolvimento de uma nova disciplina: a antropologia literária seria a base para respostas claras sobre as razões pelas quais o homem ficcionaliza. Uma disciplina já não mais restrita ao âmbito da literatura, como teoria do criado, mas voltada para as razões intrínsecas da criação.

3.2.2 A Teoria de Umberto Eco

As questões abordadas por Umberto Eco estão ancoradas no ato de leitura. É a partir das possibilidades de recepção, pelo leitor, do texto literário, que Eco vai deslindar os mecanismos que possibilitam não só a intencionalidade do autor, como a participação do leitor como ser ativo dentro do jogo ficcional. O escritor italiano desempenha tanto as funções de teórico da literatura como de romancista. Dessa forma, há nele atenções sugestivas acerca da intencionalidade de quem escreve um texto literário.

Uma visão apaixonada da literatura é possível constatar nas conferências reunidas em *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Estas foram pronunciadas em 1993, na Universidade Harvard, e evidenciam a posição de quem fala como sendo um leitor apaixonado. Os ensaios são breves, mas funcionam como uma retomada de conceitos que Eco vinha formulando ao longo da carreira, em livros como *Obra aberta* e *Lector in fabula*. A posição do leitor dá origem a conceituações sobre seu papel, que funcionam como uma retomada daquilo que Booth já apontara com a noção de autor-implícito. Consequentemente, o leitor passa a funcionar como um elemento internalizável, previsto pelo texto.

Eco focaliza a ficção sob um paradigma semelhante ao de Iser. Ela é jogo entre autor e leitor, funcionando com regras próprias. Focalizar a natureza dessas regras como interação é o interesse que orienta seus principais conceitos. Eco retoma dois conceitos

definidos pelo formalismo russo para que se possam definir essas regras. Assim, os termos *fábula* e *enredo* reaparecem:

Fábula é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações e a sintaxe das personagens, o curso dos eventos ordenado temporalmente. Pode também não constituir uma seqüência de ações humanas e pode referir-se a uma série de eventos que dizem respeito a objetos inanimados, ou também a idéias. O enredo, pelo contrário, é a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com as suas deslocções temporais, saltos para frente e para trás (ou seja, antecipações e *flash-back*), descrições, digressões, reflexões parentéticas. (ECO, 2004, p. 85-86)

Sobre a mesma distinção, define Segre (1986, p. 15):

a principal diferença entre *fabula* e enredo está no fato de que a *fabula* respeita a cronologia (mesmo que fantástica) dos acontecimentos, o enredo, ao contrário, os mantém na ordem em que o escritor os descreveu. [...] É, afinal, na dimensão temporal que se notam, e acima de tudo que funcionam, os fenômenos de recursividade, fundamentais não somente para os efeitos expressivos, estilísticos (penso na bem justificada pertinácia em se estudar os paralelismos), mas também para aqueles comunicativos, e, em particular, narrativos (é a recursividade que reforça a identidade de lugares, personagens, eventos; que insere os fatos numa curva de tonalidade e de atmosferas [...]).

A distinção entre esses dois elementos aponta para o fazer elaborativo do autor, mas também para as expectativas que esse fazer suscita, já no autor, em relação à sua apreensão. Por isso, para Eco, não há que se fazer a distinção apenas entre as instâncias do autor. É preciso distinguir categorias dentro daquilo que sempre se definiu apenas como *leitor*. A noção de *leitor-modelo* é motivo para um capítulo sobre tal função, em *Lector in fabula*. Eco estava fazendo desse leitor o modelo, não apenas como uma expectativa íntima do autor. Assim:

Para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta do que “conhecimento de códigos”) que confirmam conteúdo às expressões que usa. Ele deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente. (ECO, 2004, p. 39)

Assim, há um movimento na geração, que deve ser reproduzido quando da interpretação. A isso, pode-se chamar interação, ou jogo. Evidentemente, há duas

intencionalidades se refletindo. O leitor-modelo é uma instância que gera aquilo que Eco define como *autor-modelo*. Estes se contrapõem às categorias do *autor-empírico* e do *leitor-empírico*, estas de fato pessoas que existem fora do texto, em uma condição física.

Podem-se sintetizar esses elementos em uma disposição, que Eco expõe, em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, através de gráficos. Assim, o autor-empírico está fora do texto, mas gera o autor-modelo, que é responsável pelo enredo, conforme este se organiza, com sua temporalidade específica; este autor-modelo se relaciona com um leitor-modelo, que é aquele para quem os recursos do enredo se voltam e, como este gera expectativas no autor, é ele é um dos responsáveis pela recursividade do texto; este leitor-modelo é anterior ao leitor-empírico, que é físico, e que pode ou não corresponder às expectativas do autor, mas é este quem, afinal, apreende o texto.

Os quatro elementos são participantes do jogo: “Cabe, portanto, observar as regras do jogo, e o leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar” (ECO, 1994, p. 16). Esse leitor-modelo só pode corresponder às expectativas do autor se a constituição do texto apontar para o reconhecimento dessas regras. Ou seja:

Dissemos que o texto postula a cooperação do leitor como condição própria de atualização. Podemos dizer melhor que *o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo*. Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros – como, aliás, em qualquer estratégia. (ECO, 2001, p. 39)

A comparação que se faz em seguida é com jogos, como o xadrez. Mas também com a guerra. Na verdade, essa previsibilidade da recepção pelo leitor faz pensar em possibilidades de combinação em termos de forma. O modo como Eco expõe tais regras faz lembrar a combinação iseriana: “Naturalmente, o autor dispõe de sinais de gênero específicos que pode usar a fim de orientar seu leitor-modelo, mas com frequência esses sinais são ambíguos” (ECO, 1994, p. 16), algo que pode complexificar o jogo. Ainda sobre as regras como sinais, o teórico continua: “Quem determina as regras do jogo e as limitações? Em outras palavras, quem constrói o leitor-modelo? ‘O autor’, dirão de imediato meus pequenos ouvintes” (ECO, 1994, p. 17). De fato, cabe ao autor a construção de um leitor-modelo, pois este, como interno ao texto, é “um conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto precisamente como um conjunto de frases e outros sinais” (ECO, 1994, p. 22), e a construção de tal conjunto, como instruções, gera regras, cuja observância é condição para a interação no jogo, ou seja, para que, dentro de uma abertura de sentidos, a

intenção do autor não se perca. O que gera a seguinte diferenciação: “Nesse sentido, eu falaria de leitores-modelo não só em relação a textos que estão abertos a múltiplos pontos de vista, mas também àqueles que prevêm um leitor mais obediente” (ECO, 1994, p. 23). A diferença é exemplificada pelo leitor de Joyce e o de um horário de trens. Estranho como Eco cita o leitor de um texto sem nenhuma possibilidade de abertura para indicá-lo como modelo de leitor obediente. Pois a obediência, no âmbito da literatura, está mais relacionada ao estranhamento que à assimilação imediata. Mas, ainda segundo Eco, é preciso não perder de vista que essa diferença também se dá em relação a autores e obras, a períodos literários diferentes. E o teórico chama a atenção para a complexificação dessas relações, quando passa a falar sobre a atuação do autor-modelo, pois “há casos em que, com maior desfaçatez porém mais sutilmente, apresentam-se autor-modelo, autor-empírico, narrador e entidades ainda mais vagas, colocadas no texto narrativo com o propósito de confundir o leitor” (ECO, 1994, p. 24). Eco reconhece, sem dúvida, a complexidade das técnicas modernas. Essa confusão, sem dúvida, produz efeitos estéticos, e é integrante da intencionalidade da ficção.

Eco analisa a constituição da perspectiva em textos como o conto “Gordon Pym”, de Poe, em que um personagem-narrador se assume como autor-empírico, em um prólogo. Assim, a perspectiva em primeira pessoa, quando faz uso desses recursos de veridicção, intensifica a complexidade do jogo ficcional, é o que se depreende de tal análise. Eco observa as variações no uso do tempo, ora pretérito perfeito, ora imperfeito, como uma técnica de afastamento ou reaparecimento daquele que se faz passar por autor-empírico. Com isso, esse pretense narrador-personagem explicita duas temporalidades: a da narração e a do narrado.

Eco volta-se mais para o recurso da temporalidade que para as flutuações na voz narrativa. Chega, enfim, a essas possibilidades de temporalidades diferentes como estratégia ficcional. Em seguida, define a existência de três tempos, já que sua análise coloca o leitor como parte do texto. Esses três tempos são chamados de *tempo da história*, *tempo do discurso* e *tempo da leitura*. Se história remete a fábula, discurso remete a enredo: “Portanto, o tempo do discurso é o resultado de uma estratégia textual que interage com a resposta dos leitores e lhes impõe um tempo de leitura” (ECO, 1994, p. 63), tempo que, neste teórico, tem uma relevância diferente da que tem em Genette, que o situa fora do texto. É preciso especificar que, em Eco, o tempo da leitura pode ser programado dentro do texto, como estratégia. Assim, ele afirma: “Existem determinadas obras que, a fim de impor esse ritmo ao leitor, tornam idêntico o tempo da história, o tempo do discurso e o tempo da leitura” (ECO,

1994, p. 65), o que aponta para estratégias como o fluxo da consciência e, em alguns casos, de simulação de improvisação do texto, sob os olhos do leitor.

O autor pode programar recursos, como a temporalidade; mas o êxito da obra depende de como o leitor a recebe. Por isso, é imperioso que esse autor, como sujeito empírico, assuma os contornos de um autor-modelo, que “é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo” (ECO, 1994, p. 21). Novamente, percebe-se a intencionalidade: se o autor quer ser modelo, o leitor também deve sê-lo, pois em um “texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo” (ECO, 1994, p. 12), o que faz com que este tenha que corresponder a certas exigências. Essas opções do leitor devem ser orientadas pelo autor. Cita-se o caso do expectador de cinema que assiste a uma comédia em momento de profunda tristeza. Se esse espectador não é o ideal, o modelo que o filme pretendia, em relação ao texto literário o mesmo de dá:

eu chamo de leitor-modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. Um texto que começa com “Era uma vez” envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio leitor-modelo, o qual deve ser uma criança ou pelo menos uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável. (ECO, 1994, p. 15)

Assim como em Iser, há sinais que orientam o leitor. Eles aqui são marcas de gênero literário, que podem ser claras ou não. Eco compara sua concepção do leitor-modelo às formulações de Iser acerca desse leitor. No teórico alemão, este é que detém a prerrogativa que, para Eco, já está no texto. Para este último, o texto instaura esse leitor, enquanto em Iser ele é apenas uma possibilidade, sob a dependência de potencialidades cognitivas. Para o teórico italiano, o leitor-modelo é um conjunto de estratégias textuais. Em *Obra aberta*, Eco procura especificar como essas estratégias são construídas, à luz da teoria da informação e da semiótica. Dessa forma, o autor-modelo evita os “ruídos” (ECO, 2001, p. 92) que possam intervir na recepção do texto pelo leitor-modelo.

Sem dúvida, há inúmeros sinais que condicionam a recepção pelo leitor. Eco fala acerca da aproximação entre as formas de tempo. Essa aproximação entre tempos é uma estratégia de jogo, e ela pode intensificar a interação ficcional. A ficção como jogo elabora regras novas conforme o evento estético. O que não pode ser reduzido à condição de puro exercício criativo. Nas palavras de Eco (1994, p. 137): “A ficção tem a mesma função dos

jogos. Brincando as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente.” Tais palavras aproximam Eco de Iser, pois a ficção ganha também uma função cognitiva. As posições de ambos se complementam. Formam uma explicação para procedimentos estéticos levados a cabo pela literatura, ao longo dos tempos.

A relação entre fábula e enredo é observada por Eco, em *Lector in fabula*, como um determinante do jogo ficcional. Em *Obra aberta*, também se tratam procedimentos narrativos modernos à luz dos termos criados pelo formalismo russo. A posição de Eco às vezes pode parecer redutora, pois o enredo é visto como um jogo de peças que dispõe a temporalidade de modos diversos, enquanto a fábula respeita a ordem cronológica. Pode parecer que toda a complexidade da narrativa moderna, ou o estranhamento do leitor, resultem apenas desse embaralhar da ordem temporal. No entanto, Eco sabe que o enredo não resume as possibilidades do arranjo literário. Por isso, sua noção de leitor-modelo é fundamental para que se enxerguem outras formas de a literatura causar estranhamento e resultar em jogo. Esse leitor é fundamental para a forma que o texto literário assume. A mesma forma que, para Iser, possibilita que o imaginário se corporifique. Em Eco, ela possibilita que a obra repercuta em seu leitor, provocando o jogo ficcional.

Finalmente, é possível entender que ambos os autores formam uma teoria aplicável do ficcional, não apenas como conceito, pois neles há o conjunto de sinais que identificam a natureza do texto como tal, mas também como explicação acerca do funcionamento desses sinais já na forma de jogo, interação entre autor e leitor.

Deste modo, formulou-se aqui uma possibilidade de revisão de Hamburger. O enunciador do texto literário, seria, afinal, o autor, e não a eu-origo. Esse autor finge, quebrando as regras que indicam a veracidade do enunciado, e instaura um narrador. O narrador faz uso da voz, e de uma temporalidade específica para ela, o que instaura possibilidades de adentramento no texto, específicas da ficção. Por isso, existem formas literárias, especiais, como diria a autora alemã, que rompem com a logicidade da narração. Mas esses rompimentos, como se depreende de Iser, são formas de jogo ficcional, e se justificam perfeitamente no âmbito da narrativa literária. A primeira pessoa possibilita que o leitor estranhe esses rompimentos de um modo mais intenso que nas narrativas em que um narrador, de fora, narra. Mostrar o modo como essa intensificação se dá é o objetivo dos capítulos posteriores deste estudo.

4 FORMAS DE FINGIMENTO

Estabelecida a ficcionalidade como fingimento sem intenção de enganar, jogo regido por signos convencionado entre autor e leitor, a tarefa é expor alguns modos pelos quais o fictício se constitui, para que se constate que estes representam uma intensificação do caráter ficcional. Há graus de fingimento, o que faz com que a narrativa assuma ora aspectos mais fingidos, no sentido de uma mimetização do real que não desperte tanto estranhamento no leitor, ora assuma feições anti-ilusionistas, que revelam a sua constituição como específica para regras criadas dentro do universo ficcional.

Se o que se afirmou acima vale para a narrativa em primeira ou terceira pessoa, é preciso que se demonstre que, exatamente quando faz uso da primeira pessoa, essas possibilidades de fingimento e de desvelamento do ficcional se intensificam. A possibilidade de a primeira pessoa poder ser confundida com gêneros não-literários, ou causar estranhamento pela ilogicidade da técnica utilizada, isso tudo faz com que ela recrudesça os aspectos ficcionais do texto.

Exemplos evidentes de tal diferença podem ser constatados nas ficções cinematográfica ou televisiva. Da mesma forma, quem acompanha o comportamento de espectadores, em trechos de crítica cinematográfica ou televisiva, percebe que as reações de estranhamento do público estão na base para fracassos, como a de filmes que a crítica elogia, mas que dão prejuízo. Ou a pouca inventividade da narrativa televisiva: o estranhamento é causa de quebra de expectativas nesse público. O culto ao mimetismo narrativo faz com que um público mal formado reconheça como proximidade do real aquela narrativa em que não há narradores, em que todo o aparato produtivo se oculta. A ilusão de assistir a algo que se desenvolve como um evento real leva à atenção para a fábula, enquanto o enredo é algo que se quer ocultado. Um filme como *A noite americana*, de Truffaut, causa estranhamento porque não há uma delimitação entre documento e invenção. As câmeras estão em cena, assim como os técnicos, misturados aos atores. Outro exemplo seria o final do filme *Gosto de cereja*, de Kiarostami, em que a personagem, um homem que pretendia matar-se durante a noite que seria clímax e desfecho da narrativa, aparece em plena manhã, caminhando; mas ele caminha em direção às câmeras, aos técnicos de bastidores, e conversa com estes na condição de ator; os créditos começam a subir; e o telespectador não sabe se, na fábula, o personagem se decide ou não por viver. Na televisão, a opção por uma forma anti-ilusionista aparece em séries, como *Hoje é dia de Maria* e *A pedra do reino*, nas quais há recursos como cavalos que

aparecem como triciclos, ou um pôr-do-sol que é nitidamente pintado, elementos do cenário ostentam sua artificialidade. E o estranhamento de um público acostumado a atentar para a fábula, mas não para as peripécias do enredo, no sentido que os formalistas russos davam aos termos, se evidencia em comentários da imprensa. O anti-ilusionismo, nesses meios submissos a uma intenção mercadológica, pode ser visto apenas como experimentação. O posicionamento que a ficção revelada exige do público talvez impeça a fruição de elementos possibilitadores de uma catarse.

Na narrativa literária, esse estranhamento certamente chegou a provocar reações também de repulsa, sobretudo em relação às técnicas propugnadas pelo romance do século XX, definidos como *vanguardas*, e que buscavam de fato o rompimento com regras de jogo ficcional validadas pelo público. A importância dessas vanguardas representa um momento determinante na história literária, o que pode ser entendido a partir do comentário seguinte:

O (sic) obra do irlandês James Joyce, principalmente o seu controvertido romance *Ulysses*, marca a era literária moderna e se constitui num monobloco tão importante quanto a obra de Shakespeare para o Renascimento, a de Dante para a Idade Média e a de Homero para a Antiguidade. (BRASIL, 1992, p. 9)

O que o crítico Assis Brasil afirma sobre Joyce apenas ratifica o que a crítica e a historiografia literárias do século passado propugnaram: “O *Ulisses* de Joyce e *A terra devastada* de T. S. Eliot vêm a lume simultaneamente, no ano de 1922, e ditam a tônica da nova literatura” (Hauser, 1998, p. 964), e isso significa fazer da vanguarda uma revisão de processos literários. As possibilidades novas de focalização, ou perspectiva e a criação de técnicas de representação do tempo fazem da vanguarda e do romance posterior a ela uma possibilidade de desvelamento e, conseqüentemente, de intensificação do jogo ficcional. Hamburger (1996, p. 109) já atentara para o fato: quebrar a ilusão do real não “perturba a ilusão da ficção, antes a realça”, e tal constatação reconhece a intensificação da ficcionalidade como uma característica dessas técnicas.

A atenção para o processo literário e não unicamente para a fábula pode ser comparada às mudanças nas técnicas de representação ocorridas nas artes do espaço. A representação, seja no cubismo ou no fovismo, evidencia a técnica empregada. O percurso das artes plásticas pode ser assemelhado ao da literatura em suas formas de aproximação entre os tempos da narrativa e da narração. A *action painting* seria um exemplo que remeteria ao fluxo da consciência, ou à técnica de se fazer o leitor perceber o texto como produzido sem uma

elaboração prévia. Hauser (1998, p. 961) considera essas técnicas como sendo “fundamentalmente uma arte ‘feia’, [...] uma fuga ansiosa a tudo o que é deleitoso e agradável, a tudo o que é puramente decorativo e cativante.” E o historiador está aqui se referindo não só às artes do espaço, mas também às do tempo. O interesse dessa arte é ser entendida como tal, conjunto de técnicas, e não mais como imitação do real.

A literatura em primeira pessoa assume formas novas, que antes eram problemáticas, como Hamburger já as definira, por aquela querer uma condição histórica. Essa literatura se apropria de gêneros validados fora da literatura, como forma de veridicção, de convencimento. Há uma passagem, no percurso diacrônico da narrativa em primeira pessoa, que vai de uma busca pelo convencimento a uma assunção explícita de formas que a evidenciam como narrativa ficcional. Se nas origens e na maior parte de sua história foi preciso assumir uma pretensa condição de veracidade, isso vai se perdendo conforme a narrativa busca técnicas de introspecção, de aprofundamento na vida íntima.

O que se intenta a seguir é uma visão desse percurso, com o intento de se chegar a uma visão de técnicas anti-ilusionistas, ou que beiram essa condição, na narrativa em primeira pessoa. A atenção recai sobre o foco narrativo e o tempo, porque certamente eles orientam opções narrativas. Não há como se pensar que a narrativa tenha passado de uma condição de realismo, mimese controlada, para uma outra, de fantasia. Não há, na origem do romance, em mimetismo que confunda, de imediato, ficção e realidade. Não seria esse um critério para se especificar como a narrativa passou a desvelar-se como invenção. Na verdade, o esforço para representar camadas do real limitadas pelas técnicas mais convencionais é que leva a narrativa moderna a ultrapassar os limites de uma referencialidade enunciativa.

4.1 A ORIGEM: OS MODOS DE REPRESENTAÇÃO

A origem do gênero romance é obscura, o que leva Brandão (2005, p. 77s) a defini-lo como “um gênero sem origem”. A intenção do ensaísta é colocar o romance como a resultante da confluência de outros gêneros, literários ou não. Em princípio, ele deriva tal origem principalmente da historiografia, mas o romance também seria resultante de um gênero como a narrativa de viagens.

Brandão compara as técnicas do romance grego a atitudes comuns do historiador. Essa forma nova tenta se fazer passar, em princípio, por relatos verdadeiros, o que

faz com que cada autor procure táticas que o aparentem à historiografia. O fato de haver proêmios ou prólogos, em que uma voz se assume como responsável pelo relato, funciona como tática de veridicção. O romance assume a prosa, o que o faz ser visto como forma inferior, sem pretensões a uma grande literatura. Mas a prosa, por si só, não define o romance como gênero. Ou seja:

Admitindo-se que a historiografia é o que há de mais próximo, em termos formais, do romance, o deslocamento e a contaminação devem ter-se processado por meio daquilo que diferencia os dois gêneros, isto é, o jogo entre verdade e ficção. Com efeito, não basta restringir-se à constatação de que o que todos os romances têm em comum é a prosa. Na verdade, isso eles dividem também com a historiografia e com outros gêneros. O que lhes é não só comum, como também próprio, é a *ficção em prosa*. Não seria, portanto, a prosa que teria contaminado a ficção, como defendem Perry e Reardon, mas a ficção que teria contaminado a prosa, dando origem ao romance. (BRANDÃO, 2005, p. 164)

A condição do romance como ficção em prosa é algo complexo, conforme definido pelos historiadores. O próprio Brandão precisa a instituição do romance como ficção apenas no século II da era cristã. A origem é remota e tem uma vinculação direta a gêneros narrativos praticados no mundo helênico, e que se disseminaram através da cultura latina. Assim, quando se estabelece o século II como marco para o reconhecimento de um gênero novo, não se nega a existência deste antes de tal época. O que se faz é precisar uma passagem da condição de falsa-historiografia ou quase-historiografia, para a de relato inventado.

Os gêneros que o romance imita lhe são condição para uma veracidade sustentada agora na letra, em códices, não mais na autoridade de um narrador presencial. Portanto, o romance oscila entre querer parecer real e narrar relatos fantasiosos. Bakhtin (1990, p. 213s), ao precisar o romance grego como um cronotopo, ou seja, uma forma definida por aspectos temporais específicos, apontava a falsidade da representação do tempo. O romance grego tem como uma de suas fontes a narrativa de viagens. Nesse sentido, a própria *Odisseia* pode ser vista como uma obra determinante para o romance. Essas viagens dão origem à forma como a espacialidade é representada no romance grego: ampla, pois o espaço nunca se reduz a um único lugar. As viagens funcionam como um fator estrutural para a definição desse cronotopo: o protagonista percorre lugares, passa por percalços, aventuras, e isso aparece na disposição da obra sob a forma de episódios. O herói persegue um objetivo, normalmente de natureza amorosa. Mas a realização desse amor é atrasada pelos percalços, relatados como episódios avulsos. Entre o início, em que se define o objeto a ser perseguido, e o final, quando este é alcançado, existe uma suspensão do tempo como efeito sobre as

personagens. Não interessa a duração desses episódios; eles não têm nenhum efeito sobre os protagonistas, que podem esperar durante um tempo indefinido para que se realizem.

Bakhtin dedica uma atenção específica aos nomes de Apuleio e Petronio, como marcos para a evolução do gênero. Na verdade, o que o teórico russo observa é a mesma localização desses dois autores dentro da origem do romance *como ficção*. Nesse sentido, *O asno de ouro*, atribuído a Apuleio, e *Satiricon*, atribuído a Petronio, funcionam como pontos confluentes da tradição narrativa. Em ambos os textos, ainda se percebe a existência do prólogo, como tática de veridicção. Em *O asno de ouro*, há nitidamente uma semelhança entre o “eu” que se nomeia como autor e personagem e o próprio Apuleio. Os dados biográficos ali contidos são da vida pessoal desse autor, assim como os comentários desse “eu” acerca de sua atividade como magistrado, chegando ele a indicar uma influência da linguagem da retórica em seu relato. A primeira pessoa aparece desde o início²:

Muitas fábulas quero apresentar-te, em variada seqüência, nesta conversa de estilo milesiano, e agradar teus benévolos ouvidos com meu álcacre sussurro, no caso em que não desdenhes ler o papiro egípcio, coberto de letras gravadas pelo fino estilete de um caniço, do Nilo. [...] Começamos. Quem sou eu? Ei-lo, em poucas palavras. [...] Da Grécia veio esta história. Atenção, leitor: ela vai-te alegrar. [...] Fui para a Tessália – origem, pelo lado materno, de uma família na qual temos a glória de contar o ínclito Plutarco, e mais tarde seu sobrinho, o filósofo Sexto; fui, pois, para a Tessália, a negócios. (APULEIO, s/d., p. 15)

As referências a pessoas e lugares reais são evidentes. Essa viagem à Tessália é referida na nota introdutória da edição citada, feita por Ruth Guimarães, como um episódio real da vida de Apuleio. Esse autor era conhecido como adepto de práticas de magia, tendo sido até mesmo processado. E a Tessália era uma referência, na época, como lugar onde se praticava a magia. O “eu” que se apresenta aqui confere à sua narrativa o caráter de evento pessoal. Há uma referência à própria elaboração da obra, quando o autor menciona os instrumentos usados para a escrita. Da mesma forma, uma autorreferência ficcional, ao definir o estilo como milesiano. Milésio foi um autor de sátiras. A sátira milesiana pode ser vista como uma forma do gênero, tal como a sátira menipeia, cuja origem remonta a Menipo. Dessa forma, percebe-se uma duplicidade nesse prólogo: se ainda persiste o atrelamento a elementos da realidade histórica, da vida pessoal, como tática de veridicção, existe um índice de

² As citações de trechos de obras literárias serão feitas respeitando-se suas especificidades estéticas. Compreende-se que, na obra literária, todo recurso é um fim em si mesmo, não podendo sofrer alterações. Respeitam-se a paragrafação, os sinais gráficos, espaços. O único recurso exterior ao texto aqui permitido é o que serve para indicar supressão de trechos, quando inevitável.

ficcionalidade, na comparação com um gênero já validado como invenção. O autor apresenta o relato através de visíveis impregnações da atividade retórica, como o uso do verbo escutar para insinuar uma fala, que em seguida é referida como escrita.

Em *Satiricon*, há uma atitude semelhante:

Tanto tempo já passou desde que vos prometi narrar-vos minhas aventuras, que hoje finalmente me decidi cumprir a minha palavra, pois que tão a propósito nos encontramos reunidos, não somente para tratar de ciência, mas também para reavivar as nossas alegres conversações com narrativas agradáveis de se ouvirem. [...] Esses métodos seriam ainda toleráveis se tornassem mais fácil o caminho aos que querem dedicar-se à eloquência. [...] Oh! retóricos, permiti que vos diga: vós fostes os primeiros a fazer com (sic) decaísse a eloquência, vós que misturando os vossos jogos de palavras com propósitos frívolos vazios, tirastes todo o vigor do discurso, preparando-lhe a ruína. (PETRÔNIO, s/d., p. 15-16)

Constata-se uma preocupação com a retórica, em si e como recurso ainda a ser usado no texto escrito. O tom predominante em *Satiricon* é de uma sátira dura aos costumes da época. Ainda nesse prólogo, esses costumes seriam diretamente apontados e criticados: as crianças não mais aprendiam nas escolas, apenas jogavam, os jovens teriam na atividade forense apenas o cultivo da habilidade de convencer. A retórica aparece aqui como culpada, graças ao cultivo de um beletismo voltado para o frívolo. Petrônio finge uma situação retórica: seu romance seria contado oralmente, em meio a uma reunião de pessoas. Por isso, justifica-se por não adotar procedimentos da retórica. Mas sua obra é escrita, tendo sobrado dela fragmentos. Um dos motivos pode ser buscado na natureza claramente fictícia do texto. Se Ovídio fora punido com o exílio, por suas invenções poéticas, Petrônio poderia temer sorte semelhante. A obra relata as aventuras de Encólpio, seu narrador. Afinal, era ele ou Petrônio quem narrava perante uma reunião de conhecidos e que diz “eu” no prólogo? Novamente, o que se percebe é um jogo de identidades. O próprio fato de o narrador ser outro, e não Petrônio, poderia funcionar como uma máscara, que atenuasse os riscos assumidos com o gênero ficcional.

Petrônio viveu no século I, Apuleio no II. O momento assistia à decadência da poesia. Assim, a prosa de ficção desponta como uma invenção ainda sem o *status quo* daquela, mas que representava, desde então, a definição das regras de um gênero.

Ambas essas obras estão narradas em primeira pessoa. O que pode ser visto como um jogo possível por se tratar de ficção. Se o romance grego busca a semelhança com a historiografia, e faz dessas atitudes, como prólogos, referências a figuras reais, a designação do autor em primeira pessoa, uma tática de veridicção, o que se observa nesses dois autores é

uma condição de “eu” que não pode corresponder a figuras reais. Se o Apuleio do prólogo é o autor do relato, não é esse mesmo “eu” que se metamorfoseia em asno por efeito de um erro de magia, é roubado, percorre lugares, para ao final recuperar sua forma humana. A presença do asno é um elemento de ligação entre as histórias contadas no livro. Poderiam ser contos, interligados pela presença desse narrador que se nomeia, e que ora é testemunha dos fatos, ora apenas os relata, ora sabe deles por intermédio de outras personagens.

O que diferencia esse romance de gêneros já validados pela tradição, como a sátira e a fábula? Seria a extensão da narrativa em prosa? Ou a assunção como ficção? Se em fábulas clássicas, como as de Esopo, animais falam, por que o romance, como ficção, poderia ser entendido por leitores como relato real? A temática ficcional da sátira menipeia, por exemplo, já não ressaltava sua natureza de coisa inventada? Assim como era invenção a temática da sátira milesiana, comparada por Apuleio a seu romance. Ao homem moderno pode parecer estranho que táticas de veridicção, como a primeira pessoa, de fato convencessem o leitor da veracidade da narrativa.

A primeira pessoa aparece, em princípio, em narrativas encaixadas, nas quais uma personagem faz um relato usando-a, sendo a voz principal, o narrador da obra, uma terceira pessoa. O fato de essas narrativas encaixadas terem desenvolvido uma complexidade pode ter levado à necessidade de se narrar a obra toda nessa voz. Brandão (2005, p. 130) fala acerca da carta como uma estratégia para esses primeiros romancistas, pois nas cartas a tradição encaixava diálogos, o que representava, para o narrador fictício, um recurso importante. Dessa forma, romances eram feitos sob essa forma. A carta poderia aparecer justificada apenas no prólogo, como se a obra se destinasse a alguém, existindo casos de um retrucamento, como sequência da obra. Mas o narrador, no gênero epistolar, ainda é representado. Há romances gregos, como os de Antônio Diógenes, que principiam por uma série de cartas trocadas, com narradores diferentes. A essa capacidade de o romance assimilar outros gêneros, pode-se denominar uma característica própria:

Assim, confirma-se que a característica mais básica do romance grego (como, em geral, de todo romance) é a de dialogar com outros gêneros ou, dizendo com mais precisão: uma propriedade que eu não teria receio de chamar de *gramatofágica*, envolvendo a assimilação e a transformação desses mesmos gêneros. (BRANDÃO, 2005, p. 131)

As palavras de Brandão remetem a processos que, desde a origem, estariam consolidados como práticas romanescas. Essas serviram durante séculos para que o romance evoluísse, seja como forma que engana pela semelhança com outros gêneros, seja como um

gesto *gramatofágico* que está na origem da ficção como ato criador. Mimetiza-se o real, mas também os discursos desse real. Da mesma forma, esse discurso real mimetizado pode ser usado para dar suporte àquelas narrativas que, pelo relato, se evidenciam como não sendo exercícios efetivos desse discurso.

Finalmente, é preciso que se fale acerca da autobiografia, que para Hamburger é a origem do romance em primeira pessoa. Não há como negar que um dos modelos mais reconhecidos como de narrativa em primeira pessoa é o da personagem que fala de si, de sua vida até o momento presente. E essa personagem pode ser alguém já de idade avançada, que pode ter certa visão de conjunto sobre a própria vida, o que lhe dá o aspecto de biografia.

A origem da autobiografia, como gênero não ficcional, remonta aos mesmos períodos da formação do romance, na cultura helena e na romana. Como gênero em prosa, é uma das formas que o romance assimilou, como tática de veridicção.

Bakhtin (1990, p. 51-63) dedica um estudo ao assunto, focalizando o gênero como um dos que modelaram o romance. Para o teórico russo, a autobiografia é um desdobramento da biografia. O que acontece de forma paulatina. A biografia começa como um gênero retórico. A *Apologia de Sócrates* pode ser considerada um marco dentro do período de formação. Falar sobre a vida de alguém era algo que se fazia publicamente. O encômio, ou discurso fúnebre, era uma dessas práticas.

Não havia, na época, a noção de vida íntima, de aspecto privado. O que interessava na pessoa biografada era exteriorizável. Tudo deveria ser motivo para divulgação em praça pública. E eram as ações desse homem que indicavam seu valor. O elogio não poderia, assim, ficar restrito a aspectos de personalidade. Não interessava a vida doméstica; só tinha relevância aquilo que interessava ao homem de estado, público, coletivo. Um exemplo de autobiografia pioneira é citado por Bakhtin como tendo sido feita por Sócrates; nela, este defende sua própria condição de retórico. Interessa o homem em suas generalidades. O interesse pelo aspecto público fez com que as principais biografias feitas no mundo grego se referissem a pessoas notáveis por alguma condição: ser imperador, ou um chefe militar, ter exercido feitos conhecidos.

A noção de vida particular é uma conquista começada na época helenística e consolidada no mundo romano. Surge sobretudo como uma decadência de preceitos ligados à vida pública. A questão aqui não é apenas de uma passagem do interesse pelo feito relevante, pelo interesse coletivo, mas também de uma mudança no modo como as obras são transmitidas. Havia a necessidade de que até mesmo o privado fosse revelado ostensivamente,

a partir de preceitos retóricos. Há, para Bakhtin, duas formas biográficas básicas: a que revela o caráter do biografado, através da enumeração de suas ações, cujo paradigma é Plutarco; a que possui caráter mais analítico, focalizando o biografado a partir de rubricas (como homem, como escritor, como filósofo etc.), forma ainda hoje frequente.

O interesse pela vida interior passa a ganhar relevo, primeiramente através de relatos confessionais, como os de Agostinho, que passam a ter o caráter de consolações sobre fatos dolorosos, perdas de entes queridos. O marco definidor nesse processo, para Bakhtin, são as cartas escritas por Cícero, em que este fala acerca da dor da perda da filha. Tais formas Bakhtin (1990, p. 261) chama de “retóricas íntimas”, pois seguem processos discursivos oriundos do discurso público. Mas a atitude de Cícero é sintomática de uma mudança. Passa a ter sentido a vida de alcova, o espaço privado pode ser tema para a exposição pública. Falar de dores íntimas, e do processo de superação das mesmas, constituiu uma forma comum de a autobiografia conquistar a condição de pedagógica, formadora. O percurso da vida do homem dá lugar ao percurso das viagens exteriores. Há um lugar para que o homem alcance, e que representa a sua evolução pessoal.

Nesse sentido, a vida íntima passa a ser não apenas publicável, mas ganha a condição de objeto de interesse. Santo Agostinho pode ser visto como ocupando uma posição de confluência. Para o pensamento cristão, Deus conhece o homem interior, nada lhe pode ser escondido. Já era possível falar da vida íntima, mesmo que se intentasse a exposição desta como um assunto retórico, de interesse coletivo. As *Confissões* podem ser vistas como um modelo que o romance adotou. Agostinho usava o termo *solilóquio* para se referir à sua ação de falar para si próprio, como um ato de conversa íntima. Por isso, as *Confissões* têm como interlocutor incluso no texto a figura de Deus. Esse interlocutor ganhará formas novas, na ficção, sobretudo a figura do leitor, a quem o narrador se dirige muitas vezes particularmente.

Ainda demoraria, na opinião do ensaísta russo, para que essa forma assumisse a condição de autobiografia puramente voltada para assuntos pessoais, sobretudo no que diz respeito ao isolamento, algo que se daria na Idade Média. O homem solitário é uma invenção medieval. Mas as ressonâncias da autobiografia para o gênero romance foram decisivas. Ela serve, assim como cartas e prólogos, para que uma primeira pessoa possa assumir a condição de autoria de todo o relato, e para que a narrativa fictícia incorpore uma nova temporalidade, a da vida humana, não mais episódica, mas com as intermitências de acordo com as idades vividas.

4.2 O ROMANCE COMO EPOPEIA BURGUESA: A PRIMEIRA PESSOA E OS GÊNEROS IMITADOS

O século XVIII é considerado um marco na consolidação do gênero romance. Na historiografia literária, as referências a esse século como sendo da criação efetiva do gênero é recorrente. E, no entanto, problemática, quando se recua, como aqui, essa origem para o mundo grego. A consolidação do romance, que ocorre no século XVIII, na verdade se refere a uma aquisição de características específicas, que não desatrelam de imediato o gênero da tradição romanesca do período medieval. O formato burguês do romance moderno pode ser entendido como uma aquisição do século XVIII, mas há uma trajetória longa para que se chegue até esse momento.

Retomando Bakhtin (1990), na Idade Média há uma prevalência da narrativa herdada da tradição grega, que se junta aos formatos folclóricos, erigidos a partir da antiga tradição do narrador oral. Dessa forma, é possível que se cite as novelas de cavalaria, ou *romances* de cavalaria, como uma continuação do cronotopo grego, no que este tem de relação com a temporalidade. Havia a adoção dos espaços amplos, no romance grego. A narrativa se compunha de périplos, e se dividia em episódios. O espaço em que as ações ocorriam era o de lugares distantes. Esse espaço se reduz, aos poucos, à estrada. Esta como metáfora da vida humana, mas sobretudo como o espaço em que as pessoas de classes diferentes poderiam se encontrar. A estrada se torna o cronotopo por excelência do romance europeu até a Idade Moderna. É essa prevalência da estrada como espaço para a ação romanesca que pode ser vista como a causa imediata de uma cisão no século XVIII.

Na novela de cavalaria, o herói percorria estradas, por isso a imagem do homem errante com seu cavalo. Se ele não se locomovesse, não encontraria os motivos para a ação heroica. Essa mobilidade do herói possibilita não apenas um formato episódico, fechado, com uma conclusão, mas enseja os ciclos heroicos. Os principais heróis do romance de cavalaria pertencem a ciclos, como os do rei Artur ou de Rolando. E esses ciclos são compostos por aventuras, que a tradição oral vai inventando. Não existe aqui uma atribuição de autoria, pois o herói está no domínio da tradição folclórica. A temporalidade fica suspensa, o herói não muda. O tempo é apenas o da ocorrência da aventura. Há um conjunto de valores que servem como regras de conduta para esse herói cavaleiro, que Curtius (1996, p. 631-654) nega como um “sistema”, pois tais valores seriam a junção de ideias variadas, vindas de inúmeras partes da Europa. No entanto, um historiador como Hauser (1998, p. 210) considera a existência desse sistema, ressaltando que “nenhuma das virtudes do cavaleiro é suscetível

de ser adquirida a não ser por meio do vigor físico e do adestramento – e muito menos se baseiam numa negação e mortificação daquelas excelências corporais, como era o caso das virtudes cristãs originais.” O cavaleiro representaria um ideal de amor que seria, por muito tempo, acolhido pelo romance moderno.

O formato episódico é assumido por uma tradição folclórica, que é herdeira de gêneros satíricos. O *Decameron*, de Bocaccio, é herdeiro dessa tradição. Os personagens estão em um périplo, por isso contam histórias. Aqui, é possível que se veja esse périplo como um espaço para o narrador dos contos. Mas também, esses narradores são personagens de um narrador em terceira pessoa. E os contos abragem um referencial vasto de histórias, impregnadas pelo folclore. As fontes são múltiplas, podem ser inclusive impregnadas de uma tradição narrativa oriental. Mas o formato episódico é uma marca dessa temporalidade folclórica. No próprio *Decameron*, não há como explicar o tempo da narração feito pelos andarilhos. Em um volume considerável de histórias, quanto tempo seria necessário para que elas fossem contadas?

Esse formato episódico está na base da estrutura folhetinesca que o romance manteve até o século XIX. A divisão em capítulos é seguida por aqueles que podem ser citados como intermediários entre a narrativa medieval e o romance burguês. Dessa forma, se o século XVI viu o aparecimento de romances que ainda propugnavam pela narrativa repleta de eventos, que poderiam oscilar ora entre uma função moralizadora, ora satírica, no sentido da diversão, o século XVII tem em Cervantes, para muitos, o fundador do romance moderno. A figura do *fidalg*o toma o lugar daquela do cavaleiro, pois o ideal do soldado cavaleiresco já falira havia muito na época de Cervantes. E este, como soldado, oriundo de uma família cavaleiresca, pode ser considerado uma prova dessa falência. O homem que se mutilou em combate, foi aprisionado por piratas, e que se enterrou em dívidas após ter participado de batalhas não corresponde ao ideal de valorização da coragem e de uma ética inquebrantável.

O que Hauser (1998, p. 416-417) indica como “novidade” em Cervantes está na base para a construção do herói problemático do romance moderno. O que em *Dom Quixote* poderia ser um dualismo em termos de visão do ideal, passaria a ser uma problematização do real, já sem o idealismo do mundo medieval. Já se falou que o romance moderno representa a passagem do herói para a condição de personagem, noção propugnada por Kayser (1958) e que Lukács assumiria como uma oposição entre a epopeia clássica e a epopeia moderna, em que o romance se constitui. Ou seja:

Lukács olha para sua atualidade, então, sob o signo da perda, da ruína de uma humanidade feliz. A epopéia configura uma espécie de paraíso perdido do qual o homem foi expulso. Nesse ambiente, o tempo não é um elemento constitutivo da epopéia, pois o herói não sofre sua ação transformadora. [...] Gradualmente, o afã de conhecer a essência da vida, leva a um afastamento da integração do homem com o mundo. [...] O conhecimento de si mesmo traz, assim, o signo demoníaco na medida de um questionamento dos deuses, quebrando os limites e levando ao impossível. De certo modo, ela é uma atividade melancólica que petrifica o sujeito durante a reflexão, em que a compreensão separa-se da ação, fechando-se sobre si e não levando à práxis. Esse conhecimento construído amplia a noção de sujeito, desenvolvendo a interioridade, mas coloca um abismo intransponível entre a vida e a essência. A loucura e o crime, inexistentes na epopéia, são expressões do exílio de um homem que transgrediu as normas e fecha-se na reflexão sobre sua essência. (SANSEVERINO, 2003, p. 98-99)

A síntese das ideias de Lukács, exposta na citação acima, parece uma referência ao mundo quixotesco, embora o teórico estivesse aplicando-as ao romance moderno. De fato, Dom Quixote é o homem que se fechou em sua biblioteca. Nele não há uma problematização de aspectos subjetivos, que negaria a práxis. Existe a loucura, e esta induz à práxis irracional.

O herói problemático tem suas raízes nesse desencontro de mundos, empreendido em Cervantes. Evidentemente, há momentos como a obra de Rabelais, em que essa problematicidade aparece sob outra forma. Rabelais é um herdeiro da tradição folclórica medieval, a ele se aplica com propriedade o conceito de *carnavalesco* bakhtiniano, como invenção. E esse teor carnavalesco pode ser entendido aqui como um desnudamento da ficcionalidade. Rabelais é autor de duas obras capitais na história do romance, *Gargantua e Pantagruel*. No escritor francês, ainda não se passou do espaço aberto para o fechado do romance burguês. O que marca a relação espaço-temporal, segundo Bakhtin (1990, p. 285), é o corpo humano. A vida corpórea passa a ser o objeto de interesse, enquanto a tradição cristã medieval fizera do espírito a única dimensão humana considerada digna de interesse. Gargantua é um gigante, e o romance narra a sua criação a partir dos problemas causados por sua materialidade corpórea. Assumem importância as atividades orgânicas, e Rabelais não hesita diante do repugnante, do escatológico. Se os espaços são amplos, é porque o corpo abarca um espaço gigantesco.

O espaço continuaria, até o século XVIII, sendo exterior, a estrada como lugar para a ação. Mas o romance gótico faria do castelo o espaço para essas ações. A amplitude aqui já é interna. E o romance histórico, conforme o modelo definido por Walter

Scott, assume o castelo como lugar para eventos do passado. A figura do cavaleiro, como em *Ivanhoé*, assume uma dimensão que oscila entre o heroísmo e uma problemática pessoal.

Os espaços interiores assumem importância à medida que a personagem protagonista perde sua condição de homem extraordinário. Por isso, Iser (1996, p. 61s) recua a origem do fictício no romance ao gênero idílico, herdeiro da poesia pastoril. O romance idílico parte da suposição de um lugar ideal, o espaço em que a natureza torna o homem um ser incorruptível. Ela o provém de suas necessidades. Esse espaço, o *locus amoenus* herdado da tradição grega, passada esta pelo Renascimento, se torna aos poucos ideal para a família. O romance idílico prepara o romance para a assimilação de espaços fechados, como o ambiente doméstico.

Enfim, chegou-se àquela propalada assunção, pelo romance moderno, dos espaços domésticos. Há momentos intermediários, como o romance picaresco. Se o pícaro ainda é um andarilho, a estrada passa a dividir lugar com interiores domésticos. Em *Tom Jones*, de Fielding, ganham importância as ações ocultas, os segredos de alcova, tanto que o destino da personagem está na dependência de ele conhecer sua própria origem filial.

O romance moderno se apropriaria do espaço doméstico, como ambiente em que as ações se concentram, sobretudo após o Romantismo. Bakhtin (1990, p. 352) localiza Balzac e Stendhal como os momentos específicos em que a sala-de-visitas ganha a condição de espaço para as ações do romance. Se ela já aparecera anteriormente, era a partir de tal momento que ela assumiria uma nova dimensão. O romance passa a refletir sobre a burguesia, agora já em suas relações com o capitalismo. Dessa forma, a *Comédia humana*, de Balzac, ou seja, o conjunto de sua obra romanesca, é organizada a partir de locais privilegiados: *ceias da vida provinciana*, *ceias da vida devota*, mas, principalmente, *ceias da vida privada*. Essa vida privada assumiria a condição de lugar privilegiado não apenas para a análise das vicissitudes da vida burguesa, como o casamento, a ascensão social, mas, sobretudo, acabaria por tornar-se a posição privilegiada para a narrativa voltada não apenas para o fato, mas para a vida interior das personagens. O romance realista produz a análise psicológica. Interessa ao escritor analisar as causas internas das ações, ou suas consequências. O romance precisa desenvolver modos de olhar para essa interioridade.

Dessa forma, a análise psicológica pode ser feita a partir da visão do narrador. Mas a preocupação de fazer do romance um gênero que representasse a explicitação precisa do real, como propugnado pelo Realismo, leva os autores a desenvolver a objetividade como forma de veridicção. Flaubert é um exemplo determinante dentro dessa preocupação. É em sua obra que se consolida o ideal de um narrador ausente, que não intervém, não faz

apóstrofes ao leitor, não emite opiniões sobre o que narra. O Realismo russo é herdeiro dessa necessidade de aprofundamento. Turgueniev seria o representante de um ideal flaubertiano em língua russa. Pois autores como Tolstoi e Dostoievski sempre se mantiveram na perspectiva de uma objetividade que não prima pela ausência total do narrador. Escritores que tinham muito a dizer. Mais que expressar o real, precisavam indicar a possibilidade do ideal, seja como redenção espiritual, seja como construção de uma ordem social nova.

Ainda nesse momento, a narrativa em primeira pessoa representou um esforço técnico com regras específicas. Ainda se está diante de uma primeira pessoa que age como no romance grego, buscando formas de veridicção. Foi para essas formas clássicas do romance em primeira pessoa que Hamburger (1996, p. 211) reservou sua atenção, ao chamá-las de “formas especiais”, pelo fato de que fingiam ser gêneros não-literários. A tradição grega está aqui, mas não sob a forma de um disfarce, pelo qual o ficcionista de fato fingiria ser a pessoa que narra e que vivenciou os fatos narrados. O que se percebe no romance em primeira pessoa é a tática de assumir gêneros não-literários como um esforço pela veridicção. No Realismo, esse esforço se transforma em uma tentativa de coerência interna, que seguisse os preceitos dos limites de visão do narrador-personagem. Esses esforços nem sempre resultaram em uma lógica precisa, e Hamburger já chamava a atenção para o fato, ao problematizar os procedimentos e ao não encontrar soluções para os mesmos.

Volta-se aqui para o século XVIII. A narrativa em primeira pessoa está ali, consolidada com um recurso. Há esforços de veridicção. O romance *Moll Flanders*, de Defoe, narrativa em primeira pessoa, fala sobre a vida de uma mulher. É ela quem narra. Mas há um autor, figura intermediária, que afirma ter recebido o manuscrito e dado a ele aspectos mais aceitáveis pela moral. Ele deixa ao leitor a possibilidade de uma opinião, dada a verdade do seu relato:

No mundo de hoje estão de tal maneira em voga os romances e as novelas, que difícil é ser tomada por verdadeira uma história particular, onde os nomes e demais circunstâncias da personagem se mantêm ocultos; a este respeito, dar-nos-emos por satisfeitos em deixar o leitor formar sua própria opinião sobre as páginas que seguem, e recebê-las como for mais do seu agrado. (DEFOE, s/d. p. 11)

Mas Defoe, embora dê a esse leitor o direito a uma opinião, afirma a verdade do seu texto. Ele não é como romances e novelas, gêneros perniciosos. Esse autor insiste em dizer que até os fatos imorais foram mantidos para servirem de exemplo, pois a heroína pagou por eles. O esforço pela verdade era uma forma de fingimento. Nesse sentido, *Os sofrimentos*

de Werther, de Goethe, pode ser visto como exemplo. A narrativa se compõe de cartas. Recurso lógico, dado o fato de o protagonista ter morrido ao final. Não poderia simplesmente ser uma autobiografia, e isso é sugestivo da problematização do protagonista. Seu estado de tensão, em desequilíbrio com o ambiente em que se insere, bucólico, sereno, não lhe daria condições para sobreviver ao seu sofrimento e depois focalizá-lo sob a forma autobiográfica. As cartas servem como tática de veridicção, ou melhor, de lógica interna, pois poderiam ter sido escritas em um momento próximo ao da ocorrência dos fatos. A mesma lógica se aplica ao romance em forma de diário. Essas cartas já possuem, conforme apontado por Hamburger, a ilogicidade de conter discursos diretos, o que seria uma marca de gênero romanesco. De fato, são marcas. O que se observa em tal romance é o esforço por uma focalização que desse conta de precisar o conflito do personagem-narrador. Ele precisa ser visto de dentro. Mas a técnica cria um impasse entre o esforço pela veridicção e o fato de os signos remeterem ao gênero romanesco. Afinal, se o narrador-protagonista comete suicídio, é preciso que uma outra voz relate tal momento. O romance de Goethe oscila, assim, entre encaixes que funcionam como uma explicação para o leitor. O prólogo representa uma voz exterior à narrativa, mas assumida desde já como um “eu”:

Com cuidado e carinho, reuni tudo o que pude encontrar sobre a história do desditoso Werther, e nessas linhas que seguem vo-lo apresento, sabendo que não podereis negar ao seu espírito e caráter a vossa admiração e simpatia, como não negareis vossas lágrimas à sua desventura. E tu, alma bondosa, que sentes mágoa semelhante àquela que o oprimia, vê se consegues colher algum consolo dos seus sofrimentos, e deixa que este livrinho seja teu amigo, se é que por destino ou própria culpa não puderes outro mais importante encontrar. (GOETHE, s/d., p. 45)

A existência desse “eu” que compila um material que não é de sua autoria, mas de alguém que está dentro da narrativa, é um recurso largamente utilizado nas obras em primeira pessoa, mesmo no romance de vanguarda. Aqui, o que se constata é uma voz que pode ser a do autor. Mas o que ele faz não é apresentar seu relato como invenção. Seu esforço, como autor, está resumido nas funções de um organizador, de um editor de textos. Aqui, há um fingimento comum às técnicas em primeira pessoa. E que dão origem a um impasse, quando se adentra a narrativa: lá estão os diálogos na forma direta, a descrição atenciosa de um espaço bucólico. E a voz do narrador-personagem cessa em uma última carta, que mostra, sem narrar, o seu desespero. Goethe é lógico: mostrar é forma de não colocar o narrador em posição objetiva. Logo em seguida, o romance se interrompe com um texto específico do “editor ao leitor”, que começa assim:

Desejava muito que existissem testemunhos autógrafos dos últimos dias do nosso amigo, para que me não fosse necessário interromper a seqüência de suas epístolas com uma narrativa.

Esforcei-me por coligir notícias exatas da boca das pessoas que deviam estar mais bem informadas de sua história. Aliás ela é simples, e as narrativas que colhi concordam até nos ínfimos pormenores, só divergem as opiniões sobre o caráter das personagens. (GOETHE, s/d., p. 112)

Há uma diferença em relação ao narrador grego, que utilizava as invocações ao leitor (ou ao ouvinte) como tática que o colocava dentro do narrado. Aqui, esse pretense editor fala com um interesse objetivo: ele pesquisou os fatos, colheu depoimentos. E são esses depoimentos que compõem o restante da obra. Eles aparecem encimados cada um pelo nome de quem os emitiu. Ainda são cartas, pois o autor não deseja quebrar a unidade de sua obra. Agora as cartas são trocadas por personagens que testemunharam os últimos dias de Werther. Ou seja, como esse pretense editor as definiu, não são narrativas, são cartas. O que intensifica a ficcionalidade quando diante do formato das mesmas. Portanto, a veridicção é um recurso quase sempre externo aos recursos internos da obra.

Outro exemplo que pode ser aqui citado é o romance *Ligações perigosas*, que a tradução aqui utilizada verte para o português como *Relações perigosas*. O romance de Goethe, de 1774, é pouco anterior a este, de 1782. O autor, Choderlos de Laclos, utiliza o recurso do romance epistolar. Agora, as cartas são trocadas entre personagens. São alternadas. Não há um prólogo, uma voz que indique, de início, que essas cartas sejam reais. Há a troca de cartas. Por serem definidas como capítulos do texto, e encimadas pela indicação de quem é o autor de cada carta e para quem foi enviada, é possível ver no curso a intervenção de uma voz exterior às narrativas. Outra vez, não é possível que um romance se constitua apenas de “eus” internos. A necessidade de uma justificativa, para o leitor, da natureza do material e de como este chegou a ser colocado na forma de livro é imperiosa. Por isso, há uma nota de editor, ao final, bastante curta dada a extensão do romance. Em Laclos (1995, p. 320):

Não podemos, neste momento, dar ao leitor a continuação das aventuras da Srta. Volanges, nem lhe revelar os sucessos sinistros que levaram ao cúmulo as desgraças da Srta. Merteuil, ou que lhe completaram o castigo.

Talvez um dia nos seja permitido terminar esta obra; mas não podemos assumir nenhum compromisso a esse respeito; e, ainda que o pudéssemos, julgaríamos dever, antes, consultar o gosto do público, que não tem as mesmas razões que nós para se interessar por esta leitura.

(NOTA DO EDITOR.)

Paris, neste 14 de janeiro de 17**.

Da mesma forma, há uma nota-de-rodapé inserida ao final da última carta:

1 Por razões particulares e considerações que sempre julgaremos de nosso dever respeitar forçamos-nos a parar aqui. (LACLOS, 1995, p. 320)

A última carta era um adeus da personagem Madame de Volanges, que ali indica a intenção de praticar suicídio. Por isso, o seu adeus interrompe o romance. A voz do editor, que o encerra, é um exemplo de recurso de veridicção peculiar à primeira pessoa. Da mesma forma, a nota-de-rodapé. Observa-se que não há mais um “eu” que assuma a responsabilidade pela compilação das cartas. Há um “nós” que se coloca na condição objetiva de editor. Esse nós pode ser um conjunto de intenções. Pois há aqui referência ao gosto dos leitores como motivo para se editar um livro. Uma duplicação do teor ficcional específico da carta que relata diálogos em forma direta, o que seria uma ruptura da lógica na imitação do gênero, a presença de um falso editor intensifica essa exposição da ficcionalidade. Se, em Goethe, era um “eu” singular que se colocava como compilador, aqui a voz de um editor plural intensifica o fingimento. Há o fingimento de quem narra, na posição de narrador-personagem assumido ou de narrador-personagem dissimulado, que é, na verdade, o que representa essa voz de editor, em Goethe ou em Laclos. Este último evita uma condenação imediata pela moralidade convencional. Se a ausência da narração de um suicídio pode corresponder à observância dessa moralidade, isso não impediu que o comportamento sexual das personagens chocasse o público. O romance, aqui ainda no século XVIII, já sugere a vida de alcova, a relação mais íntima. E é essa necessidade de revelar a intimidade que leva à adoção da carta como perspectiva. O que Laclos faz nada mais é que sugerir conflitos internos pelo fato de as cartas indicarem estados de ânimo.

Observa-se em Laclos uma dupla temporalidade da narração. A indicação de uma data na nota final, para a edição do romance, cria uma temporalidade para esse “nós”, como narrador-personagem; dentro das cartas, o tempo da narração muda de voz, passando para os narradores-personagens. Da mesma forma, isso se reflete em um tempo duplo da narrativa: o de compilação das cartas, pelo “nós”, e aquele da ocorrência de fatos vividos pelas personagens.

Sobre o romance que assume as formas da autobiografia, o século XVIII dá origem a modos diversos de organização da experiência pessoal. Há táticas de veridicção, e quase sempre elas se referem a prólogos, do autor, do personagem-narrador, ou de um pretenso editor. Torna-se preciso que se justifique, para o leitor, a relevância da narrativa. Um

narrador autobiográfico quer passar ao largo do risco de parecer egocêntrico. Assim, a realização da narrativa pode ser empreendida pelo conselho de outra pessoa, ou por imposição de necessidades financeiras. As causas podem diferir. E essa justificativa deve ser anterior ao relato. Tática que não vale apenas para o romance do século XVIII, mas que os séculos posteriores adotaram, com graus diversos de aproveitamento.

Um exemplo de romance autobiográfico é *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift. O livro apresenta um relato extenso. Existe uma influência perceptível de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, publicado oito anos antes. Se, em Defoe, existe o caráter de viagem, mas sem as impregnações de um fantástico exacerbado, em Swift, o que se constata é que essas viagens valem pelo que têm de extraordinário. O narrador de Defoe é mais sedentário; a narrativa se concentra sobretudo na vida do narrador-personagem como sobrevivente de um naufrágio. E o livro se veste de um teor moralizante pelo valor que dá ao homem despojado, que vive com simplicidade. A mesma ideia vai aparecer em *Viagens de Gulliver*, agora revestidas de um teor imaginativo nunca antes atrelado, com tamanha consciência de organização narrativa, a questões de ordem moral. O livro, publicado originalmente em 1726, é um produto híbrido entre o esforço pela veridicção e a exibição exacerbada da ficcionalidade. Nele, não basta a existência de um prólogo ou de uma nota de editor. O texto começa por uma série de táticas que apontam para a narrativa como tendo por autor o próprio protagonista. A primeira de tais táticas é uma breve advertência ao leitor, em que o editor, um “nós”, explica ao leitor que a obra que ele tem em mãos é uma versão corrigida pelo próprio autor, depois de este ter encontrado uma publicação em que um amigo acrescentava trechos que não eram seus, mas de invenção própria. Justificar edições anteriores, que de fato não existiram, é uma tática nova de fazer o relato parecer real. Esse editor indica, como referência para o leitor entender o que aconteceu antes da edição que ele tem em mãos, a leitura de uma carta disposta logo a seguir. Nela, o narrador-personagem justifica o fato de ter aceitado que publicassem o seu texto. Evidencia ali uma situação posterior aos fatos finais da narrativa: ele ainda está sob o impacto da convivência com os cavalos, na sociedade perfeita, e expressa desprezo pelos humanos. Se não fosse a intervenção do primo, que se assina como o editor do livro, ele não teria publicado suas memórias. Essa carta data de 1727, portanto deve ter sido inserida depois do lançamento do livro. É uma carta fictícia, escrita pela personagem, que se coloca na situação de homem ainda vivo e que sabe o que está se passando com seu texto já lançado. Em seguida, aparece um prefácio, “do editor ao leitor”, assinado por Richard Sympson, primo de Gulliver e seu editor. Aqui, este relata que o manuscrito lhe foi confiado pelo primo, que se mudara para o campo, devido à curiosidade que despertava. Sympson leu

os manuscritos e os resolveu publicar. Assumiu correções no manuscrito, cortou passagens excessivas, e remete o leitor ao livro se ele quisesse saber mais sobre o autor. Em determinado momento, esse editor comenta:

Eu os li cuidadosamente umas três vezes: o estilo é muito claro e simples; o único defeito que achei no manuscrito é que o autor, como todo viajante, é um tanto circunstancial demais. Há um ar de verdade no conjunto e, sem dúvida, o autor é conhecido pela veracidade que se tornou tão proverbial entre seus vizinhos em Redriff que quando alguém afirma uma coisa e quer que acreditem nela diz que é tão verdade como se o sr. Gulliver a tivesse dito. (SWIFT, 1996, p. 41)

Um esforço de veridicção irônico em um romance que se tornou sucesso entre o público infantil, da época e de hoje, até na forma de desenhos animados, pelo fantástico daquilo que narra. Não se trata de lendas; o romance é invenção de Swift, que tem claras intenções moralizantes. Não haveria como um leitor, dentre os poucos com acesso a esse tipo de material no século XVIII, assumir esse fingimento como um engodo. A ironia em relação aos vícios humanos retoma a sátira, agora consolidada na forma de um romance extenso, bem estruturado.

O exemplo mais peculiar de uma narrativa em primeira pessoa, que adota os recursos de veridicção, exatamente para expor a sua impossibilidade de verdade, está em Laurence Sterne. Assim, seu romance *Tristram Shandy* pode ser considerado uma possibilidade nova. Nele, o romanesco se assume como gênero fictício, em primeira pessoa, sem a necessidade de passar pelo crivo de uma semelhança artificiosa com a verdade. Mas Sterne não é apenas um provocador, no sentido de alterar as perspectivas narrativas. Há nele as bases de processos narrativos modernos: “a ficção do século XX reconhece em Sterne o mais genial de seus precursores, a ponto de romancistas como Virginia Woolf, James Joyce, Samuel Beckett e Michel Butor, entre outros, terem-lhe sofrido o influxo” (PAES, 1998, p. 8), o que representa, entre outras coisas, o desenvolvimento de inúmeras técnicas que desvelam a ficcionalidade. Em *Tristram Shandy*, há capítulos em branco, há séries de asteriscos indicando que a fala de uma personagem não poderia ser registrada; há páginas escuras, em que o espaço preto representa a impropriedade de se escrever o capítulo; capítulos estão faltando, deliberadamente não escritos. E há a presença maciça dos comentários do narrador, que ocupam mais de dois terços da obra, e que criam uma temporalidade nova. Por exemplo, o fato de que o livro, satirizando os romances autobiográficos, não começa pelo nascimento, mas pela concepção do personagem-narrador. A cena, iniciada no primeiro livro dos nove que

compõem a obra, só será retomada no terceiro livro, após as digressões do narrador. Dessa forma, Sterne invade o espaço da alcova: a relação sexual interrompida é motivo para as lacunas de comportamento do herói, da mesma forma que metaforizam a estrutura oscilante da obra. O prólogo, ao contrário do que se convencionou, está no meio da obra. Ele é assinado por Laurence Sterne, que apenas o dedica a um nobre e, humildemente, diz que é o melhor que pôde fazer. Evidentemente, aqui a primeira pessoa não é atrelada à figura do autor. Já no primeiro livro, há um prefácio assinado apenas por “O AUTOR”, sem precisão de nome. A semelhança com o prólogo de *O asno de ouro* transparece na intenção desse “autor”:

Humildemente vos rogo, Senhor, que honreis este livro, tomando-o — (não sob a sua Proteção, — ele terá de proteger-se a si próprio, mas) — para levá-lo convosco ao campo; e se jamais me disserem que ele vos fez sorrir, ou se eu puder imaginar que vos distraiu de um momento de desgosto — considerar-me-ei tão ditoso quanto um ministro de Estado; — quicá muito mais ditoso do que quem quer que (com sua exceção) eu conheça por dele ter lido ou ouvido falar. (STERNE, 1998, p. 43)

Aqui, a intenção de fazer rir é clara. Não há por que se fazer passar pela personagem. A dedicatória a um secretário de estado é garantia de segurança pessoal.

Os recursos gráficos de Sterne são difíceis de serem reproduzidos. Há palavras em versalete, traços ininterruptos cortando momentos, indicando pausas ou uma hierarquia entre os tamanhos desses traços. Sterne é um romancista do signo, e não apenas da palavra. E esses signos revelam que se está diante de um gênero com regras próprias de jogo. O sucesso de seu livro prova que esse leitor não repudiou essas regras: “um texto ostensivamente escrito para frustrar as expectativas do leitor comum tê-lo conquistado de imediato, convertendo-se num dos best-sellers de sua época” (PAES, 1998, p. 7), mesmo que a crítica o estranhasse e tivesse em pouco apreço, surpreende. Sobre a temporalidade desse romance, Paes (1998, p. 14) comenta:

O conceito de tempo é, pois, de marcada importância na semântica do *Tristram Shandy* e foi por lhe ter figurado a complexidade no plano mesmo da técnica narrativa que o romance de Sterne antecipou de quase dois séculos a estrada real da ficção do século XX, aquela que vai de Proust e Joyce a Faulkner, passando por Thomas Mann.

Uma temporalidade que não corresponde mais ao simples evento, não segue a ordem dos fatos, e que intercala comentários longos ao narrado. Temporalidade que pode deixar o leitor esperando por um desfecho, e nem sequer escrevê-lo. Sterne tem uma

consciência aguçada sobre o tempo da leitura, assim como sobre o tempo da narração. As oscilações têm a ver com cada intenção particular: narrar, comentar, recuar no tempo, deixar o leitor ansioso. Tantas outras possibilidades. A irregularidade de Sterne zomba dos preceitos do neoclassicismo em vigor na época. Adota a sátira, mas a estende ao longo de nove livros, dos quais havia um décimo prometido. Por que deixar o leitor sem esse último livro? Isso já indica uma nova possibilidade: o romance vale pelas análises que faz a cada momento, e não mais por apontar para um final.

As digressões do narrador são por estes assumidas; funcionam como uma amostra de seu caráter. E elas são especificamente importantes quando têm por matéria a obra em si:

Ao falar na “apetência” do leitor; ao usar o símile da máquina para descrever o seu romance; ao referir o mútuo proveito de autor e leitor com a técnica progressivo-digressiva nele adotada, Sterne deliberadamente expunha aos olhos do público os bastidores da sua oficina, violando dessa maneira uma norma tácita do gênero, qual fosse a de sempre ocultá-los para não destruir no espírito do leitor a ilusão de que a vida romanesca por ele vicariamente vivida durante o tempo da leitura ter um estatuto de realidade idêntico ao da vida cotidiana. [...] Está claro que, numa autobiografia, mesmo fictícia, o autor se torna o protagonista do relato, o qual outra coisa não é senão a história de sua própria vida; entretanto, aí, o foco de interesse se volta para ele como protagonista e não como narrador. No *Tristram Shandy*, obra dedicada a violar todas as regras, acontece precisamente o contrário. [...] A digressão é um artifício deliberadamente utilizado no *Tristram Shandy* para desviar o foco de interesse, dos *sucessos* em si para a *maneira* por que são narrados. [...] Quase escusava dizer que o processo de retardamento da satisfação por via de “frustrações temporárias” envolve, como faz logo perceber este adjetivo, um jogo com o tempo. Não o tempo medido pelo relógio, mas sim o tempo psicológico da leitura. E ninguém teve, como Sterne, percepção mais aguda da descontinuidade entre estes dois tempos. (PAES, 1998, p. 32;33;36)

Os trechos acima pertencem ao estudo introdutório que José Paulo Paes fez para a edição brasileira de *Tristram Shandy*. E o crítico expressa sua admiração pelo fato de a obra que impulsionou aspectos essenciais na literatura de Machado de Assis apenas há cerca de uma década ter sido vertida para o português, aqui no Brasil. De fato, as semelhanças entre os estilos de Sterne e Machado são dignas de atenção. Por isso, é possível que se coloque o escritor brasileiro como um exemplo das técnicas em primeira pessoa, já no século XIX, em pleno Realismo.

A obra em primeira pessoa de Machado de Assis, em termos de romance, abrange textos da maturidade, como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*,

Esau e Jacó e *Memorial de Aires*. *Quincas Borba* está narrado em terceira pessoa, por um narrador também Sterneano, que apostrofa o leitor, faz referências a si mesmo. Essas referências que Machado faz funcionam como um diálogo entre suas obras. Se *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* formam uma trilogia, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* têm o mesmo narrador.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a impregnação por Sterne é evidente. O recurso aqui é por um livro autobiográfico. Se Sterne começa *Tristram Shandy* pela concepção do personagem-narrador, quebrando uma regra do gênero, Machado começa sua narrativa pela morte daquele. Algo que, de imediato, a revela como ficcional. Mas Machado vai além e coloca ali, antes de tudo, um prólogo em que o autor-defunto justifica a natureza de suas intenções e de seu método. Aqui, a veridicção assume a condição de ironia. Em *Quincas Borba*, Machado assina o prólogo na condição de autor, não só deste, mas do romance anterior; ele é o autor-empírico, jogando com seu próprio texto. Revela-se ao longo do livro como o mesmo autor do livro anterior, o que desmonta a voz de Brás Cubas como sendo a de um autor. Ou seja, Machado parece não acreditar mais em um leitor ingênuo, que confunda narrador e autor. Em *Dom Casmurro*, Machado adota um procedimento mais atrelado a regras de gênero. É uma autobiografia. O narrador-personagem não desmascara uma relação com seu autor-empírico. A obra poderia ser vista, para quem não conhecesse a autoria, como obra de um tal Bento Santiago. O que dá a esse romance uma condição de autobiografia sem justificativa em termos de valor coletivo ou documental. Não há uma viagem fantástica a ser contada; o narrador não foi um homem fabuloso; sua autobiografia é a narrativa de uma vida a partir de interesses pessoais, íntimos. O romance demonstra aqui um formato próprio como gênero. Dizer que a autobiografia empreendida por Bentinho é uma paródia do gênero, em sua forma não-literária, seria inexato. Não seria algo como as *Confissões*, de Rousseau, já calcadas nas de Agostinho. Ou uma obra como *Emílio*, do mesmo Rousseau, que acompanha a formação de um homem. *Dom Casmurro* prima pelo interesse privado, ou seja, a obra já dispõe daquela gratuidade da narrativa em primeira pessoa, do século XX, em que não há motivos para que um narrador relate experiências pessoais. Mas Bentinho ainda tem o recurso da autobiografia: ele escreve um livro, suas palavras atingem o leitor pela escrita, sejam as de um homem qualquer ou não. Isso já era praticado pelo romance em primeira pessoa do século XIX. Balzac já fazia romances, como *O lírio do vale*, que não assumiam a forma específica de nenhum outro gênero. Nem há, nesse romance, separações em capítulos, nada de justificativas pessoais, apenas um “eu” que conta a história de um amor fracassado.

Sobre os focos narrativos de *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, eles interessam ao presente estudo como exemplos daquilo que Hamburger via como ilogismo, ou seja, há recursos inexplicáveis senão reconhecendo tais obras como fictícias. Ambos os romances são narrados pelo Conselheiro Aires. No primeiro, na condição de narrador-testemunha; no segundo, como narrador-protagonista. O que interliga os dois livros, além do narrador, é a presença de um falso prólogo, como recurso de veridicção, ao estilo dos autores do século XVIII, em cada um deles. Em *Esau e Jacó*, existe uma advertência. Ela principia assim:

Quando o Conselheiro Aires faleceu, acharam-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. Cada um dos primeiros seis tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos a tinta encarnada. O sétimo trazia este título: *Último*. A razão desta designação especial não se compreendeu então nem depois. Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, mas não fazia parte do *Memorial*, diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis. (ASSIS, 1990, p. 9)

O trecho do prefácio faz menção, antes de mais nada, ao livro que Machado publicaria quatro anos depois. E já aparece com a designação de “*Memorial*”. Esse jogo machadiano se amplia com a indicação de um volume maior, decerto único, pois não acompanhava a numeração nem tinha o tamanho dos outros. Esse volume, na verdade, é referido como sendo o romance que o leitor tem em mãos: *Esau e Jacó*. Machado aqui usa a tática de fazer com que outras pessoas assumam a responsabilidade pela publicação de um texto de natureza pessoal. Como as cartas de Werther. O autor do texto está morto. Explica sua publicação apenas porque diz que era intenção do morto torná-lo público.

O prefácio de *Memorial de Aires* traz a assinatura de Machado, na forma abreviada com que assinava prefácios de seus romances em terceira pessoa: *M. de A.* É o autor assumindo a condição de organizador, editor do diário do Conselheiro Aires, este o narrador-personagem. Machado remete ao livro anterior:

Quem me leu *Esau e Jacó* talvez reconheça estas palavras do prefácio: “Nos lazeres do ofício escrevia o *Memorial*, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis.”

Referia-me ao Conselheiro Aires. Tratando-se de imprimir o *Memorial*, achou-se que a parte relativa a uns dois anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, – pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem.

Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, – nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá, um dia, se aparecer algum dia. (ASSIS, 1985, p. 11)

O leitor pode achar-se diante de um jogo de espelhos ou máscaras. Aqui, Machado, assinando-se como autor do livro, cita o romance anterior. A posição reflexiva, indicada pelo “me”, é comum na escrita machadiana. Indica, assim, que *Esau e Jacó* é dele. Ou seja, não é de um Conselheiro Aires. Mas, logo em seguida, Machado volta a referir o Conselheiro, como autor do relato que o leitor tem agora em mãos. Coloca-se na condição de um preparador de texto, que precisou selecionar trechos, aparar excessos, mas que, mesmo assim, manteve a forma de diário. (Forma em capítulos curtos, peculiar a todos os romances da fase realista de Machado, aqui diferente apenas porque os capítulos indicam uma data, e não um título.) Estranha forma de veridicção, pois coloca sempre o leitor na condição de saber que o livro anterior é obra dele, Machado, o que faz de seus narradores criações fictícias. Machado adota o formato de prólogo consagrado pelos autores que o influenciaram, sobretudo os de língua inglesa, do século XVIII. Mas ele sabe que o leitor de sua época apreende seus textos como ficcionais.

Talvez por isso Machado oscile ao dizer que o livro que preparou é apenas um diário; isso pode não significar objeto de grande interesse, é vida particular, de um homem comum, discreto. Ele ainda assume, em partes, disfarçadamente, ou apenas como recurso estilístico, a preocupação dos autores de antes em justificar a importância da autobiografia, ou de outras formas memorialísticas, para que elas não assumissem aspectos egocêntricos, gratuitos. Por isso, o Conselheiro separou o volume contendo *Esau e Jacó*: este poderia vir a público. Mas não o seu diário. Este chega ao leitor por iniciativa de outros, após a morte do autor fictício. O recurso é comum até em romances recentes. *A náusea*, de Sartre, faz uso de estratégia parecida.

A primeira pessoa machadiana faz uso daquelas técnicas que Hamburger define como problemáticas, ilógicas. Nada que se refira, por exemplo, a uma obra como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, cuja lógica sterneana está no rompimento de regras. Mas, em *Esau e Jacó*, por exemplo, existem licenças em termos de coerência de ponto de vista. É a obra de Machado vista como romance histórico, nele há figuras da História circulando entre personagens, há fatos ligados ao fim do regime monárquico. A ação tem partes que se desenvolvem durante os dias da Proclamação da República. Como romance histórico, seu narrador aparece na condição de testemunha de fatos da História, mas também da vida

particular de amigos. Os protagonistas são os gêmeos Pedro e Paulo, e Flora, a moça que não consegue se decidir pelos dois, e falece ao final. Na condição de narrador em primeira pessoa, seria lógico que o Conselheiro não soubesse os processos internos de outras personagens; na qualidade de narrador-testemunha, este só poderia conhecer o que viu ou que lhe contaram. Mas o Conselheiro conhece sua narrativa em detalhes. Sabe os conflitos que assolam seus protagonistas. Um exemplo evidente é o capítulo LXXXIII, “A grande noite”, em que se relata uma noite de insônia de Flora. Nela, ela vê os irmãos gêmeos formarem uma única pessoa. E o narrador sabe os detalhes da intimidade da personagem:

A princípio pensou no que lá estivera, e evocou todas as suas graças, realçadas pela virtude particular de a ter ido ver à noite, sem embargo de se terem visto de manhã. Sentia-se grata. Toda a conversação foi ali repetida na solidão da alcova, com as entonações diversas, o vário assunto, e as interrupções freqüentes, ora dos outros, ora dela mesma. (ASSIS, 1990, p. 114)

Machado procura o diálogo com o leitor como forma de justificar o que seu narrador vê:

Crede-me, amigo meu, e tu, não menos amiga minha, crede-me que eu preferiria contar as rendas do roupão da moça, os cabelos apanhados atrás, os fios do tapete, as tábuas do teto e por fim os estalinhos da lamparina que vai morrendo... Seria enfadonho, mas entendia-se. (ASSIS, 1990, p. 115)

Esse narrador-testemunha conhece não apenas a vida interior de sua personagem, mas também detalhes de sua alcova, a aparência da moça durante a noite de insônia; sabe de cada barulho e de cada objeto, como estavam naquele momento. Não se pode atribuir tal conhecimento ao relato de alguém, como a própria Flora. O narrador ou está confessando que inventou, e não mais testemunhou, ou o que se constata é uma quebra na coerência do ponto de vista. *Moby Dick* é um livro que incorre em técnica parecida, o narrador-protagonista que conhece os processos internos de outra personagem. O Conselheiro Aires, além disso, conhece os segredos de alcova. Está-se, portanto, em um espaço de vida particular, onde mais se pode ser íntimo e estar sozinho. Gomes (2008, p. 9) aponta essa proximidade de Machado de Assis com o romance de vanguarda do século XX:

Como Sterne, Machado faz assim meta-romance, não apenas recusando o estatuto de ficção ilusionista mas, indo além, insistindo em chamar a atenção do leitor para a materialidade do livro. À parte isto, a digressão machadiana bem pode ser situada entre a narrativa de ação causal e o

romance sem enredo, ou, mais adiante, o fluxo de consciência. Mas aqui já é bastante evidente que o ritmo superou o enredo e que não estamos longe das técnicas de ação transversal (Dos Passos, Huxley) e dos artifícios de focalização múltipla (Joyce, Faulkner).

Dessa forma, o ensaísta aproxima a técnica machadiana de uma ficção que se mostra como tal, o que para ele também é consequência da “suspensão do tempo”, que Machado herda de Sterne.

Se o romance chega assim, em plena maturidade, a essa necessidade de penetrar nas consciências, mesmo quando o recurso representa uma quebra do foco narrativo que daria uniformidade a toda narrativa, isso era um sintoma de que o passo seguinte seria penetrar nas consciências, sem as limitações impostas pela visão do narrador. Se o romance penetrara no espaço doméstico da sala, para dali mostrar a intimidade da vida sexual, dos tormentos psicológicos, agora restava assimilar os domínios da consciência e da inconsciência humanas. Se esse romance do século XIX fazia suas análises psicológicas para tecer uma cadeia de causas e efeitos, ou motivações íntimas, o passo seguinte seria o de incorporar o irracionalismo que a psicanálise nascente já vinha propugnando como motriz para as ações humanas. Uma nova forma de representar a realidade interior precisava ser construída.

4.3 A FICÇÃO MODERNA: A CONSCIÊNCIA EXPOSTA

Desvendar a consciência humana era uma ação que vinha sendo feita enquanto os últimos realistas e naturalistas polarizavam entre enxergar no ser humano causas irracionais para seu comportamento ou enxergar esse comportamento como uma associação do biológico com o social.

Realistas como Dostoievski apontavam para a irracionalidade das ações. Haveria nelas mais motivações inexplicadas do que a literatura estava acostumada a registrar. Por isso, Dostoievski prefere mostrar essas ações, sem explicações na forma de comentário. Há o romance de André Gide, em que personagens exibem suas motivações sexuais. O conflito de uma personagem como o protagonista de *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, alegoria sobre o desencontro entre aparência e motivação interior. Da mesma forma, *O médico e o monstro*, de Robert-Louis Stevenson, é uma alegoria acerca da cisão entre o homem que não pode subjugar seus instintos e a vida em sociedade. A noção de instinto pode

ter sido uma herança da biologia. Mas uma explicação mais detalhada sobre as motivações interiores vinha sendo preparada por Freud. E essa explicação estava de acordo com a natureza dos conflitos que a literatura vinha explorando. Não mais a cisão entre o homem racional e o irracional, mas uma constatação de que essa irracionalidade tem motivações na própria constituição humana. Se o Realismo não aponta soluções, antes apenas mostra a conduta humana, isso de fato representa uma falência na crença da literatura como moralizadora. Os ideais utópicos, com poucas exceções, como em Tolstói, vão focalizar o homem social. E esse dualismo marca o início do romance do século XX:

Entretanto, embora a manifestação romanesca esteja marcada pela ênfase a questões de caráter social, tais marcas não devem obscurecer a constatação de que toda forma literária nasce da necessidade de exprimir um conteúdo social e que, no fundo, o seu gesto verdadeiramente artístico depende da equação desse conteúdo a uma montagem de caráter expressivo. No romance, a presença de tal conteúdo é garantida por algo que Lukács define como sendo a ironia do escritor. Trata-se do recurso que lhe torna possível a prática de um distanciamento em função do qual pode dissimular, no texto, a degradação do mundo narrado e manter uma autonomia em relação às personagens descritas. (SANTOS, 1996, p. 35)

A ironia de que trata Lukács possibilita que técnicas modernas se autodenominem como recursos literários; é a condição do escritor que pode devassar o universo interior de uma personagem, sem que isso represente inverossimilhança ou ilogicidade. Ironia é a posição, por exemplo, do narrador em primeira pessoa que já não precisa ancorar seu texto em gêneros não-literários, ou a do narrador em terceira pessoa que mostra não dominar os detalhes de uma fábula que ele próprio criou.

A contribuição dos estudos de Freud é concomitante com a introspecção propugnada pelos simbolistas. De fato, é no Simbolismo, em poetas como Rimbaud e Mallarmé, que a literatura assume a profundidade da psicologia humana, agora sem o apego a nomes constituídos para os sentimentos, como o Romantismo havia feito. A dimensão íntima, como inexplicável, pode estar em *Uma estação no inferno*, de Rimbaud, ou nos paraísos artificiais da poesia de Baudelaire. Infernos e paraísos passam a representar estados íntimos. E, ao lado de uma nova visão para a interioridade humana, passa a existir a consciência de que literatura é palavra, tão acentuada por Valéry, e de que apenas a elaboração estética pode dar conta dessa complexidade interior.

A necessidade de novos padrões estéticos dá origem a inúmeros movimentos de vanguarda. As três primeiras décadas do século XX são pródigas nesse sentido. E esses movimentos não se estendem apenas à literatura, mas a toda arte. Cada um desses

movimentos tem um programa estético, normalmente divulgado através da publicação de um manifesto. Neles há tanto a constatação de que a arte deve se entender como linguagem, quanto a apropriação de conhecimentos científicos e tecnológicos. Se o Expressionismo se volta para a interioridade humana, e faz dessa a matriz para uma nova linguagem, o que seduz o Futurismo é a invenção de máquinas capazes de mudar o mundo. As descobertas de Freud seriam incorporadas, de forma ostensiva, pelo Surrealismo, já na década de 20. Seu manifesto fala explicitamente sobre os métodos freudianos de exame, afirmando uma correlação entre pensamento e palavra (TELLES, 1997, p. 189), que viria a resultar em métodos de reprodução, na escrita, do inconsciente. A manifestação do inconsciente através do automatismo psíquico é uma ideia que se consolida após a construção de métodos literários que já representavam o inconsciente, a partir de outras técnicas. De fato, o impasse surrealista era revelar o inconsciente sem que a vigilância da consciência organizasse o que se extraía dessa interioridade. O recurso a substâncias inibidoras da consciência, o automatismo de se escolherem palavras ao acaso, tudo isso foi praticado pelas vanguardas que foram mais longe no interesse de revelar motivações inconscientes.

Mas é preciso constatar que os grandes reformadores da prosa contemporânea não estavam atrelados a movimentos ou manifestos. Em sua maioria, eram pessoas que desenvolviam sua técnica pessoal, acompanhando sim os desdobramentos da arte literária, mas voltadas sobretudo para soluções técnicas próprias. Era no ato de escrever suas obras que as maiores inovações da prosa moderna eram elaboradas. Basta que se pense no isolamento de Proust, escrevendo em seu quarto, no exílio de Joyce, nos manuscritos que Kafka pediu que fossem destruídos após sua morte prematura, em Virginia Woolf, vivendo entre Londres e sua propriedade rural. Há outros, pois as ramificações da prosa moderna não se restringem mais a movimentos fechados, a períodos alternados entre interesse pela invenção e a contenção clássica.

É comum que se atribua a essa literatura recente a incorporação do tempo da consciência como um traço definidor. Em *O tempo e o romance*, Mendilow (1972) analisa as diversas formas do tempo literário. Dedicar o nono capítulo do livro ao tempo psicológico. Nele, aparece o termo *duração*, como uma evidência da impregnação, pela literatura, de uma terminologia calcada em Bergson. Impregnação, aqui, tanto pela literatura como arte, como pela teoria literária. No âmbito da arte literária, seria impreciso falar na presença do conceito de duração, como termo. O que aparece é a evidência de que os processos pelos quais a consciência apreende o tempo não se reduzem à cronologia. Mendilow dedica o capítulo XI à relação entre a linguagem e a duração bergsoniana. O teórico afirma:

Para chegar a prender-se intimamente à realidade, qualquer tentativa de expressar um personagem e uma ação em ficção, aliás, qualquer análise dos valores e convenções temporais do romance, apresenta já de início certas dificuldades quase insuperáveis – aquelas que derivam das limitações da linguagem – especialmente de suas limitações temporais. (MENDILOW, 1972, p. 161)

Essas limitações da linguagem haviam sido percebidas pelos ficcionistas do início do século passado, e o esforço por vencê-las deu origem a inúmeros procedimentos. Eles são chamados de vanguarda, assim, há o “romance de vanguarda” (BRASIL, 1992), mesmo no que se refere a autores que produziram suas obras em uma época na qual as técnicas modernas já não eram objeto de grande estranhamento, ou seja, técnicas de introspecção já eram procedimento corriqueiro. Mendilow (1972, p. 163) afirma que a

consideração da passagem e dos efeitos do tempo sobre a mente, como a consideração da sua natureza e significação, é tida como difícil, senão impossível, porque envolve o abandono da única forma em que o pensamento pode expressar-se adequadamente – a linguagem. Pois a linguagem, consistindo de unidades limitadas, descontínuas, não pode representar satisfatoriamente o ilimitado e contínuo. E um objetivo do romancista é precisamente criar a ilusão dessas qualidades como são percebidas em pensamento e sensação.

E essa afirmação coloca o observador das técnicas ficcionais desenvolvidas ao longo do último século na iminência de enxergar apenas o rompimento com as formas descontínuas da linguagem como sendo a expressão do tempo contínuo. Aquilo que se convencionou denominar *stream of consciousness* pode ser resumido através de inúmeros procedimentos, conforme Carvalho (1981), embora a referência principal seja a técnica criada por Joyce. Não se pode resumir a temporalidade da ficção a essa tentativa pela continuidade. Mas também não resta dúvida de que foi pela duração, pelo tempo da consciência, que a obsessão do século XX pelo tempo teve seu elemento impulsionador. Esse tempo que tem uma categorização original em Bergson, e que tem como traço fundamental a dissociação entre a cronologia e o tempo conforme a consciência o apreende. Nas palavras de Riedel (1959, p. 14-15):

O relógio não pode marcar o tempo que corre na alegria e se arrasta no sofrimento, o tempo que parece estacionar, que deixa de ter um sentido quando há sensação de mudança, de contrastes e metamorfoses [...]. O que realmente cria o tempo é a percepção da sucessão, por isto o tempo psicológico só pode ser medido interiormente, pela sucessão das idéias e

sensações humanas [...]. Medida irregular, pessoal, de relatividade subjetiva, no primeiro ângulo de visão; medida uniforme e objetiva, no segundo. É bergsoniana a concepção do primeiro: a realidade está na relatividade subjetiva da “durée”, no que permanece no fluir do tempo, apesar de toda a sua irreversibilidade, e não no conceito objetivo da física, que falsifica a natureza essencial do tempo. É atemporal o tempo literário, o tempo que Proust recupera através da arte, a experiência que não se repete, mas que a memória revive com toda a intensidade, num eterno presente.

A afirmação de Riedel fala em uma atemporalidade literária. Algo que está em uma condição mais complexa que a duração da consciência, o tempo bergsoniano. A referência que a autora faz a Proust é significativa. Nas palavras de um biógrafo do romancista francês:

Na Inglaterra, não faz muito tempo, uma pesquisa entre escritores e críticos revelou que o romancista que eles mais admiravam – e aquele que, segundo eles, teria a influência mais duradoura no século seguinte – era Marcel Proust. [...] Graham Greene um dia escreveu: “Proust foi o maior romancista do século XX, assim como Tolstói foi o maior do século XIX... Para os que começaram a escrever no final dos anos 20 ou no início dos 30, havia duas influências inevitáveis: Proust e Freud, que são mutuamente complementares”. Sem dúvida, a fama e o prestígio de Proust eclipsaram os de Joyce, Beckett, Virginia Woolf e Faulkner, de Hemingway e Fitzgerald, de Gide e Valéry e Genet, de Thomas Mann e Bertold Brecht, pois se alguns desses escritores são mais prestigiados do que Proust em seus países, Proust é o único a ter uma reputação internacional uniforme. (WHITE, 1999, p. 9-10)

As opiniões relatadas por White, ou a sua própria, parecem chocar-se contra a daqueles que veem em Joyce a base para toda a ficção desenvolvida após *Ulisses*. As palavras de Assis Brasil e Edmund Hauser, citadas anteriormente, remetem ao escritor irlandês como o divisor de águas na ficção do século XX. Afinal, está-se diante de dois romancistas nucleares, e a opção por um deles não indica o rebaixamento da importância do outro. As conquistas técnicas originadas nas obras dos dois escritores representam caminhos que confluem. Se Proust é o romancista do tempo, por excelência, Joyce é o romancista da voz, da polifonia como princípio estruturante. A obra de James já era, antes das conquistas técnicas daqueles dois, um sinalizador no sentido de uma outra abordagem da consciência. E James relata em seus prólogos o embate do romancista com a temporalidade de suas obras. Da mesma forma, o ideal de uma visão que representasse o modo de ver e de ser das personagens. Por isso, a consciência da personagem, apreendida em suas impressões:

Tinha consciência da terrível impaciência disso, pois abria mão de Susie junto com as outras – Susie que se teria afogado a si mesma por ela; entregava-a a um estranho monstro mercenário através do qual comprava alívios. Estranhas eram as voltas da vida e os humores da fraqueza; estranhos os adejos da fantasia e as trapaças da esperança; mas legais, mesmo assim – não eram? essas experiências testavam a verdade que consistia, na pior das hipóteses, apenas em praticar sobre si mesma. (JAMES, 1998, p. 355)

A técnica de James, em terceira pessoa, é impressionista como a de Proust, em primeira pessoa. Por isso, há quem fale que eles são romancistas do fluxo da consciência, assim como há quem negue às suas técnicas essa condição. James seria um autor de análises mentais, agora sem a alternância de visões entre personagem e narrador. Proust seria, assim, um comentador da própria memória. Essa memória é produto das associações, regidas por causas inconscientes. Os cheiros, os sabores, as melodias que trazem de volta as reminiscências e os estados de espírito de épocas do passado são condições para a memória involuntária, a única que para o narrador proustiano é condição de verdade. Assim, há em Proust o inconsciente como motriz para as reflexões. E são as reflexões do narrador sobre esse passado que compõem a natureza de *Em busca do tempo perdido* como uma ambivalência entre narração e comentário, na acepção dada por Weinrich. O romance de Proust é ensaio sobre a própria constituição da obra. Aqui, a técnica em abismo aparece não apenas como uma sincronia entre os tempos da narração e da narrativa. Ao contrário, em Proust esses tempos se afastam, mas de um modo a se encontrarem como teoria sobre o narrar. Se a narrativa em Proust não trata sobre eventos do passado, mas sobre a condição do próprio romancista e da obra que está sendo redigida, esse tempo da narrativa coincide com o da narração; se o tema de *Em busca do tempo perdido* é o passado, como eventos perdidos no tempo, então a narrativa recua, e apenas no presente da narração esse tempo pode ser recuperado. A complexidade da temporalidade romanesca proustiana não se esgota em modelos dúplices, pois o que interessa ao romancista, sob a máscara do narrador, é estar de posse do Tempo, aquela categoria que reúne em si todas as fragmentações possíveis. A temporalidade proustiana não se manifesta apenas nas anacronias do tempo da narrativa. Há ritmos em seu romance, que vão desde a prevalência de cenas, que abarcam espaços maiores que cem páginas, como a reconstituição de conversas, eventos sociais; há o comentário, que interliga cenas e que também pode abranger uma parte inteira de um volume. O impressionismo em Proust, ao contrário do que acontece em James, não representa apenas o registro de impressões sensoriais de personagens, sem comentá-las. Proust tem como impressão exatamente a repercussão interior como comentário; aqui, o narrador diz o que

experimentou, para comentar a repercussão íntima dessa experiência. É o que acontece no trecho seguinte:

Minha separação de Albertine, no dia em que Françoise me disse: “A srta. Albertine foi-se embora”, era como uma alegoria de outras tantas separações. Porque, muitas vezes, para descobrir que estamos amando, talvez mesmo para que fiquemos apaixonados, é preciso chegar o dia da separação. (PROUST, 1988a, p. 85)

Ou ainda:

A única esperança que me restava para o futuro – esperança mais aflitiva que o medo – era esquecer Albertine. Sabia que havia de esquecê-la algum dia, já esquecera Gilberte e a senhora de Guermantes, esquecer a minha avó. Nosso mais justo e mais cruel castigo diante do esquecimento total, tranqüilo como o dos cemitérios, pelo qual nos desprendemos daqueles a quem já não amamos, é que entrevemos esse mesmo esquecimento como inevitável em relação àqueles que amamos ainda. (PROUST, 1988b, p. 64)

Não pode haver dúvida de que o narrador proustiano faz análise de seus estados mentais. O que se percebe no primeiro trecho acima é um fato colocado como impulsionador de uma sensação, ou seja, a técnica da impressão, comum em narradores mais impessoais. Mas o narrador proustiano passa da impressão pessoal a um estado de reflexão, e chega a uma verdade universal sobre a falta da pessoa amada. A mesma atitude é percebida no segundo trecho. A linguagem assume a condição de comentário. Essa reflexão não é fruto de espontaneísmo, mas de experiência acumulada. O fluxo da consciência, em Proust, seria uma condição anterior ao que está sendo analisado. Se um cheiro traz um fato à lembrança, registra-se o fato, o modo como a associação trouxe este à memória. Assim, o que o se faz é uma teoria sobre a natureza fluida da consciência. Ou seja:

O que é importante ressaltar é que desde sua origem, Proust pensava em seu livro como muitos livros, principalmente ensaios. Apenas gradualmente ele percebeu que poderia juntar todos esses diversos assuntos numa única obra e que poderia chamá-la não de memórias, nem de ensaio, nem de pastiche, mas sim de romance. Proust sempre se sentira atraído por escritores que confundiam os gêneros [...]. (WHITE, 1999, p. 99)

Mas não se podem confundir os comentários do narrador, que se coloca em uma temporalidade distanciada dos fatos, com o mero registro de estados de consciência. A confusão de gêneros gera uma confluência de gêneros, pois em Proust a autobiografia e o romance autobiográfico se confundem, da mesma forma que não mais se necessita de

pretextos veridictóricos, que atestem a relevância do livro. O narrador-personagem proustiano nem sequer tem nome.

Está-se, portanto, após esses estados de consciência proustianos, diante do impasse comentado por Mendilow entre a fluidez da consciência e de seu tempo e a natureza fragmentária da linguagem. Joyce também lida com esse impasse. Atribuir a ele apenas o fluxo da consciência conforme praticado no capítulo final de *Ulisses* seria reduzir toda a experimentação feita por tal autor a um único resultado. Há outras formas de esse romancista chegar à consciência, o que pode ser colocado como graus de domínio sobre o pensamento. O inconsciente liberado da vigilância da consciência, conforme pretendido pelos surrealistas, corresponde a uma ação do escritor em relação a si mesmo; essa escrita automática seria a própria voz do escritor. Não há isso em Joyce. Se o monólogo final de *Ulisses* representa esse automatismo, com a conseqüente perda da gramaticidade e da lógica aparente do narrado, na verdade o escritor está representando, ou seja, mostrando como esses processos ocorrem. Joyce mimetiza a ação da consciência, ora como pensamento formulado, ora como associação livre de ideias e sensações. Por isso, *Ulisses* tem cada capítulo narrado a partir de técnicas que assumem ora a primeira, ora a terceira pessoa, ora o aspecto de cena sem narrador, ora a formulação de comentários. Por exemplo, no terceiro capítulo:

Tomou do castão do seu estoque de freixo, esgrimindo com êle molemente, entretendo-se ainda. Sim, a tarde se achará a si mesma em mim, sem mim. Todos os dias vão ao seu fim. A propósito qual é o próximo? Terça-feira será o mais longo dia. De todo o feliz ano novo, mãe, a grã tam tantã tam. Tênis Tennyson, poeta cavalheiro. *Già*. Para a velha ogra de dentes amarelos. (JOYCE, 1982, p. 57)

Do trecho acima se destaca a oscilação entre a terceira e a primeira pessoa, o que ocorre ao longo de todo o capítulo. Há interferências do narrador em terceira pessoa, que se refere a Stephen Dedalus como personagem. Mas o pensamento da personagem assume um espaço maior que o da narração factual. A representação do pensamento se mistura à voz do narrador. Não há verbos de processos internos. Nenhum recurso gráfico que separe essas vozes. Mas há, no interior do pensamento de Stephen, sinais de pontuação; as orações e os períodos estão demarcados. Joyce, aqui neste trecho, está em um ponto intermediário entre modos de registrar a consciência. Aqui, os fatos exteriores ainda interferem na narrativa. O trecho seguinte é do capítulo final:

[...] eu suponho que agora estão se levantando na China penteando os rabinhos-de-porco deles para o dia vamos ter daqui a pouco as freiras tocando ângelus elas não têm ninguém para estragar o sono delas a não ser um raro padre ou dois para os ofícios da noite o despertador do vizinho ao cucurico do galo de arrebentar os miolos dele deixa eu ver se eu posso me 1 2 3 4 5 que espécie de flores são aquelas que inventaram como estrelas de papel da parede da rua Lombard era muito mais bonito o avental que ele me deu era um pouquinho assim só que eu só usei ele duas vezes melhor baixar esta lâmpada e tentar de novo para eu poder me levantar cedo eu vou ao Lambe lá ao lado do Findlater [...]. (JOYCE, 1982, p. 844)

No trecho acima, há um mínimo possível de interferência dos sentidos na consciência da personagem Molly Bloom. Ela está na cama, à espera do sono. Essa posição quase que adentrando a vigília coloca o controle da consciência sobre os pensamentos em estado de letargia. Por isso, o que se vê é uma prática de associações livres. Mas não há dúvida: por ser a voz de um narrador, como obra ficcional, não há como se pensar que o texto não sofreu um processo de elaboração. Mesmo a ilogicidade das associações é feita para representar um processo mental.

No romance de Joyce ainda existe a intermediação do narrador, mesmo que este se ausente em capítulos como o final, e dê lugar a uma primeira pessoa sem a condição de narrador que se posiciona diante de um leitor. Essas intromissões na consciência de personagens são muito mais um ato de mostrar, que de narrar. E essa presença de um narrador-autor ainda ancora o texto numa condição pré-lógica: há um autor a organizar que, como elemento externo, não precisa explicar aos seus leitores o seu processo.

As acusações que a técnica joyceana recebe, de que ela é ilógica porque não há um meio pelo qual esses pensamentos cheguem ao leitor, colocam “o dedo na ferida” daquilo que, ao longo do presente estudo, vem sendo considerado uma intensificação do teor ficcional da narrativa. Essa falta de um meio que funcione como intermediário entre personagem e leitor, como as justificativas que o romance do século XVIII usa para fingir modos pelos quais teve acesso a textos particulares, aqui é índice de um exacerbamento das marcas de ficcionalidade. Ainda mais que em Joyce, quem ilustra com propriedade essa característica da narrativa ficcional moderna é o escritor irlandês Samuel Beckett. Considerado um dos criadores do teatro do absurdo, a narrativa romanesca de Beckett se reveste do mesmo teor de estranhamento que ele coloca nas peças. Mas, através de processos adaptados a seus meios. Uma personagem como a Winnie, da peça *Dias felizes*, exerce sua fala monológica diante da plateia. A mídia é fala; não há o estranhamento pelo fato de que esta fala seja ouvida, pois o teatro nunca precisou de meios para justificar que o público assistisse às cenas; público é elemento que não precisa ser justificado. Mas a literatura tinha

estabelecido a tradição de explicar por que o relato em primeira pessoa foi composto, mesmo havendo exceções. Nas épocas em que se relatava a escrita de um narrador, essas intervenções de um falso editor faziam o papel de garantirem uma certa semelhança com a verdade. Desde que a narrativa, em terceira ou primeira pessoa, exhibe a consciência de suas personagens, não há mais como construir estratégias de fingimento rigidamente lógicas, como explicar como se chegou até aquela fala respeitando-se convenções extraliterárias, como a privacidade. Há, evidentemente, momentos intermediários. O romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, termina por um fluxo de consciência:

Todo aquele pessoal entendia-se perfeitamente. O homem cabeludo que só cuidava da sua vida, a mulher que trazia uma garrafa pendurada ao dedo por um cordão, Rosenda, cabo José da Luz, Amaro vaqueiro, as figuras do reisado, um vagabundo que dormia nos bancos do jardim, outro vagabundo que dormia debaixo das árvores, tudo estava na parede, fazendo um zumbido de carapanãs, um burburinho que ia crescendo e se transformava em grande clamor. José Baía acenava-me de longe sorrindo, mostrando as gengivas banguelas e agitando os cabelos brancos. – “José Baía, meu irmão, estás também aí?” José Baía, trôpego, rompia a marcha. Um, dois, um, dois... (RAMOS, 1990, p. 227)

A enumeração caótica de figuras do passado pode parecer um dado exterior, mas ela acontece na consciência, sob a forma de delírio. *Angústia* é um romance em primeira pessoa. Não assume a forma de relato autobiográfico: o passado de Luiz da Silva, personagem-narrador, aparece apenas como *flash-back* para que se elucide a influência das mudanças sociais na psicologia do mesmo. O romance começa em um momento que seria posterior ao seu final. O personagem já está se refazendo de seu estado febril:

Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiam naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios. (RAMOS, 1990, p. 7)

O romance começa por uma primeira pessoa que não se identifica; o leitor só saberá seu nome páginas adiante. O primeiro parágrafo, acima registrado, registra uma temporalidade específica: cerca de trinta dias, mas não há nenhuma menção ao fato tomado como referência. E não haverá registro de anos ou de lugares como cidades. O leitor, portanto, está diante de uma autobiografia em que nada a justifica como documento: ela deixa evidente que essa gratuidade da narrativa só é possível na ficção. Fora dela, o leitor não aceitaria as regras propostas pelo texto. O que também se intensifica quando o leitor percorre as páginas

do livro e apercebe-se dele como sendo a narrativa de um crime passionai. Por que um assassino, trinta dias após a sua fase febril e delirante, provocada pelo assassinato de um homem, confessaria sua condição? Qual a lógica dessa autobiografia, ou, o que intensifica essa gratuidade narrativa, desse relato de uma paixão seguida por um crime? Não é um diário do criminoso, nem autos de um eventual processo. O foco narrativo, aqui, expressa sua condição de narrativa ficcional. E, exibindo-a, intensifica esse aspecto, porque não há mais nenhum gênero extraliterário balizando a técnica do livro.

Ainda assim, os dados de consciência do personagem-narrador aparecem como um relato escrito. Há um narrador que os registra. Em Beckett, essa ligação entre leitor e narrador se rompe. Tal como suas personagens monologam em peças teatrais, elas pensam quando em romances. Se a fala tem uma condição de existência exterior, perceptível aos sentidos, o pensamento já não a possui. A trilogia composta por *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável* constitui um percurso que vai da veridicção da escrita ao gratuito do pensamento. As narrativas da trilogia jogam com a ambiguidade da figura do narrador. As narrativas vão sendo encaixadas, de forma que o leitor não saiba mais se aquela história, contada naquele trecho que está sendo lido, é invenção do narrador da história anterior, ou daquele que se apresenta como a pessoa que está escrevendo, com papel e lápis na mão. Schlafman (1988, p. 185) comenta, na introdução a *Molloy*:

É como se a voz estivesse se negando a si mesma, frase após frase, romance após romance, peça após peça, na sua justaposição. Esta incerteza, esta ambigüidade às avessas, dá à ficção de Beckett o seu aspecto paradoxal, como se estivesse permanentemente prestes a cair no absurdo, na negação – na autodestruição.

Do romance, um exemplo de tal incerteza:

Estou no quarto de minha mãe. Quem vive ali agora sou eu. Não sei como cheguei. Talvez numa ambulância, mas seguramente num veículo qualquer. Ajudaram-me. Sozinho não teria conseguido. Aquele homem vem todas as semanas, talvez seja graças a ele que estou aqui. Ele diz que não. Me dá um pouco de dinheiro e leva as folhas. Tantas folhas, tanto dinheiro. (BECKETT, 1998, p. 5)

O início de *Molloy* tem em comum com o de *Angústia* a imprecisão de espaços e tempos. Mas, no trecho acima, existe a referência às folhas, que seriam a origem do texto que o leitor tem em mãos. O mesmo se dá em *Malone morre*. O fato de os narradores se encontrarem imóveis faz com que eles contem. E o fato de estarem em espaços fechados

reduz a informação exterior a uma taxa mínima. A esses personagens, só cabe escrever. Se existe uma sugestão de verificação, através da referência ao homem que recolhe as folhas, ela também se reduz à condição de existir alguém que sirva de intermediário entre narrador e leitor. Mas na condição de que não há mais uma justificativa exterior, como serem folhas escritas por um homem célebre, para que esses papéis sejam lidos. É romance, mesmo que escrito por um velho trancado em um quarto.

Em *O inominável*, essa ligação entre leitor e narrador não existe mais. Como há referências no texto a narradores dos volumes anteriores, Beckett sugere a continuação das narrativas, empreendidas pelos seus narradores. Ou este último narrador, sem nome, é a origem de todos os outros? Não é apenas o nome que falta a esse narrador: ele não tem uma referência temporal ou espacial:

Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar isso. Dizer eu. Sem o pensar. (BECKETT, 1989, p. 5)

Esse início relativiza todas as ancoragens enunciativas: lugar, tempo e pessoa. Ou seja, é um enunciado em primeira pessoa sem nenhuma possibilidade de ancoragem em referências enunciativas. O “eu” que aqui usa essa pessoa não sabe quem é. Ele também pode ser um outro, os narradores anteriores. A ilogicidade é a marca desse narrador:

[...] é preciso continuar, não posso continuar, é preciso continuar, vou então continuar, é preciso dizer palavras, enquanto houver, é preciso dizê-las, até que me encontrem, até que me digam, estranho castigo, estranha falta, é preciso continuar, isso talvez já tenha sido feito, talvez já me tenham dito isso, talvez me tenham levado até o umbral da minha história, ante a porta que se abre para a minha história, isso me espantaria, se ela se abre, serei eu, será o silêncio, aí onde estou, não sei, não o saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar. (BECKETT, 1999, p. 137)

Essas páginas marcam o final de *O inominável* e da trilogia. Aqui, o narrador é um ancião sem pernas, sentado sobre uma latrina. Não há histórias narradas; o texto dá inteira predominância ao comentário. Os verbos, como se percebe no texto acima, estão no presente e no futuro, tempos que Weinrich considera como do comentário. O livro já se inicia pelo presente, conforme o trecho anteriormente citado. Ou seja, não se está mais diante das folhas escritas por um ancião. Aqui, ele pensa. O que se registra na obra é apenas o pensamento desconexo desse narrador-personagem. É um fluxo da consciência que não se

narra, apenas se mostra. Não há, como no caso de *Angústia*, um intervalo entre os tempos da narração e da narrativa, que dê a esse fluxo o caráter de narrado. Aqui, ele é cena, apenas mostrado, na medida em que é possível assistir-se a palavras pronunciadas na consciência. Não há uma interpolação que justifique o fato de essa voz interior, de um homem sozinho em seu cubículo de asilo, sem poder se locomover, poder ser percebida.

O que se constata da narrativa de *O inominável* é a inexistência de recursos de veridicção que finjam um relato verdadeiro. Poderia ser dito que apenas na ficção se conhecem processos internos de outros. Mas, nessa narrativa, há uma primeira pessoa. Se, na terceira pessoa, a presença de um narrador externo, onisciente, justifica a exposição da vida interior das personagens, e, com isso, seu teor ficcional, em narrativas com o formato de *O inominável* essa condição se intensifica: processos internos aparecem como a exposição da consciência, por si só, sem a intermediação de um autor-narrador que se presentifique no texto, o que torna mais intenso o fingimento ficcional. Aqui, nessas técnicas de introspecção, não há como não enxergar um formato específico do gênero narrativo ficcional. O conto também faz uso de tais técnicas.

Mas, se não há mais essas máscaras proporcionadas por falsos prefácios, notas de editor, teria acabado o fingimento, conforme Hamburger o citava? Certamente não. O fingimento em tais técnicas decorre sobretudo do rompimento com uma lógica interna. Cria-se uma lógica interna, como jogo entre autor e leitor, a cada obra. E é neste sentido que o fingimento, como ficcionalidade, se intensifica: os recursos lógicos e facilmente assimiláveis da primeira pessoa que buscava formas de veridicção, ou a ficção em terceira pessoa, têm regras mais facilmente reconhecíveis pelo leitor. Essa primeira pessoa que ocorre como narrativa gratuita pode criar novas regras de jogo e usa essa possibilidade como uma marca identitária.

O cinema faz largo uso de vozes que narram ou comentam, e que chegam ao espectador sem que narradores as exibam. A voz em *off*, representando pensamentos, é recurso que esse espectador acata também como marca de ficcionalidade, pois no cinema documental a técnica fragilizaria a necessidade de verdade. Na literatura, essa quebra na lógica também é, sem dúvida, uma marca de ficcionalidade, como signo, no sentido iseriano.

Algo semelhante ocorre no solilóquio adotado por Willian Faulkner em *Enquanto agonizo*. O solilóquio é marcado pela “falta de elucidação lógica. Os pensamentos são enunciados como se o fossem para serem ouvidos” (CARVALHO, 1981, p. 57-58). Essa ausência de lógica faz com que a ficcionalidade ressalte. Há solilóquios no cinema, na televisão. Na literatura, por ser um veículo escrito, eles são uma quebra da lógica. Estranho

que ninguém questione o fato de a película cinematográfica registrar vozes que nenhum dos sentidos poderia detectar. No cinema, a ilusão de realidade está toda no que se vê e ouve. Na literatura, os signos assumem a dimensão de recursos válidos por si e não apenas pelo que representam.

Um exemplo extraído de *Enquanto agonizo*:

Era quase meia-noite e chovia quando ele nos acordou. Tinha sido uma noite terrível, com a tempestade; uma noite dessas em que um sujeito espera que aconteça de tudo antes de alimentar o gado e chegar em casa para jantar e se enfiar na cama com a chuva já começando, quando chegou a parelha de Peabody, coberta de espuma, os arreios quebrados se arrastando e a coleira entre as patas do animal, Cora diz “É Addie Bundren. Ela se foi afinal.” “Peabody pode estar em qualquer uma da dúzia de casas que existem por aí,” eu digo. “Além disso, como você sabe que são os cavalos do Peabody?” “E não são?” ela diz. “Anda, vai lá atrelar os cavalos.” (FAULKNER, 2002, p. 62)

O exemplo acima ilustra um Faulkner que não está preocupado com a lógica do modo como esses enunciados se produzem. Os verbos *dicendi* evidenciam uma postura narrativa. E estão em primeira pessoa. Mas não há, na obra, um narrador fixo. Cada um dos inúmeros capítulos curtos é colocado sob a voz de uma personagem. E o tempo que prevalece é o presente. Os fatos não são passados. Há coincidência entre narração e narrativa, com exceções como o passado que inicia o trecho citado acima. Como se fosse uma ação cinematográfica, ouve-se o pensamento de cada personagem. E a junção deles, em sequência, forma uma narrativa, com fábula marcada por fatos. O mesmo Faulkner já havia escrito obras como *O som e a fúria*, em terceira pessoa, mas assumindo a perspectiva interior de algumas personagens. A temporalidade de acordo com as recordações é outra marca do autor. Por isso, ele é sempre citado como um representante do romance de vanguarda: “desde o seu primeiro romance, Faulkner elimina praticamente o tempo cronológico, variando de intensidade e de poder inventivo” (BRASIL, 1992, p. 118).

Evidentemente, a primeira pessoa do século XX não se ocupou apenas em romper com a lógica do relato. O que também acontece com a primeira pessoa é ela recusar a semelhança com gêneros extraliterários. O romance se assume como uma forma própria, ficcional, mesmo quando se atrela a fatos reais.

Um exemplo nesse sentido é *Memórias de Adriano*, da escritora francesa Marguerite Yourcenar. Define-se como um romance histórico, pois conta a história do imperador romano Adriano. É um livro em primeira pessoa, uma autobiografia. Está escrito dentro das técnicas do romance moderno, o que faz com que a revelação da vida íntima de

uma personagem da História apareça, de imediato, como ficção. A autora não imita o que seria um livro de memórias da época do imperador. Não há prólogos que expliquem as razões de se compor um livro de memórias. A narrativa finge ser uma carta, mas não assume formas específicas de tal gênero. O modo como os capítulos se dividem é específico do romance. O relato de Adriano a um amigo pode semelhar a carta de Cícero a um amigo, falando sobre a dor de perder uma filha. Mas o romance de Yourcenar é um relato longo. Como carta, seria apenas um testamento com jeito de confissão:

Pouco a pouco, esta carta, começada para te informar sobre os progressos do meu pai, transformou-se no entendimento de um homem que já não tem a energia necessária para se dedicar longamente aos negócios do Estado. (YOURCENAR, 1974, p. 24)

O que poderia ser visto, em épocas anteriores, como um fingimento, uma tática de veridicção, é aqui apenas um recurso de verossimilhança. O narrador precisa explicar por que sua carta está se tornando tão longa. Como carta, há um tempo da narração em que Adriano pode comentar os acontecimentos.

No sentido de autobiografia sem origem em fatos reais, o romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, pode ser visto como um texto que assume a forma de romance, mas sem perder certas marcas da tradição do gênero fora da literatura. Os dois primeiros capítulos falam sobre a preparação do livro, as sugestões que o narrador-personagem recebera. E, evidentemente, há um nítido esforço pela definição de papéis: “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho” (RAMOS, 1995, p.5).

Os dois primeiros capítulos se referem ao tempo da narração. O estado atual do protagonista. Talvez um tempo anterior à narração. Mas, na verdade, é um jogo com a temporalidade literária, pois o começo já é narrativa e narração. É apenas no início do terceiro capítulo que o narrador-personagem finge começar sua história:

Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo São Pedro. A idade, o peso, as sobrancelhas cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo têm-me rendido muita consideração. Quando me faltavam estas qualidades, a consideração era menor. (RAMOS, 1995, p. 10)

Outra vez, é a verossimilhança que importa. O fato de os dois primeiros capítulos, sobretudo o começo, semelhaem as palavras iniciais de obras de épocas remotas,

não corresponde a um ato de fingimento, no sentido de impor o texto como verdade. O autor está preocupado com a verossimilhança: seu narrador é um homem rude, não poderia ter escrito sua autobiografia sem a ajuda ou dicas de amigos letrados. Por isso, o trecho citado acima oscila entre um procedimento retórico, a apresentação, e a confissão de detalhes íntimos, que passam do exterior, o físico, para a compleição psicológica da personagem.

Sobre o narrador-testemunha, o romance *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, serve como índice desse extrapolamento do narrador testemunhal. Nele, o Dr. Zeitblom, amigo íntimo do protagonista, Adrian Leverkühn, narra a biografia deste:

Faço questão de assegurar com toda a clareza que absolutamente não tenho a intenção de colocar minha pessoa num lugar de destaque, ao escrever algumas palavras acerca de mim e de minhas atividades, antes de iniciar o relato da vida do finado. Adrian Leverkühn, a primeira e certamente muito provisória biografia do saudoso homem e genial músico, que o destino tão terrivelmente assolou, engrandecendo-o e derribando-o. (MANN, s/d., p. 7)

O subtítulo de *Doutor Fausto* é *A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*, o qual lhe dá um tom documental. O compositor é referido como alguém conhecido, que produziu uma obra musical que o notabilizasse, enquanto o narrador se coloca na condição de indigno de atenção. O termo biografia, na verdade, remete ao formato de uma modalidade romanesca: é uma biografia ficcional. A impessoalidade do narrador se mantém em relação a si, mas ele conhece a vida pessoal do amigo, conhece seus processos internos, os percalços de sua evolução até a doença. A cena do pacto com o demônio, que é sugerida como delírio do protagonista, assume a condição de momento essencial. Biografia fictícia, e que se revela como tal, apesar do título. As palavras do narrador, ao início, funcionam como efeito estético, condição de uma verossimilhança relativa aos fatos da vida do protagonista, mas não encobrem a ruptura com a lógica do ponto de vista.

A forma de diário tem em *A náusea*, de Jean-Paul Sartre, um exemplo de adoção de técnicas de veridicção, aqui assumidas como efeito estético, condição para a verossimilhança. Há um prólogo do editor, que se refere aos diários que o leitor irá ler, falando sobre a fidelidade ao original. Dentro da narrativa, há momentos como o trecho seguinte:

Por exemplo, eis aqui uma caixa de papelão que contém meu frasco de tinta. Seria preciso tentar dizer como a via *antes* e como atualmente a

¹. (SARTRE, 1986, p. 13)

No rodapé da página, há uma nota fictícia:

1 Uma palavra deixada em branco. (SARTRE, 1986, p. 13)

A adoção desses recursos dá ao texto a falta de completude própria de um diário, feito para não ser lido. Há notas que se referem a palavras ilegíveis, a interrupções no manuscrito. São formas de verossimilhança. Pois o autor, Sartre, nas páginas anteriores à nota de editor, dedica o livro à esposa, através do termo “castor”, tratamento íntimo entre ambos, e dedica o livro a um escritor conhecido. Essa oscilação entre voz de autor, como pré-texto, e um narrador-personagem, desvelam o livro como invenção. Aqui, já não se trata mais do editor do romance clássico, que respondia também como autor. O contrato entre autor e leitor começa antes da leitura. Esta impõe, por sua vez, as regras desse jogo.

Um exemplo notável de primeira pessoa usada para expressar as profundidades do homem, na verdade, o inconsciente mesmo, é *O lobo da estepe*, romance de Hermann Hesse. O livro é visto como uma aplicação das ideias de Freud sobre essas realidades profundas. Há a narrativa de momentos oníricos, ou melhor, psicodélicos, em que o inconsciente está sendo revelado:

Abriu-se a porta do palco e apareceu Mozart, a quem reconheci num segundo olhar, pois estava sem chinó, sem os calções curtos, sem os sapatos de fivela, mas vestido à moderna. Aproximou-se de mim e quase tive de detê-lo para que não se manchasse com o sangue que escorrera pelo solo, jorrado do peito de Hermínia. (HESSE, s/d., 214)

Há mais táticas nesse livro que a intromissão de imagens do inconsciente. Ele principia por uma extensa nota de editor, um capítulo inicial, que contextualiza e fornece informações sobre a vida social de Harry Haller, o narrador-protagonista. Em seguida, há um capítulo denominado “Anotações de Harry Haller”, onde esse narrador se revela, já em primeira pessoa, como um homem atormentado entre viver a liberdade ditada pelo inconsciente ou seguir os padrões da burguesia. Um capítulo na narrativa, apenas uma introdução. O seguinte se intitula “Tratado do Lobo da Estepe”, e abarca o restante do livro. Aqui, a condição de ensaio, tratado, suporta a verossimilhança das narrações de teor fantasista. O registro das experiências de viagens ao inconsciente, como forma de “aprender a rir”, é feito no passado, assume a condição de escrito posterior aos fatos. Mas esse narrador se vale de recursos gráficos, como palavras em versalete, poemas inseridos, tudo como forma de a expressão representar, como um fluxo contínuo, a experiência do narrador. Técnica

expressionista inovadora, que não semelha nenhum gênero extraliterário com o qual o leitor possa comparar o livro. Invenção da arte, que se mostra como signo. Nele, mais que a temporalidade ou a voz, é a presença de recursos expressivos que o desvela como obra literária.

Assim, o romance moderno pode adotar o ilogismo de formas introspectivas, a gratuidade da voz como um narrador sem ancoragem em mídias, como o livro em sua forma física, e simplesmente se assumir como romance. O desvelamento da própria ficcionalidade não é uma quebra de expectativas, mas faz parte das regras do jogo ficcional. A visão, conforme a especificação dessa condição, determina regras diferentes de jogo. Ser ficção define a forma como o texto vai ser recebido.

4.4 DESDOBRAMENTOS: POSSIBILIDADES DE JOGO FICCIONAL

As seções anteriores deste capítulo intentaram mostrar a passagem de uma narrativa em primeira pessoa que se queria aparentada da realidade, ou do documento, assumindo formas de gêneros validados por sua veracidade, para formas puramente literárias, que se desvelam como ficcionais. Os exemplos citados servem como amostras curtas desse processo. A literatura está repleta de exemplos diversos. A narrativa em primeira pessoa adotou não apenas formas diversas de se aproximar de gêneros não-literários, como foi excepcionalmente criativa ao inventar as suas próprias formas. As técnicas de narrativa em primeira, assim como as de terceira pessoa, são múltiplas, podem aparecer conjugadas. A constante mudança de perspectiva e de voz é uma característica da pós-modernidade, como consequência do que a modernidade construiu.

Seria uma visão restrita atribuir toda essa experimentação à adoção do tempo psicológico, ou a técnicas de introspecção. Se esses elementos são os propulsores de renovações técnicas, há outras intenções, mesmo no que se refere à primeira pessoa. Os modos pelos quais a literatura representou a fala, essa como externa, audível, já representam uma possibilidade extensa de análise. O romance *As ondas*, de Virgínia Woolf, é composto por falas de seis personagens. Essas falas são quase sempre longas, cada personagem enuncia e se cala, e cada capítulo é composto por falas alternadas dos seis. Um trecho:

– Agora, a Srta. Hudson fechou o livro – disse Rhoda. – Agora, o terror está começando. (WOOLF, 1991, p. 17)

No entanto, quando cada personagem começa a falar, há um “disse”, indicando quem fala. Intervenção de um narrador externo, de terceira pessoa. Da mesma forma, esse narrador começa cada capítulo com um trecho em separado, sem aspectos que indiquem circunstâncias. É uma voz lírica, uma espécie de poema a anteceder as falas das personagens:

Aproximando-se da praia, cada uma dessas ondas erguia-se, acumulava-se, quebrava e varria pela areia um tênue véu de água branca. A onda parava, partia novamente, suspirando como um ser adormecido cuja respiração vai e vem inconscientemente. (WOOLF, 1991, p. 7)

Essa voz, que descreve o movimento das ondas, parece indiferente ao que é dito pelas personagens, parece não pertencer ao livro. Mas, em verdade, é o teor metafórico dessas descrições que sinaliza para o sentido do capítulo que vem em seguida, pois cada um representa um momento na vida das seis personagens. Que foco narrativo é este? Há classificação? Seria uma forma dramática? Ou não há falas, mas apenas *ondas* de pensamento? O caráter confessional dessas falas as aproxima do lírico.

Como não se pode reduzir a complexidade das perspectivas ao tempo psicológico, a análise que se empreende, nos capítulos seguintes do presente estudo, tem como ponto de convergência outras atenções, além da que se dá a essa temporalidade da consciência. A referência que norteia a escolha dessas três obras é a temporalidade conforme definida por Genette. Ou seja, os tempos da narração e da narrativa como princípio para o adentramento em suas técnicas. De fato, a aproximação desses tempos ou seu afastamento constituem um dos pressupostos para a invenção de técnicas ficcionais. Não se trata apenas da técnica em abismo, de se fazerem referências a um tempo da narração, ou se comentarem processos de criação. Esse pressuposto é ampliado, transbordado de inúmeras formas. Uma delas é a oralidade como a temporalidade norteadora. A fala, conforme se vê em *As ondas*, ou em *Grande sertão: veredas*. A condição de narradores que emitem vozes que o leitor *escuta*, como se assistisse à cena no momento em que ocorre. O que coloca a primeira pessoa em uma situação paralela à do narrador ausente, de técnicas como as do *nouveau roman*, ou da câmera, pois o leitor, ou o leitor-empírico de Eco, deve se colocar no tempo em que essa voz em primeira pessoa enuncia, seja como fala, escrita ou como pensamento. Conforme

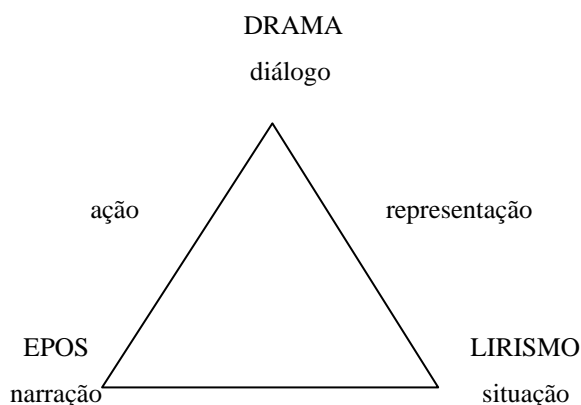
Benveniste (1989, p. 78): “O tempo de cada locutor é assumido por seu receptor.” E isso possibilita a suspensão da descrença. A ausência de *pretextos* de veridicção faz com que as temporalidades se aproximem. A obra cria regras internas que podem estar a serviço do estabelecimento da verossimilhança interna, mas que também podem romper com esta. A verossimilhança passa a ser a delimitação das regras internas da obra.

A transcendência de regras convencionadas de gêneros não-literários, ou do gênero romanesco, faz com que o próprio conceito de gênero se esmaça. A condição de algumas obras de ficção, em que prevalece o comentário em detrimento da ação, as colocaria na esfera do ensaio, mas, compreendendo-se as limitações deste a uma lógica não-literária, a proximidade com o lírico é mais plausível. Transgredidas as regras internas do romance, passa-se à transgressão daqueles limites que a tradição definiu para cada gênero.

A divisão triádica dos gêneros, conforme estabelecida desde Aristóteles, baseia-se em predominâncias. O épico e o dramático aparecem, primeiramente, como mimese, e tem a ação de personagens como elemento definidor. Mas ao lírico é reservada a condição de uma ausência de situação, que se pode referir como uma temporalidade precisa, mas que pode ser entendida como a ausência de uma ancoragem em termos de espaço e tempo. A voz lírica está mais próxima do ensaio.

Goethe estabelece um modelo triádico. Mas este não indica o estreitamento de possibilidades. Ao contrário, o modelo goetheano proporciona aproximações entre os gêneros.

Tal esquema é exposto por Genette (s/d.b, p. 67), aqui com algumas adaptações:



Os gêneros seriam, como formas puras, pontos extremos. Mas a prática literária admite possibilidades técnicas, que seriam posições intermediárias entre aqueles. Assim, o modelo enxerga a possibilidade de combinações. Esse esquema feito por Goethe

contém tanto pontos extremos (*drama, epos e lírico*, com as respectivas formas de linguagem que os definem, *diálogo, narração e situação*), como elementos intermediários (*ação, monólogo e representação*), e são estes que ensejam a possibilidade de combinações múltiplas.

A tradição teórica passou a ver nos elementos contidos nessas pontas as marcas dos gêneros ali definidos. Mas a ação do artista encontra formas híbridas e, no caso da literatura contemporânea, uma indefinição entre gêneros. Conforme notava Eco, já citado, a definição do gênero literário é uma das bases para a interação ficcional. O autor-modelo já configura seu texto pensando em um leitor-modelo, que vai responder aos sinais colocados ali. Mas, dentro das transgressões de gênero peculiares à literatura moderna, o reconhecimento desses sinais exige uma atenção maior do leitor. O jogo ficcional se complexifica. Existe, da mesma forma, a possibilidade de uma obra transmigrar entre as formas assumidas por esses gêneros, como é o caso de *Infância*, de Graciliano Ramos, que é concebida como uma coletânea de contos, mas é publicada como um livro de memórias. E existe, finalmente, a condição da narrativa lírica, o romance que é definido por esse conceito, como uma criação em que os limites não podem ser precisados. As formas da narração se fundem às da situação, o que se dá sobretudo através do monólogo. O romance lírico atinge em Raduan Nassar uma técnica que oscila entre o monólogo e o diálogo. Em Clarice Lispector, a falta de uma ação, no tempo da narrativa, pode gerar uma atemporalidade própria do lírico, a da situação. Em *Grande sertão: veredas*, o diálogo se funde ao monólogo, e incorpora a situação do lírico através do comentário.

São formas diferentes de a narrativa ficcional fazer uso do tempo e da voz. E que não se restringem a uma temporalidade puramente bergsoniana. Há jogos com o tempo, no sentido que Ricoeur especifica em *Tempo e narrativa*. Jogos ficcionais, formas de fingimento.

Passa-se, portanto, à análise de três obras da literatura brasileira, contemporâneas, que absorvem e ampliam as técnicas desenvolvidas pelo romance de vanguarda. E essa ampliação está tanto nos usos que se fazem do foco narrativo, quanto na criação de temporalidades específicas. Assim, *Grande sertão: veredas*, *Lavoura arcaica* e *Água viva* são observadas como escalas dentro da aproximação entre os tempos da narração e da narrativa. Da mesma forma, como uso de uma temporalidade (ou atemporalidade) lírica, em alguns casos mais intensa que em outros. E também como momentos híbridos entre os gêneros e suas formas validadas pela tradição. A voz que enuncia, em cada uma dessas obras, é um determinante de sua condição ficcional. A análise evidencia a ficcionalidade nessas três narrativas em primeira pessoa.

5 O FICCIONAL EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

5.1 A ENTRADA PELA CONSCIÊNCIA

O estudo de três obras específicas representativas do modo como a narrativa em primeira pessoa intensifica o jogo ficcional, pela criação de regras novas de interação autor-leitor, começa por *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Essa obra é observada aqui a partir do modo como Rosa constrói seu foco narrativo, o que faz com que esse romance rompa com classificações estanques sobre a constituição dos gêneros, ao mesmo tempo em que se observa o modo como o tempo é nela constituído. Tal romance corresponderia a uma separação entre os tempos da narração e da narrativa, no sentido de Genette. Esta separação é peculiar ao épico. Mas Rosa usa formas de temporalidades, como o comentário, de Weinrich, como recurso para romper com uma visão estanque desse *epos*, fazendo de sua obra uma forma específica, ou híbrida, que funciona apenas através do reconhecimento de regras ficcionais internas pelo leitor. Criar novas regras corresponde a intensificar o ficcional como jogo.

Quando João Guimarães Rosa publicou *Grande sertão: veredas*, em 1956, as principais experiências estéticas do romance moderno já tinham vindo à luz. Se o autor é colocado dentro de uma época já pós-moderna, isso significa também a falência do gênero e, segundo algumas opiniões, do ato de narrar. “O romance está morrendo e deve continuar a morrer” (SCHÜLLER, 1989, p. 9), diz a crítica, mas é um dizer que vem se ouvindo há tempos. Por isso, a publicação de *Grande sertão: veredas* representa uma outra constatação para a literatura feita no país na época: “Guimarães Rosa não só nos legou um dos maiores romances da literatura universal, mas também o escreveu num momento em que o gênero romanesco, em sua forma tradicional, tinha morrido” (BRUYAS, 1983, p. 458), opinião que faz pensar nessa “forma tradicional” como uma marca de certa parcela da criação literária brasileira. O romance roseano seria uma superação de formas já tradicionais.

O romance desenvolvido a partir do movimento modernista, e que ganha uma forma largamente assimilada na década de 30, já era uma conquista vacilante na década de 50. Foi quando Rosa publicou seu romance que uma obra como *Fogo morto*, de José Lins do Rego, começou a circular. Se este representava uma última conquista para o romance regionalista, pois Graciliano Ramos havia morrido pouco antes, José Lins do Rego morreria

logo em seguida, e autores nordestinos como Jorge Amado e Rachel de Queiroz não tinham a verve renovadora, enquanto um regionalismo deslocado, como o de Érico Veríssimo passaria a abordar temas como a política internacional e o fantástico, o momento era de estagnação. Havia nomes de autores novos, como Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles. As conquistas técnicas que a primeira traria para a literatura brasileira da época eram inegáveis. Mas Rosa tinha, até 1956, apenas *Sagarana* lançado, em 1946, e o volume fora escrito na década de 30. Por isso, o aparecimento de obras extensas e complexas como *Corpo de baile* e, sobretudo, *Grande sertão: veredas*, em 1956, representava uma nova condição.

A linguagem roseana já era motivo de inquietação, desde *Sagarana*, pois a prosa brasileira não buscara formas renovadas de tratar a palavra, desde os experimentos do romance da década de 20. Se um autor como Graciliano Ramos incorporou técnicas, como o monólogo interior, sua linguagem adota o clássico e diminui a experimentação poética, no sentido de que “todo romance é poesia” (SCHÜLLER, 1989, p. 3), e que esta é a experimentação com a palavra. O coloquial entra na linguagem romanesca sob a condição de subalterna à linguagem do autor. Nessas condições, a linguagem de Rosa representa a inversão dessa ordem. Quem tem voz é o homem do interior, a fala do homem comum, sertanejo. Mas não na condição de registro. O estilo de Rosa não representava a incorporação de uma fala coloquial, como ela é proferida. Na condição de escritor que vê a palavra em sua condição de material da literatura, Rosa é um continuar da tradição começada com Mallarmé, e da qual Joyce, na prosa, é o principal representante. Rosa evidenciaria, na prosa, a criação de usos poéticos, como um ritmo específico para a frase. A tendência a fazer com que cada palavra apareça inteira, por si, e não mais como mero componente sintático. “A palavra vale como palavra. Não lê Guimarães Rosa quem não o lê palavra por palavra e não o relê depois de o já ter lido com todo o vagar” (SCHÜLLER, 1983, p. 367).

Muito já se falou acerca da quebra da cronologia em *Grande sertão: veredas*, como um traço de ruptura com a tradição romanesca em vigor no país. E esse traço do romance de Rosa já foi focalizado a partir de modos diversos. É ponto em comum, entre estudiosos, que essa cronologia é embolada em parte do romance, que somente adota uma ordem cronológica a partir de um fato específico. Que essa parte que não obedece à cronologia não procura esclarecer a natureza dos comentários do narrador, nem especifica a posição dos fatos aí relatados dentro da cronologia da fábula romanesca. Que esses fatos e comentários apenas serão esclarecidos ao longo da narrativa, principalmente ao seu final. No entanto, é frequente que os estudiosos do romance divirjam quanto a esse momento a partir da qual a narrativa assume uma ordem cronológica. E as divergências são grandes. Rosenfield

(1992) escreve um roteiro de leitura para a obra; Bruyas (1983, p. 458-477), por exemplo, afirma que o romance só assume uma ordem na narrativa dos fatos no terço final; Garbuglio (1972, p. 21s) considera o meio do romance, a cena do julgamento de Zé Bebelo, como sendo esse momento; Hansen (2000, p. 17s) aponta a cena do encontro de Riobaldo com o menino, como o momento a partir do qual a narrativa segue uma ordem. A opinião de Hansen se assemelha à de uma grande parcela de quem se dedicou ao assunto. Muitos ampliaram essa visão para além da disposição cronológica do romance. Chiappini (2002, p. 219) chama de “forma narrativa misturada” o modo como Rosa compõe a organização das vozes em seu romance, o que remete a Arrigucci (1995) e sua ideia de um “mundo misturado” como suporte para o encontro de vozes que representam universos diversos. A ênfase em Arrigucci é para o choque entre esses universos, representado pela linguagem roseana. Em outro estudo, chama-se de “metanarrativa” (CHIAPPINI, 1998) esse modo de narrar, o que remete aqui ao conceito de ficção que se desvela como tal.

Dessa forma, é possível que se adote, no presente estudo, a posição de Hansen: o romance assume a condição de uma narrativa, disposta na ordem cronológica, depois das primeiras cem páginas. A cena do encontro com o menino indica o momento mais recuado no tempo. E, depois dela, a narrativa não quebra a ordem dessa fábula, a não ser que se entendam as especificidades do enredo, como as longas digressões, as narrativas encaixadas, como quebras. Na verdade, todas essas especificidades estão ali para relacionar comentário com algum exemplo que o ilustre. É o caso da história de Maria Mutema.

Grande sertão: veredas tem uma fábula, e esta não é atenuada, como em outras vertentes do romance moderno. A fábula assume a condição de ação, que remete a um *epos* evidente. Essa fábula pode ser resumida da seguinte maneira: No interior mineiro, o menino Riobaldo vai com sua mãe pagar uma promessa em um vilarejo. Ali, ele encontra um menino belo, que o impressiona também pela coragem; eles atravessam o rio em uma canoa; Riobaldo não volta a ver o menino. Sua mãe morre, e ele vai morar com o padrinho, rico fazendeiro. Riobaldo é educado nas letras. Já adulto, ele tem seu primeiro contato com jagunços, uma noite na fazenda. Quando descobre que o padrinho era, na verdade, seu pai, Riobaldo foge; mora algum tempo com pessoas suas conhecidas, tem experiências sexuais. Passa, então, a morar na propriedade de um político, Zé Bebelo, na condição de seu professor. Um dia, Riobaldo se afasta do grupo de Zé Bebelo, cujo ideal era modernizar o sertão, e adere a um grupo de jagunços. Lá, ele reconhece em um rapaz, Diadorim, o menino misterioso; isso o faz ficar entre os jagunços. Riobaldo reconhece a natureza estranha dos sentimentos que o ligam a Diadorim. Tempos depois, conhece Otacília, filha de um fazendeiro, com quem passa

a manter uma relação de namoro. Os jagunços empreendem uma série de lutas contra Zé Bebelo e seu grupo, até que o aprisionam; o prisioneiro pede julgamento, e sua sentença é a expulsão para Goiás. O fato de não terem matado Zé Bebelo provoca descontentamento em alguns jagunços e estes, liderados por Hermógenes, matam o chefe de todos, Joca Ramiro. Os jagunços fieis a Joca Ramiro empreendem um plano de vingança contra os demais; sob a chefia de Medeiro Vaz, as tentativas fracassam; Zé Bebelo volta de Goiás e assume a liderança do bando. Impulsionado pelo sofrimento de Diadorim diante da morte de Joca Ramiro, que era seu pai, Riobaldo tenta fazer um pacto com o diabo; este não aparece, mas Riobaldo assume a liderança do bando. Suas ações são bem sucedidas, o bando encontra os traidores. Na batalha final, Riobaldo tem uma espécie de surto, que o cega e impede de lutar; Diadorim mata Hermógenes, e é morto na luta. Riobaldo recupera a visão e descobre que Diadorim era, na verdade, uma mulher. Ele assume a condição de fazendeiro e se casa com Otacília.

A condição de Riobaldo, no início da narrativa, é a de fazendeiro estabelecido, há muito afastado de lutas. Mas ele se tornara um homem reflexivo. Encontrar uma explicação para os fatos que lhe sucederam é uma inquietação constante. A obra inteira é a busca por essa resposta. Por isso, as reflexões se alternam com as ações contadas. O romance assume a complexidade de uma interrogação sobre temas universais, como a relação entre Bem e Mal, o destino, a existência ou não do diabo. Por isso, o épico não pode ser visto como elemento único a estruturar a obra.

A condição é semelhante à do narrador proustiano. Este empreende, pelo ato de narrar, a possibilidade de desvelar os sentidos de seu passado. Da mesma forma, pode ser comparado ao narrador de *Dom Casmurro*. Se o narrador de Proust chega a uma verdade universal, o narrador de Machado se perde em dúvidas. O narrador de Rosa é um homem que, no momento em que empreende a narração, já havia procurado explicações para suas perguntas. Ele tem referenciais em pensamentos como a doutrina espírita, propugnada por um compadre. E tem a condição de distanciamento em relação aos fatos, o que o coloca na confluência de muito tempo de reflexão.

No presente da narração, Riobaldo está dialogando com um senhor culto, vindo da cidade. É para ele que a história é relatada e os comentários são dirigidos.

Mas a entrada para a narrativa de Riobaldo não se dá pela referência a um fato desencadeador. A condição do romance autobiográfico de começar pela infância do narrador é aqui negada. Ou seja: “De fato, no início do livro não mergulhamos numa narrativa, mas sim numa consciência. Uma consciência obcecada pelo seu passado, mas de

um modo particular: uma maneira não complacente, sonhadora, passiva, mas ativa, colérica, crítica” (BRUYAS, 1983, p. 464), o romance roseano adota o tempo da consciência. Ele predomina nas páginas em que uma ordem cronológica ainda não foi imposta. As primeiras cem páginas são uma associação livre, ou quase, pois são feitas com um objetivo. Este é um dos pontos em que Rosa inova: sua adoção de uma temporalidade da consciência não tem a ilogicidade do fluxo da consciência joyceano. Assim: “O romance surge da consciência de Riobaldo voltado para si mesmo e para o mundo que o cerca” (SCHÜLLER, 1983, p. 364), e essa possibilidade de a consciência não estar desligada do universo exterior faz com que ela se aproxime mais de Proust que de Joyce. Por isso, Abel (2002, p. 249) prefere denominar a técnica roseana de “fluxo da memória”, pois esta se ancora em fatos do passado, que podem até estar misturados, mas que são um evento exterior ao pensamento puro. Esse fluxo da memória acontece como livre associação. No entanto, é preciso ressaltar que esse fluxo de associações não é fortuito. O narrador empreendeu o ato de contar sua história e fazê-lo de uma forma próxima às convenções. O fato de o narrador manter o suspense sobre o desenrolar da trama é uma convenção dentro do romance. Mas não é no caso de representar um relato confessional, quando se pede a opinião de um outro. Esse outro já deve ter recebido alguma informação sobre o teor daquilo sobre o que vai ouvir. Assim, se Rosa adota a oralidade como um formato, não assume uma de suas convenções, o contrato prévio sobre o principal motivo que o leva a contar a sua história. O homem de fora sabe que vai ouvir um relato confessional, mas ainda não sabe o fato principal, que o narrador esconde, até que o enuncia, já no final.

Constata-se uma adesão de Rosa aos processos de explicitação da consciência. O fato de Riobaldo começar sua narrativa impulsionado pelas livres associações e, aos poucos, assumir um controle sobre o narrado, aponta para a mudança no estado do narrador: em princípio, tomado por dúvidas; ao final, certo do sentido daquilo que buscava. A não existência do diabo e o sentido da vida como travessia, com toda a carga simbólica que o termo adquire, representam um estado de controle, pela personagem Riobaldo, sobre os fatos e as ideias que a inquietavam.

As digressões, que podemos chamar de comentários, de acordo com Weinrich, apresentam ora um caráter de perplexidade, ora de conclusão. No primeiro caso, têm-se como exemplos³:

³ As citações de *Grande sertão: veredas* foram todas extraídas da 20ª edição, Editora Nova Fronteira, 1986. Portanto, referem-se, neste capítulo, apenas as páginas.

Bem, mas o senhor dirá, deve de: e no começo – para pecados e artes, as pessoas – como por que foi que tanto emendado se começou? Ei, ei, aí todos esbarram. Compadre meu Quelemém, também. Sou só um sertanejo, nessas altas idéias navego. (p. 13)

Bom, ia falando: questão, isso que me sovaca... (p. 21)

O senhor entenderá? Eu não entendo. (p. 175)

Me diga o senhor: por que, naquela extrema hora, eu não disse o nome de Deus? Ah, não sei. (p. 183)

Como exemplos do segundo caso, podem ser citados:

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. (p. 21)

Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. (p. 568)

Nos primeiros exemplos, há o Riobaldo que pergunta, que divaga e precisa da ajuda do homem instruído. Nos últimos, existe o homem com suas conclusões próprias ou formuladas com o consenso do homem da cidade. São casos daquilo que se define como comentário. Existem nesses trechos o tempo presente e palavras que indicam opiniões, como “idéia”, termo que Riobaldo usa muitas vezes para desculpar sua propensão ao pensamento:

Se eu fosse filho de mais ação, e menos idéia, isso sim, tinha escapulado, calado, no estar da noite [...]. (p. 13)

Riobaldo se sabe homem reflexivo, e tem nesse atributo um defeito: ele impede a ação imediata. E graças a essa reflexividade, o romance pode existir, como sendo a trajetória de uma grande interrogação. A metáfora da água que passa de rio em rio até chegar ao mar também vale para o conjunto de interrogações que compõe o romance. Trata-se de uma forma *crítica* de rememorar o passado. Bruyas (1983, p. 464-465) diferencia a atitude romântica de se rememorar o passado, ou seja, aquela que contempla o acontecido como algo organizado, e assimilado como ideia, e a atitude crítica, que corresponde à visão do passado como desordem a ser entendida, como dúvida a ser sanada. A atitude de Riobaldo é crítica, pois sua dúvida se estende à própria ordem do universo: “por que foi que tanto emendado se começou?” (p. 13) é pergunta de ordem cosmológica, que explica não apenas o contado na narrativa, mas interliga os comentários. Como exemplo:

Melhor, se arrepare: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? (p. 10)

A atitude reflexiva dá origem a fluxos de memória, mas também a teorias formuladas como efeito da passagem do tempo. Já há em Riobaldo princípios de uma organização do passado, visível no tempo da narração, por isso a sua atitude é mais a de organizar, narrando, uma opinião pronta que a de ouvir um ponto de vista novo do homem de fora.

5.2 TEMPOS E FOCO NARRATIVO

Se a temporalidade assume, em *Grande sertão: veredas*, a dimensão da consciência, como fluxo que a lógica não interrompe, isso é um efeito das primeiras páginas. A passagem para um ordenamento mais cronológico dá continuidade a um processo de jogo com as diversas temporalidades. Essa complexidade temporal se reflete na complexidade estrutural do romance, começando pelo foco narrativo.

O ineditismo do foco narrativo criado por Rosa é um dos responsáveis pelo aspecto renovador dentro de um gênero que tantas vezes foi visto como agonizante. Mais que isso, o foco narrativo de que Rosa faz uso não se escora mais na atemporalidade da consciência, no enfraquecimento da ação. Seu romance pode ser definido como épico, mas isso não o limita às especificidades deste gênero. Quem expressou essa dimensão de forma precisa foi Hoisel (1983, p. 479):

Em *Grande sertão: veredas*, o ato de ler o passado assume também a forma de contar/narrar. O tempo da leitura identifica-se com o tempo da narração e ambas se efetuam através de uma visão poética e lírica. A percepção poética do sertão/mundo, palco e cenário dos fatos ocorridos, implica na sua expressão lírica que se manifesta como uma atitude face à língua(gem) que forma os acontecimentos e a travessia do ser e que utiliza como recurso o diálogo dramático, que na realidade se reduz a um monólogo e no qual se insere a narrativa épica.

A autora enfatiza no trecho acima a coincidência entre tempo da narração e da leitura. O que aproximaria o texto do lírico, pela atualidade desse “eu” que narra, mas também do dramático, pelo recurso do diálogo. A autora não focaliza, no entanto, um dos

aspectos constitutivos dessa temporalidade, dado que o tempo da leitura é apenas hipotético, sugerido, quando se pensa no leitor-empírico. Rosa faz um uso próprio dos tempos da narração e da narrativa. Tais tempos estão cindidos, eles se afastam numa linha temporal. O narrador deixa claro que aquilo que está narrando pertence ao passado:

E tantos anos já passaram. (p. 179)
 Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito difícil. Não pelos anos que se já passaram. (p. 172)

Existe um lapso de tempo separando o momento em que Riobaldo narra daquele em os fatos aconteceram. A narrativa deixa claro: Riobaldo é colocado, no tempo da narração, como um senhor estabelecido, barranqueiro; na época em que se envolveu com jagunços, ou o tempo da narrativa, era um jovem, há pouco fugido de casa, passando pelas primeiras experiências amorosas. Essa diferença entre tempos estrutura toda a obra. Esse distanciamento entre tempos, Garbuglio (1972, p. 21-52) define como “estrutura bipolar da narrativa”, mas pode ser resumido pelo termos de Weinrich: narração e comentário compõem ora os fatos do passado, ora as divagações e as ações do presente em que se narra. A bipolaridade é causa de tantos leitores, conforme Garbuglio, abandonarem o livro, o que decorre de as páginas iniciais se dedicarem mais ao comentário.

A concentração nos comentários acontece também como uma forma de o narrador separar cenas de grande extensão ou grande impacto dentro da narrativa. É o que acontece, por exemplo, nas páginas que se seguem ao julgamento de Zé Bebelo: o narrador passa da descrição de estado de calma com o fim das lutas para a digressão acerca de sua dependência da presença de Diadorim. Há algumas dezenas de páginas de digressões, antes que o estado de calma se rompa com a notícia da morte de Joca Ramiro.

A oscilação entre comentário e narrativa ganha uma condição ímpar no romance de Rosa graças ao fato de que tantas dessas digressões são expostas sem a mediação do tempo que separa Riobaldo dos fatos. Assim, a obra ganha em dramaticidade. Já se definiu a fala de Riobaldo como monólogo e como diálogo. Schüller (1983, p. 361) chama de “monólogo exterior” ao foco narrativo usado no romance. Pois essa fala não é a exposição da consciência, mas é voz, como fala, e se dirige a um interlocutor. Já Hoisel (1983, p. 480) é mais complexa, ao considerar essa fala como diálogo:

É do jogo relacional e textual do plano 1 – diálogo/monólogo dramático – com o plano 2 – curso épico das aventuras – enformados pelo lirismo que *Grande sertão: veredas* se constrói como uma forma altamente híbrida e

mista, que impõe as leis de sua própria composição e não se deixa classificar por nenhuma categoria literária. Decidir se *Grande sertão: veredas* pertence *ou* ao gênero épico, *ou* dramático, *ou* lírico resultará sempre numa falsa colocação, na medida em que é simultaneamente épico-dramático-lírico, autopostulando-se, assim, como elemento indecível, que não se deixa compreender nem reduzir a marcas decidíveis, a polaridades delimitáveis (Derrida).

Para a autora, são dois planos, um representado pelo diálogo, outro pela ação épica. Nada mais que uma outra forma de nomear os tempos conforme Genette e outros o fizeram. O que chama a atenção no trecho citado é sobretudo a noção de “dramático”, pois, como está convencionado, a voz dramática emana não de um narrador, mas de uma personagem. Isso complexifica a situação desse foco narrativo.

Afinal, a fala de Riobaldo pode ser considerada monológica? Ou é dialógica? No primeiro caso, ela estaria mais próxima da convenção estabelecida de que o narrador em primeira pessoa enuncia, sem que exista a necessidade de uma mídia que a transmita ao leitor. A inovação de Rosa está em fazer com que a fala de seu narrador, monológica ou dialógica, assuma a condição de fala, e não de pensamento ou escrita. Se, em perspectivas anteriores, conforme já visto neste estudo, narradores em primeira pessoa escrevem, ou simplesmente pensam, justificando-se ou não o modo pelo qual o leitor se apercebe desta escrita ou deste pensamento, em *Grande sertão: veredas* o narrador-personagem está em uma situação de oralidade fingida, ou representação de fala. O caráter dessa enunciação oral pode ser vista como monólogo ou diálogo, mas é preciso que nunca seja esquecida como cena. Estar-se-ia diante de uma técnica que semelha a do modo dramático, se este omitisse inteiramente a voz de um narrador. Não há exemplos de uma estrutura dramática em que a voz de um autor ou narrador não se intrometa: há rubricas, há os nomes de quem fala, mesmo em obras como *As ondas*, de Virginia Woolf. Em *Grande sertão: veredas*, como apenas Riobaldo tem sua fala reproduzida, não existe a necessidade de indicá-lo como voz que narra. Que se trata de um diálogo, é algo que se especifica desde a primeira linha:

– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de gente não, Deus esteja. (p. 7)

A expressão “o senhor” permanece ao longo de toda a obra. O que não indica apenas a presença do interlocutor, como a sua condição:

Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em idéia firme, além de ter carta de doutor. Lhe agradeço, portanto. Sua companhia me dá altos prazeres. (p. 24)

Mas tais invocações ao interlocutor aparecem, em inúmeras vezes, como uma repetição, pelo narrador, da fala daquele:

– “Corta aquele risco Tatarana!” – me aprovavam. Se eu cortasse? Nunca errei. (p. 158)

Mas, não diga que o senhor, assiado e instruído, que acredita na pessoa dele? Não? Lhe agradeço. Sua alta opinião compõe minha valia. (p. 10)

Otacília, mel do alecrim. Se ela por mim rezava? Rezava. Hoje sei. (p. 294)

Os dois trechos ilustram intervenções do interlocutor. O fato de o verbo, em “se eu cortasse?”, aparecer no subjuntivo, serve como um indicador de que a pergunta vem desse interlocutor. Esse modo verbal indica que não se trata de discurso indireto livre, ou formulação do narrador. Como exemplos de interrogação ao modo monológico, dúvida interior, pelo narrador:

Eu vim. Pelejei. Ao deusdar. Como é que eu sabia destornar contra minha tristeza? (p. 562)

E como era, que, antes e antes, eu não tivesse pensado em Zé Bebelo? (p. 566)

Nos exemplos acima, é o narrador em uma atitude reflexiva. São frequentes, e indicam uma filiação aos modos de introspecção validados pelas vanguardas. Há casos em que tais perguntas são dirigidas ao interlocutor:

O senhor acha que a vida é tristonha? (p. 565)

Como vou contar, e o senhor sentir meu estado? O senhor sobrenasceu lá?

O senhor mordeu aquilo? O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?!... (p.554)

Se algumas dessas perguntas pedem uma resposta, como é o caso do primeiro exemplo acima, em que a resposta demandaria uma certa extensão e não aparece nem sugerida no texto, o segundo exemplo traz perguntas retóricas, das quais o narrador não precisa de resposta; elas intensificam a condição do narrador, de ser incapaz de transmitir seus sentimentos pela palavra. O tema da morte inenarrável, caro a Proust, reaparece aqui: apesar da distância no tempo, o fato ainda provoca sensações que não podem ser transmitidas. Trata-se de um recurso literário para não se ter que comentar algo que demandaria um esforço

grande e extenso. E que, no caso específico, aplacaria o efeito de clímax que a morte de Diadorim assume. Na verdade, a extensão anterior do livro serve como um comentário a essa morte, por isso a ambiguidade: não antecipar as causas de tantas interrogações.

Um efeito sem dúvida importante para que a narração se constitua como diálogo é a presença de pedidos, como o que se vê no trecho abaixo:

O senhor escute meu coração, pegue em meu pulso. O senhor avista meus cabelos brancos... Viver – não é? – é muito perigoso. (p. 546)

O trecho acima representa uma intervenção física do interlocutor. Não se reduz aqui a narração a um jogo de vozes enunciadas ou subtendidas, mas existe uma interpelação. Se o interlocutor cumpriu o pedido, não há como o leitor saber. Mas a insistência do narrador em expor uma emoção despertada naquele momento é, sem dúvida, uma tática para que se obtenha o efeito dramático. A constituição do diálogo, como cena, mesmo no sentido de Lubbock, impõe a referência a sentidos como a visão, a audição e o tato. Escutar o coração, tocar no pulso, ver os cabelos brancos são possíveis diante de um interlocutor presencial. A estratégia de cartas, por exemplo, não possibilita que a narração e a leitura, no caso, a apreensão do relato, ocorram a um mesmo tempo.

Mas esse formato dramático tem suas consequências, em termos de ficcionalidade que se explicita.

Abel (2002) diferencia as funções de Rosa e de Riobaldo: o primeiro é autor, o segundo é narrador. Algo empiricamente incontestável. Mas que se torna um dado complexo, quando o foco narrativo de *Grande sertão: veredas* é esmiuçado, como monólogo e como diálogo.

5.2.1 O Tempo em Suspensão

A complexificação do foco narrativo tem consequências estruturais sobre o tempo na obra. *Grande sertão: veredas* implica no dualismo entre um tempo que parece ao leitor descontínuo, e isso tem sido acatado por estudiosos da obra, e outro que aparenta uma continuidade inquebrável, ininterrupta. Talvez se tenha dado mais atenção ao tempo como cronologia dos fatos, e se atentou sobretudo para a interrupção da ordem em que os fatos

ocorreram. Quando se acata a opinião de Hansen (2000, p. 17s) de que a narrativa de Riobaldo enceta uma ordenação dos fatos, a partir do episódio mais remoto no tempo, o que isso repercute na compreensão da temporalidade é que o principal efeito sobre a superfície temporal, em *Grande sertão: veredas*, não está na narrativa encetada por Riobaldo, narrador, mas na narração, esta como atribuída ao narrador, mas na verdade explicitando as marcas da intervenção daquelas formas de autor aqui já especificadas, seja o empírico, o modelo, de Eco, ou o implícito, de Booth.

A narrativa, por si somente, assume o esforço pela criação da verossimilhança sob a forma da dúvida que acomete Riobaldo. Em nome dessa dúvida, o fato de Diadorim ser mulher só é revelado como clímax da narrativa e da vida do personagem-narrador. É expressiva, neste sentido, a indicação para um final de narrativa e narração logo após a constatação de que Diadorim era mulher. Isso aparece de forma intensa na fala do narrador:

E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.
Aqui a estória se acabou.
Aqui, a estória acabada.
Aqui, a estória acaba. (p. 561)

O narrador se vale do advérbio “aqui” como expressão ambivalente: ela indica tempo, enquanto que tem sua condição de lugar na superfície do texto. O que se acaba neste ponto? A estória, como narrativa de eventos passados, pois o que se narra em seguida serve para estabelecer a condição presente do narrador: seu casamento, a herança do padrinho, a vida como fazendeiro. O final da “estória” é colocado em princípio na condição de reflexividade, pois “se acabou” é expressão coloquial que indica que algo terminou sem a vontade de quem está expressando esse fim. O particípio “acabada” indica a condição atual do narrador em relação a esse fim: está acabada, não é possível um retorno. O presente “acaba” indica a condição do narrador, que não tem mais fatos para contar, portanto sua narração poderia cessar, sem prejuízo, aparentemente ou sob o efeito da emoção, para seus objetivos. Essa articulação entre narrativa e narração faz com que aproximem os dois tempos, mas com a condição de fim necessário, já ocorrido. O que leva, de imediato, à interrogação principal que dá origem ao relato e às digressões: por que dessa forma e por que isso é inapelável? Há uma força que organiza essa necessidade?

A força desse final faz com que se expliquem as atitudes narrativas, por Riobaldo, de não querer antecipar os fatos principais da narrativa:

O senhor espere o meu contado. Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro. (p. 179)

Se a colocação desse clímax em seu lugar convencionalizado implica uma ordenação épica para o narrado, a narração assume uma temporalidade que pode ser entendida como “jogo com o tempo”, no sentido dado por Ricoeur (1995, p. 109) como uma marca da ficção moderna. Precisar um tempo para essa narração, dentro do foco construído por Rosa, é tarefa complexa. Não se pode falar em uma atemporalidade. Abel (2005, p. 259-260) empreende a tarefa de localizar o tempo histórico de *Grande sertão: veredas*, apelando para referências embutidas no texto, como a carta do Imperador encontrada na Fazenda dos Tucanos, e junta a isso fatos da História, que apontam para entre o final do Império e a década de 20 a localização dos fatos narrados. Mas não se trata de uma temporalidade histórica ou sua ausência o elemento que complexifica a narração. Está-se no âmbito da ficção, portanto, o compromisso do autor é com a verossimilhança, não com a verdade histórica.

A narração acontece sob a forma de fala. Essa fala se dirige para um interlocutor, um homem que veio da cidade. Se tal fala pode ser entendida como monólogo ou diálogo, é algo que vai depender da apreciação do leitor. Se ela for vista como cena, é diálogo; se ela for vista como narração, é monólogo. Mas, já não mais como um monólogo oral. As falas do interlocutor existem, são sugeridas na fala do narrador. Assim, ao leitor se desmascara a condição da obra como ficcional, pelo fato de que essa fala chega até ele na condição de escrita. O tempo em que Riobaldo narra, ou seja, o tempo da narração não pode ser paralelo ao da leitura. O romance simularia essa simultaneidade se adotasse a forma de diálogo dramático, mas isso não ocorre. O que se tem aqui é uma narrativa organizada; ela não chega a esse leitor, seja modelo ou empírico, como um relato espontâneo.

O leitor de *Grande sertão: veredas* pode se interrogar acerca da duração do tempo da narração, e ver nela uma marca explícita de ficcionalidade. Afinal, se a fala de Riobaldo é que dá corpo ao romance, e nele não aparece nenhuma voz que não encaixada na do narrador, resta ao leitor perguntar-se sobre as condições temporais dessa fala. Diante da extensão do romance, o leitor pode se interrogar acerca da duração dessa narração como fala. Questões acerca da verossimilhança da narração afloram: quanto tempo seria necessário para que um narrador, de forma oral, consumasse sua fala? Mas o leitor já sabe, pelas perguntas

que são, na verdade, do interlocutor, que o romance representa, sem mimetizar, um diálogo. Da mesma forma, esse leitor pode supor que as perguntas que Riobaldo faz a esse interlocutor tenham sido respondidas. A hipótese de um silêncio completo do interlocutor não pode encontrar ressonância na fala de Riobaldo. Mesmo diante das vezes em que este faz alusões ao silêncio do outro ou pede que ele silencie, como em:

O senhor não me pergunte nada. Coisas dessas não se perguntam bem. (p.91)

Dessa forma, o tempo da narração como ação do personagem-narrador, e não somente na forma já corporificada como livro, se estende além da fala registrada no romance.

Há uma indicação de que esse diálogo entre Riobaldo e seu visitante não possa ter sido concluído em uma única conversa. É algo que o trecho seguinte insinua:

Eh, que se vai? Jàjá? É que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consinto. O senhor me desculpe, mas em empenho de minha amizade aceite: o senhor fica. Depois, quinta de-manhã-cedo, o senhor querendo ir, então vai, mesmo me deixa sentindo sua falta. Mas, hoje ou amanhã, não. Visita, aqui em casa, comigo é por três dias! (p. 24)

O trecho faz com que a narração, ainda nas páginas iniciais, se localize em uma terça-feira. Percebe-se a intenção do interlocutor de partir. “Jàjá” reproduz uma expressão coloquial que indica pressa. Da mesma forma, há uma certa surpresa do narrador com a pressa do outro. Por isso, ele é enfático em suas intenções de hospedar seu ouvinte por, pelo menos, três dias. O trecho pode ser visto como uma tática roseana para que a narração tenha uma ancoragem temporal. Ela pode não ter acontecido em uma única conversa, o trecho sugere. Dois dias, supondo-se que o anfitrião Riobaldo tenha tratado seu hóspede com conforto. Há trechos que insinuam a possibilidade do cansaço, como:

De contar tudo o que foi, me retiro, o senhor está cansado de ouvir narração, e isso de guerra é mesmice, mesmagem. (p. 283)

Há um trecho específico, já no meio do romance, que indica um momento de cansaço e descanso entre os interlocutores:

O senhor ponha enredo. Vai assim, vem outro café, se pita um bom cigarro. Do jeito é que retorço meus dias: repensando. Assentado nesta boa cadeira grandalhona de espreguiçar, que é das de Carinhonha. (p. 288)

O começo do parágrafo que contém o trecho acima indica um momento importante na constituição da narração. Refere-se ao momento preciso em que a narrativa é retomada, de onde o narrador havia parado, quando passou a contá-la desde o fato mais remoto. A chegada de Zé Bebelo, vindo do exílio para assumir a chefia do bando, é o momento em que Riobaldo junta as duas pontas da cronologia, a que não seguia uma disposição inteiramente cronológica, nas cem primeiras páginas, e o momento da narração que está no meio exato de sua fala. Essas pontas se juntam no meio da fala, o que pode indicar uma pausa. A atitude de descanso, evidenciada no trecho acima, pode representar uma pausa breve. Mas também uma pausa maior, de um dia para o outro, e a atitude dos interlocutores, no trecho acima, pode indicar a preparação para uma longa conversa. Eles estão confortáveis e satisfeitos. O parágrafo começa pela sugestão de uma interrupção, que indica que o interlocutor já conhecia o relatado. Mas o suspense em que Riobaldo mantém seu interlocutor funciona como uma espécie de manipulação: os fatos narrados a partir de então são os que de fato interessam. A última frase do parágrafo que sugere a pausa indica uma pergunta. O trecho inteiro:

Mas, isso, o senhor então já sabe.
Só sim? Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo – que tudo lhe fiei. Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-toa: só apontação principal, ao que crer posso. (p. 288)

O trecho é autorreferencial. O narrador é irônico ao comentar o fato de o interlocutor responder apenas com um “sim”. Em seguida, interpreta essa atitude do outro como uma possibilidade de fastio ou desinteresse. Por isso, a necessidade de considerar como essencial tudo que relatou. A ironia em “eu podia pôr ponto” reside tanto em um endereçar ao leitor a lembrança de que este já conhece o momento narrado, como em indicar ao interlocutor que o “resto que falta” tem importância, apesar do fastio. Não há como “pôr ponto”, quando se chegou à metade do relato. O trecho é seguido por uma digressão do narrador, um comentário como pausa no relato. Poucas páginas adiante, o narrador diz:

Agora, no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir.
Vemos voltemos. (p. 292)

E o narrador retoma seu relato, para contar o episódio da Fazenda dos Tucanos. O narrador, no trecho, usa uma expressão imperativa para incitar o convidado a

ouvir o principal de seu relato. “O senhor vai me ouvir” é interpelação que convida, mas que também intima, e esta vem após a definição desse “resto” como sendo “no que eu tive culpa e errei”, ou seja, aquilo sobre o qual o interlocutor fora convidado a conversar, e que nas páginas iniciais é frequentemente sugerido: o pacto com o diabo. A expressão “Vemos voltemos” traz esse interlocutor, assim como o leitor, para o momento em que a narrativa havia sido interrompida.

Mas é importante toda essa passagem por colocar, no interior da narração, aquilo que poderia ter constituído uma pausa. Dois dias para narrar, e na quinta o hóspede iria embora. Como se chegava à metade, talvez ela indique a pausa entre dois dias de narração. Na edição aqui utilizada, tal trecho está no meio da página 288, em um livro de 568 páginas. Próximo do meio matemático do texto.

Se a intenção, no trecho, é de ancorar a narrativa em uma temporalidade, tal como a referência à terça-feira e aos dias de permanência do visitante, Rosa nada mais faz que inserir um valor cenográfico em seu texto. Sabe-se até mesmo o tipo de cadeira em que estão assentados, o dia da semana. Mas esses elementos dão à narração um teor de verossimilhança que faz lembrar as narrativas de Beckett, quando o narrador indicava a própria ferramenta com a qual escrevia, ou o narrador de Proust, antecipando, antes de iniciar a escritura de sua obra, que a escreveria em seu quarto, durante as noites.

No entanto, essa verossimilhança chega até onde começa a ação do autor. As falas do narrador estão inclusas na dimensão fictícia da obra. É preciso que se relembre o modo como Eco (1994, p. 7-31) esquematiza a relação autor-leitor: autor-empírico, que gera um autor-modelo, e se voltam para o leitor-modelo, forma corporificada pelo leitor-empírico. Assim, é possível que se veja, na obra pronta que é *Grande sertão: veredas*, a intervenção das duas formas de autor, sobretudo do autor-modelo, como elemento que gera o jogo com o tempo da narração, e desvela a ficcionalidade do texto.

Trata-se de atentar para a interferência desse autor-modelo, o mesmo que Booth definiria como *implícito*, como sendo o responsável por uma suspensão do tempo da narração, enquanto o tempo da narrativa assume uma configuração mais próxima do épico. Essa suspensão do tempo da narração evidencia aquelas correlações entre a ação do autor-implícito e a do cineasta, que tantas vezes já foi tentada. “O que é, afinal, que o autor faz, quando ‘se imiscui’ na sua história, para nos ‘contar uma coisa’?” (BOOTH, 1980. p. 26) O trecho abaixo resume essas atribuições:

É nesse ponto que surge o conceito de “autor implícito” que, vale frisar, não corresponde efetivamente ao autor real, isto é, à pessoa física que se pôs a escrever uma história. Como demonstrado no exemplo extraído de *Germinal*, é o autor implícito quem comanda a caracterização das personagens, a escolha dos espaços, a velocidade dos acontecimentos, a incidência dos diálogos, a cesura dos capítulos, a *escolha* do ponto de vista e tudo o mais que dê vida à trama. (TENFEN, 2008, p. 38-39)

A ideia de uma presença que seleciona os elementos conforme estes aparecem como enredo, já voltando-se para a figura de um leitor-modelo, faz pensar no cineasta como o responsável pelas “cesuras” do montador, como o responsável pelo resultado final da obra. Se o autor-implícito, ou modelo, é responsável pelo andamento da narração, em *Grande sertão: veredas* isso é latente nessa suspensão do tempo da narração. Afinal, se a fala de Riobaldo não aconteceu como monólogo, mas como diálogo, é essa figura a responsável por fazer silenciar cada fala do interlocutor. Esse autor-modelo se mostra selecionando apenas a voz de Riobaldo para que componha a narrativa. Mais que isso, ele é o responsável por não aparecerem de forma explícita interrupções nessa fala. O trecho que se citou mais acima, como exemplo de sugestão de pausa entre os interlocutores, permanece como sugestão. Ali não entram comentários alheios ao interesse do narrador. A parada para um café, talvez com o próprio pedido para que esse café fosse providenciado. Ou os assuntos corriqueiros decerto falados durante essas pausas. Se a conversa ocorreu em mais de um dia, é esse autor-modelo que apaga despedidas, expressões fáticas. O que o leitor tem diante de si é a fala já com seus cortes, excluída de assuntos irrelevantes. Portanto, esse autor-modelo coloca o tempo da narração como que suspenso, nele não há intervenções de uma temporalidade real, como horas, e o leitor não saberá quanto tempo durou essa conversa. Da mesma forma, ela cessa na conclusão do narrador, não há mais prolongamentos.

Esse autor-modelo age não apenas na condição de preparador de um relato oral sem intervenções desnecessárias. Ele está na forma escrita do romance. “Mas a fala de Riobaldo não é uma fala: é um texto escrito que encena uma situação de fala” (LAGES, 2002, p. 74), e essa opinião faz pensar em cena como ficção encenada. Mas cena é também a técnica de reproduzir diálogos. Pois, se o recurso utilizado é o da cena, não há, ainda aqui, como excluir as marcas de uma intervenção externa. Riobaldo é narrador; mas é a mão do autor, primeiro como implícito, modelo, para em seguida ser visto como estilista, autor real, empírico, que dispõe os recursos que garantem uma aparência de logicidade ao relato. Ou uma funcionalidade que a condição de relato oral reclama. Há, no recurso da cena, a presença dos travessões indicando que personagens falam. O que obriga alguns autores a introduzirem

verbos como “falou”, “respondeu”, “perguntou”, que os denunciam por fora da cena. Em *Grande sertão: veredas*, Rosa precisa organizar esse recurso. Trata-se de um diálogo, uma fala. Dessa forma, a narrativa começa por um travessão:

– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. (p. 7)

A indicação de que se trata de uma fala não é acompanhada por indicações de quem seja esse que fala. Rosa procura evitar a intervenção de sua presença na fala de Riobaldo. E o recurso é desdobrado pela presença de aspas nas falas de personagens da narrativa. Ou seja:

– “Donde é que vocês vieram, dond’ é?” – Zé Bebelo indarguiu.
– “A gente quer voltar para casa... Semos, sim, é do Sucruíú, nhor sim...”
(p. 369)

A presença das aspas é que permite que essas falas sejam entendidas como proferidas dentro da fala de Riobaldo. Sem elas, a lógica interna da obra remeteria a falas ocorridas no tempo da narração. E elas ocorrem, na verdade, no tempo da narrativa. Não há nenhum outro travessão na condição desse inicial. Dessa forma, o corte feito na fala do interlocutor remete a uma narrativa de teor épico. Enquanto a suspensão no tempo da narração remete a uma temporalidade mais próxima ao lírico. Ela é apenas situacional, para que se retome o modo como Goethe, no gráfico reproduzido em capítulo anterior, especifica o lírico. Assim, se o épico é narrativo, o lírico é situacional. Mas o dramático aparece, na obra, por ela ser cena que representa um diálogo. A presença do travessão inicial é um índice dessa condição de cena. Se apenas o narrador fala, na verdade há uma presença a organizar essa fala como escrita. E essa figura, que se oculta como autor-modelo, mas que o leitor sabe ser João Guimarães Rosa, autor-empírico, é a responsável por esse travessão. Ele é também o autor que impõe sua presença pela dedicatória, feita à esposa, e pela epígrafe, antecedendo essa fala. O fato de esse autor ser um médico pode fazer dele uma máscara do interlocutor colocado no texto, referido como “doutor”. Ou esse autor, ainda como implícito, pode erigir uma segunda condição de verossimilhança ao indicar que ele, o homem culto que ouviu Riobaldo, foi quem passou sua fala para a forma escrita. Ato posterior à cena. A voz é cedida a Riobaldo no momento em que se dispõe o travessão no texto. A presença das aspas impõe o foco narrativo desse romance como sendo uma cena.

Assim, existe a impossibilidade de uma categorização definitiva, como gênero, que dê conta da complexidade desse foco e dessa temporalidade. A narrativa é épica, mas enquanto tempo do comentário assume contornos líricos, sobretudo nas evocações da natureza. Esse relato épico está encaixado em uma fala, de uma personagem encaixada em uma cena, portanto, é um modo dramático. É aquilo que pode ser definido simplesmente como *romance*, gênero ficcional em prosa.

Seria apressado considerar, de imediato, *Grande sertão: veredas* como um exemplo de técnica anti-ilusionista. O esforço do autor por organizar sua obra, de modo que ficassem evidentes a fala do narrador-personagem e as falas de personagens narradas, demonstra preocupação com o estabelecimento de regras precisas de jogo ficcional. A forma híbrida do romance faz parte dessas regras. O leitor que abandona sua leitura não reconhece essas regras e não se dispõe a jogar. Mas aquele que adentra o texto apreende uma forma incomum de jogo ficcional, ou jogo com o tempo. Se é ilusionismo o que dá a esse romance o seu foco conforme está organizado, no sentido de o autor se ocultar e organizar os turnos de fala, não há dúvida de que a sua conformação como relato oral em que apenas um interlocutor se faz ouvir somente é possível graças à suspensão do tempo. Essa suspensão já era evidenciada por Hamburger como explicitação de ficcionalidade. E Rosa é pródigo no uso que faz das formas verbais fora de sua aplicação cotidiana. O uso dos subjuntivos por Rosa, a que Ivana Versiani dedicou extenso estudo (COELHO & VERSIANI, 1975), indica uma forma de organizar as referências temporais que, se não se afasta completamente do fenomenológico, se constitui como jogo. Por isso, há formas como

Se eu cortasse? (p. 158)
Tivesse medo? (p. 368)

Elas são exemplos de uma intensificação da dúvida. Mas, as duas frases acima se referem a momentos ocorridos no tempo dos fatos relatados, ou seja, o tempo da narração, conforme Weinrich (da narrativa, para Genette). O narrador está reproduzindo perguntas do interlocutor. Ou seja, elas passam a ser comentários. A forma cotidiana indicaria o uso do imperfeito do indicativo, forma específica da narração, pois as perguntas remetem a ações durativas. No entanto, Rosa joga com os tempos. *Cortava* e *tinha* indicam fatos ocorridos; mas o imperfeito do subjuntivo é uma forma que sempre denota dúvida. Por isso, Rosa a utiliza, como estilista, buscando novos sentidos. Mas acaba provando o que tanto Hamburger quanto Weinrich apregoam sobre o tempo na ficção, como condição interna. E que Ricoeur apregoa como uma opção clara do ficcionista moderno: o jogo com o tempo

como exposição da ficcionalidade. No sentido de Iser, esse jogo é signo do ficcional, pois não há marcas linguísticas exclusivas do ficcional.

Se o uso dos subjuntivos, em Rosa, pode ser considerado uma técnica literária, ela pode ser vista como anti-ilusionista, como é também o modo como a narração suspende o tempo, ou simplesmente o oculta do leitor. É possível que se diga que, como esforço para produzir uma lógica coerente com seu foco narrativo, a obra acata regras validadas, como o fato de seu narrador em primeira pessoa não conhecer processos internos, e deixar suas personagens na esfera do mistério: ele desconfia da maldade de Hermógenes, assim como não sabe que seu melhor amigo é uma mulher, mas nunca os mostra senão através de sua visão. Rosa cria ilusões, procura uma lógica relacionada ao foco. Mas a temporalidade o revela como ficcional. E o próprio modo como esse foco, tão bem arquitetado como fala, só chega ao leitor como escrita, já com as intervenções de uma mão que não é a do narrador.

Por fim, uma conclusão acerca de uma obra que gera regras novas de interação aponta para a ruptura com os processos validados pela tradição da narrativa em primeira pessoa. Rosa narra valendo-se desse foco, mas sob a perspectiva da impossibilidade de ancorar seu texto em gêneros não-literários escritos. O leitor pode até aparentar a narrativa roseana ao relatos orais, mas a obra chega até ele como obra escrita. Dessa maneira, Rosa cria um estranhamento e a partir dele regras específicas para a leitura de sua obra. Se, em terceira pessoa, esse foco se resumiria na forma dramática já assimilada, em primeira ele é algo novo, que surpreende não apenas por não imitar gêneros fora da ficção, mas por ser uma ficção apreendida a partir de uma forma única, possível apenas no âmbito da ficcionalidade.

Por isso, é possível que se veja em *Grande sertão: veredas* uma metanarrativa, como queria Chiappini, ou seja, anti-ilusionista, como quer a mesma teórica, ainda assinando o sobrenome Leite, uma obra que revela ao leitor a sua composição, enquanto processo de ficcionalização. Mais que uma técnica que busque a expressão do tempo através da espontaneidade da consciência, a obra revela sua própria preocupação com uma ordenação dos recursos da temporalidade ao colocar em suspenso o tempo da narração genetteano. Por isso, existe um afastamento deste em relação ao tempo da narrativa. Este é “misturado”, no dizer de alguns teóricos; o outro tempo está em suspensão. Tudo para que a obra possa assumir uma forma híbrida, como parte de suas regras de interação ficcional. Assim, Rosa se filia às preocupações com a voz narrativa e com o tempo como marcas de ficcionalidade.

6 A VOZ LÍRICA EM *LAVOURA ARCAICA*

6.1 A FUGA ÀS RECEITAS

No capítulo anterior, analisaram-se aspectos de *Grande sertão: veredas* que explicitam tal obra como uma intensificação do jogo ficcional proporcionado pela primeira pessoa. O objetivo do presente capítulo é observar outra obra pós-moderna brasileira, narrada em primeira pessoa, como exemplo dessa mesma intensificação.

Portanto, analisam-se aqui o foco narrativo e o tempo, em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, como elementos que possibilitam a intensificação do jogo ficcional, a partir da primeira pessoa que rompe com gêneros não-ficcionais e cria uma expressão com regras específicas. Nessa obra, o que se constata é que o foco narrativo oscila, e a falta de uniformidade na voz narrativa desafia o leitor a incorporar regras de jogo ficcional novas, imprevisíveis para o leitor que espera regras de gênero definidas. O tempo acompanha essa oscilação, ora aproximando os tempos da narração e da narrativa, ora afastando-os ou tornando-os pouco reconhecíveis a partir das vozes que enunciam. *Lavoura arcaica* representa momentos de fala, voz oral que se dirige a um interlocutor, como no romance roseano. Mas também faz uso de signos impressos, como a pontuação, a disposição tipográfica, para gerar sentidos através da elaboração escrita. O esforço pela descontinuidade é exemplo daquela criação de regras específicas que a ficção moderna adotou.

A produção literária de Raduan Nassar se resume a três volumes. No entanto, a obra do escritor paulista alcança um nível de elaboração estética que faz dela um dos momentos mais criativos do pós-modernismo brasileiro. O contexto em que surge a obra do autor, a década de 70, corresponde a um momento de intenso experimentalismo dentro do romance brasileiro. É um momento em que as técnicas de vanguarda despertam intenso interesse. Se o pós-moderno é visto como um fenômeno de saturação das possibilidades de invenção (HUTCHEON, 1991), o que leva a literatura a voltar-se para o já feito, dando ensejo à paródia, ao pastiche, a uma intertextualidade que prova a dependência do novo daquilo que o passado legou, na história literária brasileira desse período, a condição de pós-modernidade representa a possibilidade de incorporação das técnicas vanguardistas da primeira metade do século. Por isso, é comum que se localize, em obras de historiografia literária, o começo de uma experimentação sistematizada, na década de 50, como o começo de uma pós-

modernidade brasileira. Nassar representaria, assim, um momento expressivo dessa experimentação.

O romance da década de 70 corresponde a uma assimilação de linguagens não-literárias, que passam a valer, dentro da obra, como ponto de vista, e não mais como encaixe que aumenta a verossimilhança. O romance adota recursos gráficos diversos, como a colagem, o uso de tipos impressos próprios das mídias populares. O uso de recursos diversos leva à fragmentação narrativa. O que aponta para temporalidades diversas. A falta de uma linearidade narrativa aparece não apenas como reprodução de um tempo da consciência, mas como temporalidade própria do gênero incorporado. Romances como *Zero*, de Inácio de Loyola Brandão, e *A festa*, de Ivan Ângelo, surgem como transgressores de uma tradição literária, e são postos sob a condição de alegorias do regime ditatorial que vigia na época. O fato de serem livros feitos para apontar para a condição política do momento não relativiza seu valor como experimentação literária. Esse atrelamento se torna um problema quando passa a ser visto como norma, não somente para a produção, como também para a compreensão de obras que buscam um valor estético durável.

Raduan Nassar foi, muitas vezes, visto como uma dessas vozes que alegorizavam a condição política em seus escritos. Se as interpretações de *Lavoura arcaica* como sendo uma alegoria da ditadura são pertinentes, aceitas pelo autor, não é nesse sentido que o romance vem sendo focalizado por quem o tem estudado. Como obra que visa ao valor estético duradouro, é no sentido de sua contribuição para a constituição da prosa brasileira que ela vem sendo observada.

Raduan Nassar publicou *Lavoura arcaica* em 1975. Em 1978, publicou *Um copo de cólera*, considerado como novela, e em 1993, publicou *Menina a caminho*, coletânea de contos. Uma produção escassa para um escritor que abandonou a literatura alegando que não haveria para ele mais possibilidade de criação. Esse abandono não impede que o escritor seja requisitado para falar sobre sua obra. E as conferências que faz acabam servindo como desmistificadores de procedimentos estéticos, muitas vezes avaliados de forma equivocada. Na verdade, “Raduan deixa claro que seu caminho para construir uma obra literária era autônomo, ficando à margem das teorias ou dos princípios dominantes” (SANSEVERINO, 2005, p. 1), e essa autonomia se reflete na intencionalidade de fazer uma obra própria, sem a vinculação a gêneros que a teoria erigiu. Rodrigues (2006, p. 154) afirma que o “que caracteriza a obra de Raduan Nassar é a recusa de toda e qualquer fórmula e a utilização de tudo o que lhe parece útil aos seus objetivos.” Essa utilização remete a um procedimento muito difundido no romance experimental de sua época, a incorporação de múltiplas

linguagens. Fica claro, já que tanto as palavras de Sanseverino quanto as de Rodrigues provêm de declarações do próprio Nassar, em entrevistas e palestras, que o procedimento adotado por este é algo mais intrínseco à natureza da obra, e não se limita a experimentações na superfície linguística desta. Por isso, Nassar é visto como um daqueles autores difíceis de serem categorizados. O que leva a tentativas de inserção de sua obra em vertentes novas da prosa. No estudo que dedicou a *Lavoura arcaica*, Rodrigues (2006, p. 153) busca uma perspectiva menos dogmática: “Mais do que nomeá-lo, pretendo aqui mostrar como Raduan Nassar, desprezando tanto a ‘prescrição antiga’ como a ‘moderna’, construiu um texto em que prosa, poesia e tragédia se misturam de maneira inextricável”, atitude que, de imediato, problematiza o romance como gênero híbrido por excelência. Tal ensaísta não se coloca diante do problema de tratar acerca do hibridismo do romance de Nassar, pois para ele, desde o século XVIII, o romance é visto como uma confluência de gêneros. No entanto, parece uma tarefa instigante para o estudioso da constituição da obra literária especificar como esses procedimentos se dão. Por isso, há perspectivas mais dogmáticas, que têm como compensação o adentramento em especificidades da obra. É o caso de estudos que veem em Nassar um expoente do romance lírico, ou que fazem de tal lirismo uma entrada para estudar a função alegórica dos nomes, o uso da pontuação como mimetização de estados de consciência e que adquirem a condição de símbolo.

Para o presente estudo, interessa o modo como a variação de focos narrativos, em *Lavoura arcaica*, a evidencia como um modelo de texto narrativo que não se ancora em gêneros extraliterários, mas que abandona qualquer forma de veridicção e assume a condição de anti-ilusionista. O livro exhibe sua ficcionalidade pelo seu modo de construção. Nele, a temporalidade aparece como jogo que quebra as próprias regras, assumindo temporalidades simbólicas que se corporificam nos tempos da narração e da narrativa.

6.2 AS VARIAÇÕES COMO REGRA

Em princípio, o que se pode dizer acerca de *Lavoura arcaica*, no interesse do estudo aqui desenvolvido, é o fato de ser ele um romance narrado em primeira pessoa. Dessa forma, ele se insere no grande corpus aqui definido como sendo a narrativa em primeira pessoa, apontada como ficção. A temporalidade nesse romance é também uma evidência de jogo ficcional, embora o autor às vezes finque as raízes desta em símbolos culturais exteriores

à constituição romanesca. Essa temporalidade organiza as falas dentro do romance, ao mesmo tempo em que filia a obra às criações da vanguarda.

Se não era do interesse de Nassar a adesão a teorias ou a procedimentos literários, como obra pronta, constituída, *Lavoura arcaica* retoma marcas específicas da produção literária do século XX. É um romance que brinca com as próprias regras de focalização, há descontinuidades que não se referem apenas ao tempo da narrativa, mas à narração, provocando quebras nesta. Embora alguns estudiosos procurem ver um arranjo matemático nessas quebras, como é o caso de Rodrigues (2006, p. 138s), que vê uma alternância de tempos, incidindo uma categoria sobre capítulos pares, outra sobre ímpares, não se deve ver, na alternância de vozes que compõem o romance, um arranjo esquemático. A possibilidade de o leitor esperar por um procedimento já conhecido, em determinados capítulos, funciona como atenuante do estranhamento que a obra no todo quer provocar. Se essa alternância é mais rígida na primeira parte, na segunda ela é quebrada.

O estudo que Rodrigues dedica ao tempo no romance de Raduan, em *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*, especifica uma duplicidade inteiramente aceitável: há um tempo da memória e um tempo da narração. O autor chama de memória a referência aos fatos anteriores ao presente em que são narrados, e narração sobretudo ao ato de fala liberada de amarras retóricas, empreendida pelo narrador. A classificação de Rodrigues serve como uma porta de entrada aos procedimentos narrativos desse romance, mas essa separação se aplica à primeira parte, pois a segunda funde as duas temporalidades.

Para que se observe de perto essas especificidades, é preciso que se relembre aqui a fábula contida em *Lavoura arcaica*. Ou seja, a história contada, mesmo que se quebre a ordenação cronológica em nome da compreensão do modo como a ação se constitui, ora como analepses, ora como acontece no próprio momento da narração.

Assim, o romance começa com a personagem André, narrador e protagonista, sendo encontrado em uma pensão pelo irmão Pedro. André fugira da fazenda em que a família mora e a função de Pedro é levá-lo de volta. As altercações entre ambos fazem com que André fale, sob a forma de desabafos, as suas motivações. Ele se revela como um elemento estranho dentro da rígida família de hábitos patriarcais; confessa ter mantido relações sexuais com uma cabra, ter frequentado bordéis, ao mesmo tempo em que representa a vida na fazenda como uma rotina inexpugnável. A figura do pai assoma através dos sermões que fazia à mesa. André confessa ter mantido uma relação incestuosa com a irmã, Ana, e a atitude desta, ao não permitir a continuidade das relações, levou-o à fuga. André é levado de volta à fazenda, onde é recebido pela família a partir de atitudes diferentes: a irmãs o tratam

com brandura, menos Ana, que se esconde, a mãe é conciliadora, o pai impõe o mesmo modo de pensar dos sermões, acerca do respeito ao tempo e à família, enquanto o irmão mais novo, Lula, vê em André um exemplo a ser seguido. Faz-se uma festa em comemoração à volta de André. Durante esta, Ana dança de modo sedutor, o que irrita Pedro e leva-o a contar para o pai acerca do incesto. O pai mata Ana durante a festa, em um gesto irracional.

Lavoura arcaica está dividida em duas partes: a primeira, “A partida”, se estende até o capítulo 21; a segunda, “O retorno”, vai do capítulo 22 até o 30. Essa divisão em duas partes não corresponde apenas a um simbolismo intertextual, mas dá origem a modos diversos de narração. O livro retoma a parábola do filho pródigo, portanto as divisões representam André fora de casa e de volta a ela. Em cada uma dessas partes, há um procedimento narrativo que se reflete na linguagem, mas sobretudo nas perspectivas do narrador. Há uma contenção na voz do narrador a partir da segunda parte. Assim, é possível que se pense em *Lavoura arcaica* como uma explicitação de duas polaridades: a fluidez e a contenção. Estas dizem respeito a toda a constituição do romance, desde os simbolismos, em um plano mais voltado para as significações, até a duplicidade de tempos e a alternância de vozes.

Para Rodrigues (2006, p. 138s), essa duplicidade de tempos está constituída pela oposição entre um tempo cíclico e um tempo como jorro interminável. De fato, essa oposição constitui o romance. Whitrow (2005, p. 15s) fala sobre a origem da sensação de tempo como uma constatação acerca das mudanças na natureza. E o teórico aponta essa constatação das mudanças nas estações como origem para a concepção do tempo como um ciclo. Se, na natureza, tudo se transforma, para voltar ao momento inicial e dar origem a um novo ciclo, a existência humana estaria submetida às mesmas condições. Esses ciclos criariam a necessidade da repetição, diante da qual a liberdade do homem é apenas aparente. Em *Lavoura arcaica*, o tempo é assumido como ciclo quando se refere à memória, aos fatos passados antes da fuga. Na rotina da fazenda, não cabe escolha. O pai assumiu a função que era do avô, então falecido, assim como Pedro já se prepara para a condição de patriarca. Por isso, ele busca André e faz uso do mesmo discurso do pai acerca da impossibilidade de se quebrar essa rotina. Esse tempo da memória aparece, na primeira parte, pela intercalação entre as vozes de André e os sermões do pai. A presença do tempo é marcada pelo relógio da sala-de-jantar, local onde a hierarquia familiar é reforçada, pelos lugares à mesa, pela fala do pai

em frente a esse relógio. O avô também possuía seu relógio de ouro. E essa natureza do tempo como tesouro é reforçada pelo pai⁴:

Que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas: “O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza; não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido igualmente a todo mundo [...]” (p. 51-52)

A fala do pai indica a condição do tempo como sem começo nem fim, mas sem que este assuma uma condição de devir, de fluxo infinito, pois está atrelado aos ciclos da lavoura:

“[...] cultivada com zelo pelos nossos ancestrais, a paciência há de ser a primeira lei desta casa, a viga austera que faz o suporte das nossas esperas, por isso é que digo que não há lugar para a blasfêmia em nossa casa, nem pelo dia feliz que custa a vir, nem pelo dia funesto que súbito se precipita, nem pelas chuvas que tardam mas sempre vêm, nem pelas secas bravas que incendeiam nossas colheitas; não haverá blasfêmia por ocasião de outros reveses, se as crias não vingam, se a rês definha, se os ovos goram, se os frutos mirram, se a terra lerda, se a semente não germina, se as espigas não embucham, se os grãos caruncham, se a lavoura pragueja [...]” (p. 58-59)

O apelo à paciência como um bem a ser “cultivado” faz pensar na rotina da família como um esforço pela contenção. A razão, como um valor específico dos mais velhos, é atrelado pelo pai à figura do avô, exemplo a ser seguido. Essa ordem e esse apelo à razão podem ser vistos como componentes das forças civilizatórias, ligadas ao superego freudiano. A família é o espaço da luz, em oposição ao escuro da vontade irracional:

“[...] o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado [...]” (p. 54)

⁴ As citações de *Lavoura arcaica* referem-se à edição de 2005, da Editora Companhia das Letras, o que faz com que aqui se refiram apenas as páginas de onde foram extraídas.

O mundo das paixões aparece como espaço escuro, mas a família não espalha sua luz, antes ela a retém em espaço nitidamente definido. Não se ultrapassa esse limite, como condição para ser aceito na família.

André representa, nessa ordem racional, o elemento que perturba, mas que, em vez de ser banido, é trazido de volta. A aceitação de André repousa no fato de ele ser visto como imaturo, e não como um transgressor assumido. Por isso, ele é recebido com festa. A passagem de André pelo espaço da escuridão é visto como etapa superada, tal como na parábola do filho pródigo. Mas André é pródigo exatamente naquilo que lhe é interdito: ele mergulha desde cedo em um torvelinho de paixões, desde a relação com uma cabra, até a passagem por bordéis que ele pagava com o dinheiro da família. A relação incestuosa com a irmã assume a condição freudiana do desejo pelo próprio sangue como passagem de uma inocência egocêntrica a uma impureza genital.

Dessa forma, André foge a essa circularidade ancestral. A primeira constatação da impossibilidade de André pertencer a esse universo estável é o fato de ele se confessar epilético ao irmão:

[...] “eu sou um epilético” fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue “um epilético” eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacos, caído de boca num acesso louco eu fui gritando “você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora pra casa e faça essa revelação, volte agora e você verá que as portas e janelas lá de casa hão de bater com essa ventania ao se fecharem e que vocês, homens da família, carregando a pesada caixa de ferramentas do pai, circundarão por fora a casa encapuçados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz contra as folhas das janelas [...]” (p. 39)

O trecho marca uma ruptura com a ordem familiar. A revelação de André faz com que este creia que o espaço da luz lhe seja interdito. Mas Pedro o levará para casa, apesar de as confissões de André irem, aos poucos, revelando graus maiores de subversão da ordem familiar. A fala de André, como personagem, assume uma condição diferente daquela que vinha sendo usada nos capítulos anteriores. A confissão da condição de epilético está no sétimo capítulo. Ela marca a passagem de uma temporalidade cíclica, própria do espaço familiar, para uma temporalidade fluida, que é significada pelo comportamento durante a crise epilética. O trecho acima faz uma seleção de termos que significam a instabilidade do ataque como uma contraposição ao equilíbrio, significado pelo tempo cíclico e pelas figuras do avô e

do pai. Portanto, verbos como “gritar”, “soluçar”, “descarnar”, “atirar”, entre outros, significam não apenas a nova condição de André, como exterior ao ciclo familiar, mas elas são uma exposição do foco narrativo, que pode ser sintetizado pela palavra “fluxo”, atrelado à baba do ataque epilético, em contraposição ao vinho que os irmãos iriam beber, antes da confissão de André. O fluxo próprio do ataque é também o da consciência sem as regulamentações do superego. Nassar remete ao tempo da consciência joyceano como um termo de comparação com a fala desse narrador em primeira pessoa. Em Nassar, o personagem-narrador oscila entre uma narração nos moldes das técnicas vanguardistas, em que não justifica a fala em primeira pessoa, atrelando-a a gêneros validados, e uma fala oral, dirigida ao irmão. Essa fala dirigida ao irmão pode lembrar a de Riobaldo, dialogando com seu visitante. Mas em *Grande sertão: veredas* há um esforço para que essa fala seja organizada. Aqui, ela assume a condição de fluxo que não se resume a uma única perspectiva. O romance não é somente a fala de André se confessando para Pedro. Há mais focalizações. O capítulo 7 é determinante para o estabelecimento de uma *desordem* na ordenação de vozes.

Até o momento em que se confessa epilético, a narrativa seguia em primeira pessoa, com o tom confessional que faz com que alguns trechos sejam tantas vezes vistos como líricos, verdadeiros poemas em prosa. Mas as falas que não correspondem à voz da narração são colocadas entre aspas, elas pertencem a um tempo da narrativa e são referidas por verbos:

[...] voltamos a nos olhar e eu disse “não te esperava” foi o que eu disse confuso [...]. (p. 9)
 [...] ele dizia “nós te amamos muito, nós te amamos muito” e era tudo o que ele dizia [...]. (p. 9-10)

As falas estão marcadas por aspas, o que parece indicar uma separação específica entre a voz do narrador, enquanto narrador, e a sua voz e a de outros, como personagens. O procedimento faz com que a fala de André, começada no sétimo capítulo, passe a ser uma fala representada dentro da narração, ocorrida em um tempo anterior. Assim, o discurso do pai aparece entre aspas, como uma reprodução de diálogo. Há um capítulo curto, o décimo, que está entre parênteses, e que interrompe a fala do pai, que ao final do capítulo anterior começava uma parábola. A expectativa suscitada pela ordem dos capítulos faz esperar que o próximo continue a parábola. Mas o capítulo 11 traz entre aspas uma fala de André, voltada para o irmão. Parece que o narrador vai representar como uma fala de André, personagem, a sua condição de revoltado, e que é apenas como citação desse discurso que o

leitor saberá do incesto, dos motivos da fuga. O capítulo 12 está outra vez entre parênteses, curto, como se essa separação do fluxo da narrativa representasse um desvio, e devesse ser sinalizado. Dentro do primeiro parêntese, há reticências, o que indica a retomada do capítulo 10. Em ambos, o narrador faz uma descrição lírica e atemporal dos objetos da fazenda. De fato, essa enumeração subjetiva de objetos da casa familiar não pode ser proferida para o irmão, que a conhece bem, o que representaria uma condição de inverossimilhança. O capítulo 13 continua a parábola do faminto. E representa outra quebra na regra que parecia estabelecida: não há aspas para indicar uma citação. As aspas aparecem dentro da fala do pai, quando este cita os diálogos das personagens da parábola. Ao final do capítulo, aparece um trecho entre parênteses: é outra vez a fala de André, comentando o conteúdo da parábola, na condição de revolta contra a paciência que esta apregoa como valor. Novamente, há uma quebra na ordenação das falas. André agora fala para Pedro:

(Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto? como podia o pai, Pedro, ter omitido tanto nas vezes que contou aquela história oriental? [...]) (p. 84)

O narrador transgride sua regra, e a fala voltada para Pedro aparece agora como narração, sem aspas. Ela deixa de ser uma citação, dentro do presente em que a narração é proferida, e ganha a condição de foco específico. Dentro de uma regra sugerida, haveria uma separação entre as falas que André diz voltado para Pedro, e aquelas que assumem a forma de monólogo, narração gratuita. Mas, ao longo do romance, constata-se que capítulos como o 4, em que o narrador confessa sua relação com uma cabra, e que aparecem como monólogos, são retomados, nas falas de André para o irmão, como se tivessem sido proferidos para ele. Ou seja, o que está implicado como monólogo pode assumir a condição de diálogo, conforme o efeito que a informação contida tenha para o romance. Assim, esse capítulo, que mostra o caráter transgressor de André, se diferencia de capítulos como o 2, em que o teor é pessoal, sem reflexos sobre ações posteriores. Quando as falas direcionadas para Pedro assumem a condição de voz narrativa, e não mais de diálogo, o romance de Nassar ganha a possibilidade de simultaneidade entre os tempos da narração e da narrativa, que deixa de ser simultâneo em outros momentos. São oscilações de foco, ora o presente é o do narrador colocado fora dos acontecimentos da narrativa, ora esta parece acontecer no próprio instante em que é narrada, ora a fala, voltada para o irmão, é uma narração que se refere a fatos do passado. Esses jogos com o tempo possibilitam oscilações não apenas no tempo da narração,

mas também no “tu” para quem o narrador fala. Um exemplo desse exacerbamento é o capítulo 18, em que é revelada a relação incestuosa:

[...] um milagre, um milagre, meu Deus, eu pedia, um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular fui suplicando [...]. (p. 102)

O narrador remete seu leitor a uma fala pronunciada no passado, voltada a Deus, como uma prece. Mas esse “tu” vai constituir um tratamento recorrente nas páginas seguintes:

[...] removerei o anzol de ouro que Te físgou um dia a boca, limpando depois com rigor Teu rosto machucado, afastando com cuidado as teias de aranha que cobriam a luz antiga dos Teus olhos; não me esquecerei das Tuas sublimes narinas, deixando-as livres para que venhas a respirar sem saber que respiras [...]. (p. 102-103)

A prece assume a condição de paródia. É possível perceber, no trecho inteiro, uma semelhança com as falas dos amantes, no *Cântico dos cânticos*, voltadas sempre para o outro. No trecho, a fala de André assume a condição de ironia, pois, ao voltar-se para Deus, e descrever ao longo de páginas o modo como o trataria bem, o narrador silencia sobre os efeitos do incesto em sua consciência. A possibilidade da paixão pela irmã é direcionada para o remorso, explicitado nas palavras ambíguas do narrador, que resvalam na blasfêmia:

[...] e uma penugem macia ressurgirá com graça no lugar dos antigos pêlos do Teu corpo, e também no lugar das Tuas velhas axilas de cheiro exuberante, e caracóis incipientes e meigos na planície do Teu púbis [...]. (p. 103)

Relação de divisão entre o prazer experimentado com a irmã e a culpa que a educação religiosa suscita. O capítulo começa com a definição de um momento preciso:

Foi este o instante: ela transpôs a soleira, me contornando pelo lado como se contornasse um lenho erguido à sua frente [...]. (p. 100)

Mas este instante fica na condição de ambiguidade, pelo pronome “ela” sem a definição de quem seja. É no capítulo seguinte, logo de início, que se explicita quem era a mulher:

“Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome”, explodi de repente num momento alto [...]. (p. 107)

A fala volta à condição de narração para o leitor, ou gratuita, conforme se especificou aqui algumas vezes, e o que André diz para Pedro aparece entre aspas. Está-se no capítulo 19, que funciona como uma confissão em nível de clímax da primeira parte. O capítulo 20 é o mais extenso do livro, e se compõe de uma atemporalidade que supera a condição de narrativa passada. Nele, a fala do narrador é uma extensa digressão acerca de seus sentimentos pela irmã. O tom é atemporal, e ganha a dimensão de um poema em prosa inserido em um momento de tensão dentro da fábula. O teor é de calma, de idílio após a realização amorosa, mas acaba pelo recusa da irmã em ceder a seu assédio. O capítulo 21 retoma a forma de confissão para o irmão, agora sem aspas:

Prosternado à porta da capela, meu dorso curvo, o rosto colado na terra, minha nuca debaixo de um céu escuro, pela primeira vez eu me senti sozinho neste mundo: ah! Pedro, meu querido irmão, não importa em que edifício das idades [...]. (p. 141)

No trecho acima, André confessa que pensou em se matar, atirando-se da torre da capela. Mas optou pela fuga. Outra vez, é uma confissão voltada para o irmão, o que faz com que sua narração apareça outra vez no momento em que Pedro foi buscá-lo. Esse tempo, como presente da narração, divide esta em dois momentos diversos: aquele diante de Pedro é uma narração (que pode ser narrativa, conforme se observe a obra); a voz que fala ao leitor, colocando a aparição de Pedro já em um passado histórico, é outro presente da narração.

A segunda parte rompe com essa alternância, no sentido de uma contenção no fluxo da fala do personagem-narrador. Conforme foi visto, o estado do narrador, diante do irmão e, antes disso, desde o começo da narração, assume a forma de fluxo desordenado. Essa possibilidade de uma fala liberta das amarras da casa familiar é representada pelo modo diverso como André e seu pai falam. Nassar assume a condição de fluxo contínuo como uma expressão da consciência livre de amarras. Por isso, cada capítulo é constituído por um único período, que pode ter poucas linhas, ou várias páginas, mas onde se usam vírgulas, muitas vezes ausentes, além do ponto final que os encerra. A pontuação, em *Lavoura arcaica*, para Martins (2008, p. 25), “não apenas mimetiza um estado convulsivo, mas recria o conflito barroco do personagem no nível sintático e melódico da frase”, pois é a essa condição de

convulsão como quebra da ordem, mas também como liberação das amarras da retórica, que se deve toda a organização das falas no livro. André não tem preocupações de caráter retórico:

[...] voltamos a nos olhar e eu disse “não te esperava” foi o que eu disse confuso com o desajeito do que dizia e cheio de receio de me deixar escapar não importava com o que eu fosse lá dizer, mesmo assim eu repeti “não te esperava” foi isso o que eu disse mais uma vez [...]. (p. 9)

O trecho evidencia a sua linguagem sem amarras, manifestada pela ausência de pontuação, mas sobretudo, aqui, pela repetição do verbo “dizer”, de um modo prolixo, assim como uma frase inteira é repetida, evidenciando que se trata de uma constituição oral, desarranjada. Essa despreocupação contrasta com os discursos do pai, sempre feitos de acordo com preceitos do bem falar:

Era uma vez um faminto. Passando um dia diante de uma morada singularmente grande, ele se dirigiu às pessoas que se aglomeravam nos degraus da escadaria, perguntando a quem pertencia aquele palácio. “A um rei dos povos, o mais poderoso do Universo” responderam. (p. 77)

A preocupação do pai com a retórica evidencia sua natureza racional, equilibrada; mas o filho se sente livre enquanto está na pensão, fora do espaço doméstico. A sua liberdade de consciência está mimetizada no fluxo contínuo de suas palavras. Essa condição muda, na segunda parte da obra. O retorno de André à casa familiar é representado por uma mudança no modo como ele narra. Existe o passado épico como tempo em que se narra. Mas o tom da narração revela a condição de surpresa de que o narrador-personagem está acometido. Ele não antecipa, não há prolepses que indiquem uma resolução futura ou uma tragédia. Acompanha-se a recepção de André pelas pessoas da casa como se os fatos se passassem naquele momento. O efeito procura uma presentificação dos fatos, e a narração acompanha o tempo da narrativa, embora faça uso do pretérito. Trata-se de um pretérito que mantém os fatos futuros em suspensão, o que provoca a surpresa quando do clímax. Outra vez, é o passado conforme Hamburger e Weinrich focalizaram: uma ilusão de passado, mesmo em *Lavoura arcaica*, em que se narra em primeira pessoa. Não é possível ao leitor constatar que a narração se dá como um evento muito posterior ao narrado. O tom dessa parte é de quem percorre os espaços através dos olhos de André, mas sem que este assumo o domínio sobre o passado, que a primeira pessoa autobiográfica costuma instituir. A retórica passa a influenciar a narração de André. O que se opõe ao capítulo 22, o primeiro da segunda parte, que reproduz um trecho de sermão feito pelo pai, mas com a aparência dos capítulos em

que André narrava, na primeira parte: é um trecho recortado, sem começo nem fim. E, a partir do capítulo 23, a narração, toda agora na voz de André, assume recursos como a paragrafação e a pontuação. A submissão do narrador à retórica também o leva a separar as falas de personagens; agora elas aparecem antecedidas por travessões, na forma convencional:

- Do que é que você estava falando?
- Não importa.
- Você blasfemava.
- Não, pai, não blasfemava, pela primeira vez na vida eu falava como um santo. (p. 159)

A assunção de padrões mais contidos de narração leva à composição de um capítulo quase inteiro em modo dramático. O capítulo 25 começa por uma linha de pontos, o que indica o silenciamento da voz do narrador. Reproduz-se a conversa entre pai e filho, o ajuste de contas entre ambos. Usa-se a forma dramática, sem que o narrador intervenha. Apenas o parágrafo final traz de volta o narrador, relatando como a mãe interrompeu a conversa. O narrador não se dirige mais a uma pessoa presente. O texto assume ares de primeira pessoa autobiográfica, exceto pelo efeito de se verem os fatos conforme o personagem-narrador os vivencia. Essa condição de equilíbrio entre a técnica narrativa e a subordinação do narrador-personagem aos ditames da rotina doméstica permanece até o capítulo 29, clímax de toda a obra. Outra vez, a fala do narrador aparece como jorro, fluxo ininterrupto. As 10 páginas que o compõem constituem um período marcado por vírgulas, o ponto final, mas também por quebras na disposição das palavras. Essa condição remete imediatamente à condição de crise do narrador. De fato, essa disposição representa a libertação definitiva de André em relação aos valores apregoados pelo pai, mas também em relação à paixão por Ana.

O capítulo narra a festa em comemoração ao retorno de André. Essa festa acontece ao ar livre. Nela, Ana assume a condição de uma Salomé, ao usar sua dança para seduzir. A lascívia na atitude de Ana incomoda Pedro, que conta ao pai sobre o incesto; este, num gesto irrefletido, mata a filha. O trecho é todo marcado pela quebra das frases, pela separação entre partes dentro de um capítulo que, afinal, é composto por um único período, como se percebe nos exemplos seguintes:

[...] e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagido primitivo

Pai!

6.3 O LIRISMO COMO TEMPORALIDADE

A moderna teoria literária tem se caracterizado por esforços no sentido de definir fenômenos que, por natureza, estão ancorados na indefinição, ou em formas assumidamente híbridas. Por isso, era comum que se nomeassem como poema em prosa, ainda que de forma um tanto passageira, obras como *Iracema*, de José de Alencar. Mas essa classificação sempre apareceu como derivada do termo *romance*, que se convencionou vincular à prosa. Se o romance surge como epopeia em prosa, sua própria natureza híbrida levou-o a não se conceber restrito a essa forma. Então, é possível que se nomeiem romances sob diversos aspectos. A forma dramática, por exemplo, é assim chamada, ainda que feita para ser lida e não encenada. O termo *trágico* há muito ganhou a condição de adjetivo. Por isso, ser trágico nem sempre significa uma filiação às formas da tragédia, como gênero.

É preciso que se pense em *épico*, *lírico* e *dramático* conforme Genette (s/d.b, p. 79) os denominou: “arquigêneros”. Ou seja, essas três formas seriam modos de enunciação, enquanto os gêneros seriam de fato as “categorias propriamente literárias”, como o romance ou a tragédia. O conceito de arquigênero se aplica com notável justeza ao modo como Goethe representa cada um de seus gêneros como pontas de um triângulo onde as linhas representariam as escalas de combinações possíveis. Se o *epos* é composto pela narração, o *lirismo* se compõe pela situação, e o *drama*, pelo diálogo. Goethe observava a possibilidade de combinações como sendo um autor intermediário entre posturas classicizantes, puristas, e a posição romântica, de que seu *Werther* é um dos fundadores. O romance nasce híbrido, mas as demais formas literárias também. Basta pensar na segunda parte do *Fausto* como transgressão das formas da tragédia, e aproveitamento do lírico.

O romance assume a prosa como formato que o especifica. É uma forma de a nova modalidade ser apreciada pelas classes sociais que surgem a partir do século XVIII. Mas o hibridismo do romance pode levá-lo a oscilações. Se o lirismo aparece sob formas mais convencionadas, como uma proximidade com o idílio, sobretudo em obras como *Iracema*, o romance moderno assume a forma lírica, conforme Genette a especifica, e não mais a atrela a gêneros validados pelo lirismo. O romance moderno pode ser lírico naquilo que esse arquigênero tem de mais específico: sua forma enunciativa como a manifestação de um “eu”, mas sobretudo pela adoção de uma temporalidade voltada para a situação e não para a ação. Tomando-se emprestada a expressão de Valéry, a “poesia é comparável à dança (que vai para nenhures e se satisfaz consigo mesma), mas a prosa à marcha (que progride para uma meta

determinada)” (LEFEBVE, 1980, p. 155), e aplicando-a ao romance, é possível que se veja na temporalidade oscilante da narrativa moderna essa predisposição para satisfazer-se consigo mesma.

Essa predisposição para a dança, como forma que vale por si, é observável em romances como *Lavoura arcaica*. Que se trate de um romance, é algo que a primeira edição já estampava na capa. Ou seja, aquelas condições de contrato entre autor e leitor, que são anteriores à leitura, e que adquirem o formato de um leitor-modelo. E a definição de gênero é uma das cláusulas desse contrato, às vezes enganoso. No entanto, as teorias primam ora pelo esfacelamento do gênero romance, ora pela categorização deste em subgêneros, que na verdade nada mais são do que as possibilidades de o romance afastar-se das especificidades do épico e se aproximar daquelas que identificam outros arquigêneros.

A temporalidade do lírico é, sem dúvida, uma de suas especificidades. Falar apenas de um “eu” que se volta para si não garante um identidade ao que se tem convencionalmente chamado de *romance-lírico*. Há uma temporalidade própria, que para Ramos (2008, p. 17) pode ser explicitada da seguinte forma:

Se uma das características da poesia é exatamente a não-causalidade e a atemporalidade, a mistura gera um efeito perturbador, mas na forma como as imagens são formadas; a característica que diferencia a ficção lírica da não-lírica é a representação, a parada no fluxo do tempo dentro de constelações de imagens e figuras.

A atemporalidade do romance-lírico se configura como eventual, momentânea, pois o romance mantém suas características de narração, ainda há fatos narrados, personagens a agir e dialogar. Representa, de fato, uma espécie de *pausa* na ordenação da fábula. Não há dúvida de que tais pausas são da ordem do enredo, e dão o tom poético de obras classificadas como prosa. Em *O romance lírico*, Friedman (1966) dedica sua atenção a essa forma romanesca. Para o teórico, uma de suas convenções é a utilização de tramas reconhecíveis, por serem de uma tradição, ou pelo percurso narrativo que seguem. Algo que se aplica a obras como *Iracema*, definida como *lenda* por Alencar, ou a utilização de uma parábola bíblica ou de um conto das *Mil e uma noites* em *Lavoura arcaica*. O tratamento que se pode dar a um percurso reconhecível pelo leitor propicia essas pausas em que, como numa dança, o que vale é o próprio ato de fazer.

Essa atemporalidade assumida pela prosa mais lírica, Mendilow (1972, p. 232) consideraria um aspecto “amorfo”, ou seja,

não pode haver nenhum começo, meio e fim de estados da consciência. O fluir da vida não pode ser parcelado e organizado. Quando uma ação é praticada, ela é completa. Em si mesma, é rigorosamente limitada no tempo, não importa por quanto tempo as suas conseqüências possam ecoar. Mas sentimentos e associações não chegam a um fim; não são sentidos uma vez e então se acabam; não se sujeitam a ser arranjados em formas. Um sentimento formulado é um sentimento falsificado; recebeu contornos que não possui, embora, paradoxalmente, mal possa ser conhecido até que encontre expressão em palavras. Daí que um romance a respeito de sentimentos deva ter uma forma diferente daquela de um romance de ações.

As palavras de Mendilow fazem pensar na linha que liga o *epos* ao *lirismo*, no triângulo goetheano ilustrado por Genette, e que tem a palavra *monólogo* como termo de ligação. Se o romance que aborda sentimentos deve ter uma forma diferente daquela convencionada como epopeia moderna, o monólogo serve a tal interesse na forma de foco narrativo em que o “eu” se presentifica, ao mesmo tempo em que faz do tempo dessa presentificação o mesmo do sentimento expresso. Ao se falar em romance, essa condição aproximaria os tempos da narração e da narrativa. Evidentemente, sob a forma de comentário inserido na narrativa. A obra de Raduan Nassar faz largo uso da condição de fala, que pode sofrer a atemporalidade de um fluxo de consciência, como em *Um copo de cólera*, mas que é marcada pela condição situacional dessa primeira pessoa. O que se fala não é mero percalço na causalidade da narrativa, não indica mais um processo de superação de estados. Em *Um copo de cólera*, é a relação amorosa que dá o tom de sentimento:

[...] de qualquer forma eu tinha atingido, ou então, ator, eu só fingia, a exemplo, a dor que realmente me doía, eu que dessa vez tinha entrado francamente em mim, sabendo, no calor aqui dentro, de que transformações era capaz (eu não era um bloco monolítico, como ninguém de resto, sem esquecer que certos traços que ela pudesse me atribuir à personalidade seriam antes características da situação) [...]. (NASSAR, 1992, p. 39-40)

No trecho acima, a personagem masculina pensa em sua relação com a mulher. Mas esse pensamento não é um elemento de causalidade numa tessitura pautada por ações. O amorfo, em *Um copo de cólera*, está na generalização da relação do casal como condição universal para todos os amantes. O enfraquecimento da ação faz com que a situação, já conhecida pelo leitor, como a de tomar banho junto com a pessoa amada ou acordar com ela, assumam um peso maior que a da ação. Essas ações são rotineiras, em *Um copo de cólera*. Por isso, são expressas pelo imperfeito; não são ações irrepetíveis, mas formam a rotina do casal. Evidentemente, essa abordagem de um tema universal, com personagens delineados a partir do comum, vivendo situações comuns, aproxima a prosa romanesca do ensaio, ou da

poesia lírica mais analítica, como são os poemas sobre amor escritos por Adélia Prado. Ou como algumas personagens criadas por Clarice Lispector que vivenciam a rotina a partir de uma perspectiva universalizante. O “amorfo”, como tempo sem origem nem fim, no banho do casal, em *Um copo de cólera*, pode encontrar um paralelo, como situação, no banho de mar de uma personagem de Lispector.

Em *Lavoura arcaica*, o lírico se torna ainda mais intenso que em *Um copo de cólera*, porque aqui os capítulos onde a fala assume a condição de lírica aparecem, na maioria das vezes, destacados dos capítulos que se voltam para a ação. O lirismo está em descrições, marcadas pelo teor afetivo:

(Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão, um socador provecto, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda na manivela da memória [...]). (p. 62-63)

Existe uma descrição, evidentemente fora da relação de causalidade dos fatos narrados. A visão é subjetiva, no sentido de que representa não apenas uma voz particular, que interrompe com parênteses o curso da narrativa e rememora o passado. Uma fala como essa não poderia ser colocada na condição de narração feita para o irmão. Ela é monológica, e não repercute sobre as ações posteriores, como as confissões de André que são consideradas uma ignomínia.

Outro trecho que evidencia a temporalidade do lírico é o capítulo 2, que aqui é transcrito na íntegra:

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? que urnas tão antigas eram essas liberando as vozes protetoras que me chamavam da varanda? de que adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera? (meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo). (p. 11-12)

Ambos os trechos transcritos evidenciam uma linguagem própria. São marcadamente imagéticos, primeiro pelo uso da imagem como memória, em seguida, pelas comparações entre a natureza e o estado de ânimo da personagem. No trecho anterior, a atribuição de adjetivos como “lamentoso” e “pachorrento” personificam o torrador de café. A prosopopeia aparece, aqui, como recurso lírico. No trecho logo acima, novamente a personificação, como a dos troncos que “velam” pelo sono do adolescente, ou a dos gritos, que “montam” o vento. A imagem da planta vergada para definir o sono é linguagem imagética. O capítulo 2 faz lembrar a poesia romântica, no qual se descrevem hábitos de um tempo perdido.

Quando se volta a Mendilow, e se enxerga nos usos do tempo uma obsessão do século XX, ou a Ricoeur, que vê nessa fuga ao tempo cronológico um jogo que desperta no leitor a vontade de encontrar uma intriga, o que o texto de *Lavoura arcaica* faz é ratificar essas características. Tais jogos com o tempo são marcas do jogo ficcional, a relação entre *games* e *play*, na terminologia de Iser, o que leva o leitor a uma postura menos ilusionista. Iser adota os termos de Caillois, a saber, *ágon*, *alea*, *mimicry* e *inlix* (ISER, 1999a, p. 123), preocupado com uma visão antropológica da literatura, como conjunto de procedimentos de ficcionalização. Essa terminologia acrescentaria pouco ao objetivo do presente estudo, e o próprio Iser mais a exemplifica que faz largo uso delas.

O fato de o romance oscilar entre gêneros, ou arquigêneros, na terminologia genetteana, são formas de contrato ficcional que especificam a literatura moderna e que se tornam até mesmo uma obrigação contratual.

A ficção de Nassar está próxima daquelas “formas especiais”, que Hamburger apontava como uma intromissão da primeira pessoa na ficção. Sendo a primeira pessoa uma forma de ficção, o que na verdade acontece é um fingimento recrudescido: não se finge apenas ser um “eu” verdadeiro narrando fatos inventados, ou o oposto, como algumas táticas de veridicção tentavam impor, um autor ou editor inventado contando fatos verdadeiros. Fingimento no sentido de Iser, ou seja, sem intenção de enganar. Há, em casos como o de *Lavoura arcaica*, o desvelamento desse “eu” como invenção ficcional, pelas oscilações da própria narração, enquanto se desvela o narrado como invenção, mesmo quando parte de elementos sabidamente autobiográficos, como acontece em tal romance. Definida a narração como ato ficcional, o que se encaixa nela, como narrativa, ganha a condição de ficção, por mais que mimetize o real.

Por fim, a contribuição da análise do foco narrativo e do tempo, em *Lavoura arcaica*, para o presente estudo, repousa sobretudo no fato de se enxergar aqui como a

gratuidade enunciativa do lírico, que já existia nas formas poéticas mais remotas, toma conta também do “eu” que fala de si no texto narrativo. Se a lírica antiga possuía gêneros que sustentavam essa gratuidade do eu-lírico, que se comporta unicamente como poesia, a prosa moderna em que um “eu” fala de si também se assume unicamente como ficção literária. A prosa se aproxima do lírico e ganha, com isso, as possibilidades de uma voz sem amarras em gêneros não-literários.

A gratuidade da voz que enuncia, em *Lavoura arcaica*, no sentido de não se justificar através de recursos de veridicção, joga com as regras do gênero romance. Essas regras, que eram mais abertas na terceira pessoa, só que mais contidas na primeira, passam a assumir uma abertura que se define pela elaboração formal surpreendente nas narrativas de vanguarda em primeira pessoa. Nesse sentido, *Lavoura arcaica* é ainda romance, com narrativa, personagens, embora faça um uso lírico do tempo, ou aproxime narração e narrativa. Menos épico que *Grande sertão: veredas*, ainda é marcado pela ação que se entremeia às situações. Essas regras de romance aparecem sobretudo nos momentos em que os tempos se afastam. E se quebram quando eles se aproximam. Se o narrador que diz “eu” também pode dizer “agora”, e viver o narrado enquanto este acontece, essa peculiaridade da primeira pessoa intensifica o jogo ficcional. O fato de esse tempo do narrador ser sempre o do leitor faz com que este tenha que assumir as variações dentro da obra para poder jogar, e a leitura ganha em intensidade.

7 A FICÇÃO COMO MÁSCARA EM *ÁGUA VIVA*

7.1 UMA ESCRITORA DO TEMPO

As duas obras até anteriormente analisadas desenvolvem focos narrativos específicos, que representam modos diversos de o leitor interagir com o gênero romance, aceitando novas regras para o jogo ficcional iseriano. Da mesma forma, esse leitor interativo é parte do que Eco chama de leitor-modelo. Uma dessas possibilidades de interação pela assimilação de regras de gênero se dá devido às vinculações do romance ao *epos* goetheano. Os leitores de Rosa e de Nassar podem estranhar o enfraquecimento desse *epos* em direção ao lírico ou ao dramático. Podem abandonar suas leituras quando não encontram no gênero lido as ações que definem esse *epos*. E entender o estranhamento provocado por essas obras como uma quebra das convenções de gênero. Mas, nos dois autores já abordados, há ações romanescas, e o romance se faz híbrido.

Em Clarice Lispector, a ser abordada no presente capítulo, essa regra de gênero desaparece. A própria noção de gênero passa a ser negada. Mas existe, nessa ruptura com um *epos* reconhecível como regra, a noção de ficção como um substrato para a interação autor-leitor. A escritora é uma ficcionista, autora de romances, contos, crônicas, que o leitor ainda atrela a algumas convenções de gênero. Como, por exemplo, fazer uma ficção memorialística pode ser uma regra aceita. O que constitui um fator de estranhamento em *Água viva* é que a obra pretende romper com regras de gênero que a autora, ainda que buscando inovações, vinha mantendo ao longo de sua produção anterior. Se *Água viva* é inclassificável, ou o leitor o recebe como romance, é inevitável a geração de outras e inusitadas regras de jogo ficcional. O próprio conceito de ficção se problematiza: o leitor de tal obra não pode mais entender esse conceito a partir do senso-comum, pois ficção aqui é uma escolha, um posicionamento, e não mais um conjunto de regras já assimiladas quando da definição do gênero a que a obra pertence. E Clarice Lispector é pródiga em criar regras próprias para a temporalidade. O tempo é, nela, um fator de reconhecimento de sua escritura. Mais que jogar com as vozes, a ação de jogar com o tempo personaliza e estrutura os diversos momentos de sua produção literária. *Água viva* representa, para o presente estudo, a possibilidade de a primeira pessoa unir os tempos da narração e da narrativa, fazendo-os coincidir, ou fingindo

essa coincidência como parte da interação ficcional. A primeira pessoa é, nela, forma de introspecção, e a autora usou esse foco como modo de a consciência desvelar-se ao leitor.

A utilização de técnicas de introspecção valeu ao primeiro livro de Clarice Lispector, em 1943, o comentário de Antônio Cândido, que afirmava este ser “nosso primeiro romance dentro do espírito e da técnica de James Joyce e Virginia Woolf” (*apud* BOSI, 1994, p. 424). Se a técnica já era utilizada em *Perto do coração selvagem*, viria a ser uma constante na autora a preocupação com o tempo. Acabou por valer-lhe o epíteto de “a romancista do tempo” (SÁ, 1993, p. 109). Uma qualificação nesse sentido imediatamente coloca a autora dentro de um quadro de interesses que define a ficção do século XX, conforme Mendilow, como obsessão pelo tempo. E em Clarice Lispector há formas diversas de se falar sobre o tempo.

Dentro de seu contexto de surgimento, *Perto do coração selvagem* é um sintoma de pré-modernidade, em uma literatura que ainda tinha os principais expoentes da geração de 30 em atividade. Tal como *Sagarana*, também da década de 40, a obra de Lispector faz da renovação da linguagem literária uma preocupação. O estranhamento que um livro como este de estreia de Clarice Lispector desperta é sintoma de uma literatura ainda alheia aos processos que o romance de vanguarda, nessa época, já havia desenvolvido. O fato de ter sido negado como romance, por alguns críticos, é sintomático de uma visão ainda épica do gênero romanesco, como regra. Se a linguagem clariceana representava, já de início, uma renovação, muitos lhe negavam a condição de romance como articulação de causas e efeitos. A comparação com romancistas brasileiros, como Cornélio Pena ou Lúcio Cardoso, que trabalhavam em uma variante definida como romance *psicológico*, fazia com que se visse em Lispector certa gratuidade (em sentido pejorativo) na análise de estados psicológicos. Estes não estariam inseridos em uma cadeia de causalidade, herdada do romance realista, e que era praticada como uma forma de o psicológico não se desatrelar do social. A introspecção, como busca pela essencialidade humana, tal como praticada na literatura clariceana, parecia a alguns apenas gratuidade, e a obra teria no enfraquecimento da ação um defeito.

Mas Lispector enceta, de fato, uma carreira literária. E as características que existiam na obra de estreia foram alargadas em textos posteriores. O experimentalismo da linguagem era inegável, por isso a permanência da autora, apesar de sua estreia ainda jovem. Esse experimentalismo seria, para a formação de uma atitude mais experimental na prosa brasileira, um elemento definidor. A introdução de técnicas do romance de vanguarda, como as conquistas de Joyce e Virginia Woolf, foi percebida por Antônio Cândido como “espírito e técnica”, o que significa não apenas uma semelhança na experimentação da linguagem, nas

nesse aspecto chamado de “espírito”, que seria uma tônica da introspecção que adota o tempo da consciência, assim como os estados epifânicos, a banalidade da fábula, elementos que ainda causavam estranheza.

As palavras de Cândido fazem pensar na adoção das formas de visão, como a perspectiva a partir de dentro da personagem, que Lispector assume e são um elemento da prosa de Virginia Woolf. Mais que isso, tem-se a presença do monólogo interior como reflexo dessa visão internalizada, o que seria uma filiação da técnica clariceana ao tempo da consciência.

A escritora marcou sua carreira pela experimentação. Por isso, há momentos diversos em sua trajetória, que não pode ser definida apenas pela introdução de uma técnica, ou por adotar um “espírito” diferente daquele dos escritores de seu tempo. Esse experimentalismo, afinal de contas, define as primeiras décadas de pós-modernidade brasileira como um período de assimilação de técnicas de vanguarda, de olhar para a literatura como o poético em si.

Água viva corresponde a uma obra dentre as produções finais da autora. Publicado em 1973, quatro anos antes da morte da autora, ele representa o momento mais exacerbado de um experimentalismo que representou modos diferentes de jogar com o tempo, de usar máscaras ficcionais. O que diferencia *Água viva*, em termos de esforço experimental, seria a intenção explícita de estar fora de categorizações de gênero, a possibilidade de uma obra escrita fazer com que os tempos da narração e da narrativa coincidissem, ainda que sob a máscara da ficção.

Entende-se, para os efeitos do presente estudo, que *Água viva* possa ser categorizada como obra romanesca. Mas são exatamente as implicações que isso representa para o conceito de ficção que fazem dessa categorização um problema, ou simplesmente a demonstração de aspectos do ficcional para os quais Iser aponta com propriedade.

7.2 OS TEMPOS CLARICEANOS

Lispector pode ser um exemplo do modo como Mendilow e Genette abordam o tempo. Não se trata de trabalhar apenas o tempo psicológico, através de técnicas de introspecção, o que seria uma atenção dada sobretudo ao tempo da narrativa. Pois a autora

incorpora ao seu texto também o tempo da narração, ou seja, faz do próprio ato de escrever o tema de inúmeras obras.

Não há dúvida de que, em princípio, Lispector é uma autora preocupada com técnicas de introspecção, que assumem o monólogo interior. E que trazem para a obra o tempo bergsoniano. É o que se percebe sobretudo nos três primeiros romances da autora. Em *Perto do coração selvagem*, o que se observa é o enfraquecimento da ação em nome da digressão, da reflexão acerca dos sentidos do narrado. Há uma narradora inserida no texto, através de uma voz que intermedeia o monólogo interior com a reflexão, beirando o ensaio ou o discurso lírico. Precisar se essa natureza ensaística tem toda sua origem na consciência da protagonista, ou se ela é reflexão articulada por uma voz narrativa em terceira pessoa, é um princípio para que se entenda a ficção clariceana como efeitos de mascaramento. O mesmo procedimento é adotado nos dois romances publicados em seguida, *O lustre*, em 1946, e *A cidade sitiada*, em 1949. Tem-se um discurso “reflexivo”, tal como Todorov (1974, p. 104) o descreve: a linguagem se enche de reflexões abstratas, de figuras retóricas, o número de ações é menor que o de reflexões. A autora dedicaria, então, os anos seguintes ao conto. E, neles, amadureceria procedimentos de perspectiva, e adentraria o existencial através de situações, o que lembra o conto de atmosfera, mas também é um aproveitamento do modo como ela dividia os capítulos de seus romances a partir de situações, como pode ser definido um capítulo como “O banho”, em *Perto do coração selvagem*.

A volta ao romance, na década de 60, marcaria uma nova possibilidade de se focalizar o tempo. O que define os romances dessa década é uma transformação do tempo psicológico em mítico, ou alegórico. Esse tempo passa a ser o elemento estruturante da obra, mas a partir de uma internalidade que não é marcada como capítulos ou partes. Os estados de uma progressão pessoal, a qual não é apenas estado de consciência, mas assunção de atitudes e ideologias, assumem uma analogia com mitos ou símbolos. Em *A maçã no escuro*, de 1961, o tempo representa os sete dias da Criação, conforme a narrativa bíblica; em *A paixão segundo GH*, de 1964, as etapas percorridas pelo tempo interior da personagem representam as quinze estações da *via-crucis*; em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de 1969, a autora incorpora os mitos europeus (nórdicos e gregos). O que marca nesses três romances a evolução em direção a um tempo que revele o próprio ato da escritura é, sem dúvida, a passagem da terceira para a primeira pessoa. *A maçã no escuro* ainda é um texto em terceira pessoa. A perspectiva focaliza o interior das três personagens, mas a voz é do narrador que, mesmo reflexivo, está ocultado na narrativa. O salto se daria a partir de *A paixão segundo GH*, narrado em primeira pessoa. A identificação entre narrador e personagem faz com que o

tempo da narração ganhe relevo. Existe um tempo histórico, da narrativa, mas o maior espaço é preenchido pelo tempo presente, aquele em que a narradora reflete sobre os sentidos da ação. E esse tempo presente é o mesmo em que a narrativa está sendo desenvolvida. A autora não deixa perceber uma teorização anterior ao momento de narração. Por isso, mesmo escrito, a narração assume a forma de fala proveniente de uma consciência reflexiva. Não há o fluxo incontido, associações livres; a fala é de uma consciência que reflete de modo articulado. Se a autora volta à terceira pessoa em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de 1969, isso se deve à divisão da perspectiva entre as duas personagens. O discurso é lírico, a narração se reduz quase inteira ao tempo em que cada personagem vivencia a interioridade.

A década de 70 marcaria a incorporação radical da revelação do tempo da narração como processo narrativo. As obras desse período são radicais no sentido da explicitação de seus próprios processos de escritura, o que levaria a um esforço pela coincidência entre os tempos da narrativa e da narração. Ou, conforme foi observado por Sá (1993, p. 96), “fundir o tempo da história ou da ficção com o tempo da escrita ou da narração, e se não fosse impossível, com o tempo da leitura.” São dessa década obras como *Água viva*, *Um sopro de vida* e *A hora da estrela*. As duas primeiras podem ser enquadradas dentro do mesmo impulso criador. São aquelas obras em que Lispector levou mais longe a intenção transgressora no que se refere a categorizações genéricas. Obras que desafiam classificações, exatamente porque o tempo nelas está mais próximo do lírico ou do ensaio que do narrativo como ação. A última pode ser vista como uma confluência entre visões diferentes do tempo, capaz de dar conta não só da autora preocupada com o tempo da personagem, que se poderia relacionar com os tipos genetteanos *da história* e *da narrativa*, como com aquela preocupada com o tempo do narrador, que se pode relacionar aos tipos *da narração* e *da leitura*. O desvelamento do tempo da narração expõe a configuração deste, o que acaba gerando um jogo intenso de mascaramentos e de intenções que exibem a própria noção de ficção como contrato entre autor e leitor.

A voz narrativa e o modo de usar os tempos fazem de *Água viva* uma experiência ficcional nova para seu leitor. A noção de *escritura* é aqui fundamental, porque diferencia a experimentação clariceana de uma proximidade de tempos como a de *O inominável*, por exemplo, em que a personagem pensa. Em Lispector, é o ato de escrever que se torna fluxo espontâneo, não o de representar vozes de personagens.

7.3 AS MÁSCARAS COMO FORMA DE FICCIONALIZAÇÃO

Água viva é um momento intensamente experimental na produção de Clarice Lispector. A autora se desfaz do que seria ainda um empecilho ao desenvolvimento de uma prosa que não separasse a voz da própria autora das vozes de seus narradores. O limite entre autor-empírico e narrador sempre havia sido um desafio para o leitor clariceano. As vozes que falam em seus textos mais longos, sua prosa romanesca, são nitidamente uma máscara para que a mulher-escritora falasse. Mas existem os contratos de gênero, conforme definidos por Abel (2002, p. 208):

A ficcionalidade deve ser vista sempre sob a ótica da intencionalidade, isto é, a intenção do autor vai-nos dizer se tal obra é ficcional ou não. O conceito de “suspension of disbelief” (suspensão da descrença) leva-nos a um acordo autor-leitor, para determinar a ficcionalidade da obra.

Essas palavras não representam uma posição original, apenas resumem o que está contido em outros teóricos, sobretudo em Iser. O que elas fazem lembrar é exatamente a possibilidade que Lispector desfrutava de colocar como ficcional uma obra pessoal, “auto-reflexiva”, como a define Rossoni (2002, p. 45), que afirma:

Clarice articula esse mecanismo visando buscar uma resposta para as indagações essenciais sobre a natureza do ser e seus atributos. Em virtude disso, movida pelo princípio do encontro – razão do processo de similitude que empreende ao conjunto de elementos envolvidos no sistema criador/criatura/receptor – faz de si mesma um laboratório de investigações, evidenciando a própria *individualidade*, visando à experimentação pessoal. Tudo sugere refletir em termos de caráter individualizado: tempo, espaço, motivo, organização do discurso, vida...

Rossoni estuda a obra da autora exatamente como processo de autoconhecimento. Resta colocar em dúvida o valor da expressão “evidenciando a própria *individualidade*” como possibilidade ficcional. A ficção sempre fez dessa possibilidade de evidenciação uma forma de relação contratual com o leitor. Trata-se da máscara ficcional. Nas palavras de Iser (1996, p. 91):

Ela possibilita a condição extática da pessoa: estar simultaneamente em si mesma e fora de si. Assim, ela se torna o paradigma da ficcionalidade que se desnuda aqui e ali como engano, mas apenas para evidenciar que, a partir dele, todo engano é ao mesmo tempo uma descoberta.

Essa ambivalência da ficcionalidade como máscara foi assumida por Lispector. Por isso, essa máscara possibilita que a chamem de *introspectiva*, mas a partir do reconhecimento de sua obra como ficcional. Ser introspectiva não significa ser sempre confessional. Virginia Woolf e Proust foram introspectivos. Mas fizeram usos diferentes dessa máscara: a primeira está atrás dos “ele” e “ela” de sua prosa, o segundo é um “eu” sem nome. O que se impunha a Lispector era a possibilidade de se retirar a máscara, e sua obra assume essa preocupação como “experimentação pessoal”, sobretudo a partir de *Água viva*. Colocar-se como produtor do texto, simulando o tempo da narração, aproximando-se do próprio tempo da leitura, são procedimentos do desmascaramento clariceano. Possibilidade já apontada por Iser (1996, p. 98): “Representar essa duplicação significa tornar representável a formação de mundos possíveis ou mesmo presentificar o próprio procedimento de produção.”

As palavras de Iser fazem pensar em uma presentificação como tempo específico da narração. Revelar os processos de produção significa a adoção dessa temporalidade que representa a condição daquele que escreve, e faz com que a narrativa ficcional se “presentifique”, ou seja, não apenas se dá como produto em estado de processamento, como assume o presente, um tempo que Weinrich define como sendo próprio do comentário, como tempo da narrativa. A coincidência de tempos é um processo que cria outros mascaramentos. A obra escrita já implica, em sua concepção, um planejamento. É nesse sentido que *Água viva* representa uma nova possibilidade de tempo, mas esta acarreta a exigência de uma perspectiva que dê conta de representar esse paralelismo de tempos. A autora precisava redefinir seu contrato ficcional com o leitor. O que principia pela negação do gênero como forma contratual anterior à leitura.

Trata-se, sem dúvida, de um radicalismo já previsto no início do texto⁵:

Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. (p. 17)

A dificuldade de uma categorização do texto levou-o a ser classificado apenas como *ficção*. Outras edições ostentam a palavra “ensaio” como norteadora para o leitor. Mas o texto aparece em bibliografias da autora inserido entre seus romances. Trata-se, sem dúvida, de uma obra que se identifica com aquilo que Zagury (1982, p. 15) define como “escrita do eu”: “Interessa-nos o indivíduo que se volta de preferência para si mesmo, embora, é claro, não se furte a testemunhar o comércio do seu eu com o mundo circundante que a vida

⁵ As citações de *Água viva* se referem à 12ª edição, da Editora Francisco Alves, publicada em 1993; as referências se restringem às páginas.

lhe apresentou.” Pode ser percebido como um texto em prosa de teor lírico. Com todas as conseqüências que essa aproximação do lírico traz para a prosa: é um texto híbrido, em que a situação, como tempo presente, não é mais apenas uma ancoragem para o narrador, mas também para a personagem narrada.

O foco narrativo assume a condição do ensaio, da escrita de teor confessional. A voz de um “eu” assume-se como narrador e como personagem:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. (p. 14)

Ou ainda:

E se digo “eu” é porque não ousou dizer “tu” ou “nós” ou “uma pessoa”. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu. (p. 17)

Se o leitor espera que esse “eu” passe a falar de outros, como personagens, ele se frustra. É apenas dessa primeira pessoa que se fala. Esse narrador não quer o presente em sua amplitude, mas apenas em sua condição agostiniana de instante fugidio:

Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua seqüência e concomitância. (p. 17)

Ou ainda, a condição agostiniana de um fluir que não pode ser captado senão como passado. Ou seja, a narradora beira a negação da possibilidade de um presente ser percebido:

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente o chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o fluxo. (p. 20)

Somente assim, como algo captado, é que se pode falar sobre o tempo presente. Esse tempo que é o único existente, onde a narradora quer ancorar sua fala. E a sua condição como escrevendo no momento presente é sempre reiterada:

Agora é dia feito e de repente de novo domingo em erupção inopnada. (p. 21)

A condição do instante como tempo que possibilita ao ser olhar-se foi focalizado por Barthes (2005, p. 90):

Digamos Individuação: noção que consiste em reportar a irredutibilidade, a nuance fundadora, o Tal, o Especial do *indivíduo* (sujeito civil e psicológico) a determinado momento desse indivíduo: portanto, imediatamente, ao Tempo que faz, à cor, ao fenômeno – à “alma” (Michlet) que passa e não volta mais.

A possibilidade de o tempo servir como individuação é, em Barthes, uma condição para a preparação do romance. Vendo-se no instante, esse “eu”, que no texto clariceano é o próprio preparador do *romance*, desvela uma individualidade que, inserida em texto literário, pode ser um ocultamento. Essa individuação faz lembrar a ambivalência das máscaras, como momento ambíguo:

Compreende-se melhor a ambivalência (ou a dialética da individuação): ela é, ao mesmo tempo, o que fortalece o sujeito em sua individualidade, seu eu – ou pelo menos ela comporta esse risco, e sobretudo o de ser complacente com a imagem da reivindicação individualista – e também, no extremo contrário, o que desfaz o sujeito, o multiplica, o pulveriza e, em certo sentido, o ausenta [...]. (BARTHES, 2005, p. 92)

Lispector irá assumir essa possibilidade como efeito estético. Esse tempo do instante pode abarcar uma dimensão maior, como a do dia, e a narradora referir-se a ações já realizadas:

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por quê – e porque não me interessa, a causa é matéria de passado – perguntarás por que os traços negros e finos? é por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre a si mesma. (p. 15)

O trecho pode sugerir o tempo de uma narrativa como passado, no caso, por relatar uma ação já concluída. De fato, existem ações passadas em *Água viva*, assim como existe o presente e o futuro. A narradora usa o futuro do presente, tempo que os narradores clássicos retroagiam, trocando-o pelo futuro do pretérito. No narrador de *Água viva*, pode existir um futuro, tendo-se como referência o seu tempo de narração. Para Sá (1997, p. 203), “Clarice abandona aos poucos o uso do tempo ‘passado’ – tempo da memória – para assumir o tempo ‘presente’, o tempo das vivências.” Há um “tu” para quem a narrativa se volta, mas que não dá ao livro o formato de gêneros extraliterários, como a carta. Não existe uma disposição que finja um gênero não-ficcional. O texto não ilude seu leitor. Sua forma é a da escrita literária que não busca pretextos de veridicção. Mas aqui, o texto quer se impor como uma verdade, sob outras formas. A verdade que se procura construir é a da coincidência entre tempos da narração e da narrativa. O que só é possível porque a narrativa se resume à narração. O livro não tem outra ação senão a de se autoproduzir. Por isso, ainda há a ação, que define o épico. Pode-se falar em uma narrativa. Mas o que define a temporalidade desta é o presente situacional do lírico.

Quem narra é a própria personagem. Esta é máscara, pois ainda existe uma narrativa como relatos curtos de ações. Algo que não constituiria nenhuma ruptura com padrões já assimilados, como o da narrativa beckettiana. Mas essa narradora-personagem não pode ser desvinculada da autora, quando se olha sob a ótica do desmascaramento. Através da ausência de máscara, identifica-se o narrador-personagem com a autora, o que aproxima o texto da confissão. Dessa forma, o tempo da narrativa, que poderia estar relacionado somente a esse narrador-personagem, dá lugar ao tempo da narração, pois aqui se vê uma narradora-personagem-autora redigindo seu texto e também dentro dele.

É preciso que se retome aqui a noção de *reflexividade*, de Todorov, para que não se perca de vista que se está ainda no âmbito de uma obra narrativa. Para o teórico, o narrador

se torna amiúde reflexivo: assume consciência de si próprio e põe em questão suas propriedades. Ao nível da estrutura do texto, cumpre notar a ausência de toda causalidade e, menos fortemente, de toda especialidade. As ações apresentadas não se encadeiam logicamente, não se provocam uma à outra. Além disso, o número dessas ações é muito pouco elevado; e elas não são consideradas na vida como ações “importantes”: a personagem central não faz mais que refletir, ou escrever, ou falar. O encadeamento do discurso obedece a uma única temporalidade; e além disso unicamente à temporalidade de enunciação que, como se sabe, é obrigatória, inevitável; por conseguinte, é o encadeamento mais frágil que existe. (TODOROV, 1974, p. 104-105)

O narrador reflexivo é uma marca de toda produção clariceana. O que distingue *Água viva* é que aqui essa reflexividade não intermedeia o tempo da narrativa e o da narração. Tais tempos coincidem:

É uma questão da simultaneidade do tempo. (p. 44)

Essa simultaneidade é afirmada pela voz que fala. É ela que permite que se fale em dois tempos, e não apenas em um, como Todorov, no trecho acima. Não existe mais aquele passado histórico, como evento distante. O passado aparece agora como comentário, ou ação comentada. As ações já realizadas são referidas apenas como condição para as digressões. A narradora-personagem não reflete sobre o tempo passado como algo superado, pois é essa reflexão, ocorrida no presente, que compõe o corpo da obra. Aparentemente, não existe uma fabulação predeterminada, o que faria pensar em uma sucessão temporal, uma causalidade. Mais que isso, não é apenas o uso da abstração, como comentário ou lirismo, que faz com que o tempo da narração sobressaia. O efeito é conseguido, sobretudo, pelo uso do improvisado. Dessa forma, não há uma causalidade temática, uma lógica que poderia definir o texto como ensaio:

Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. (p. 26)

Negar o sentido como sendo este resultado de uma ordenação lógica faz com que o lírico sobressaia em relação ao comentário de caráter ensaístico. A falta de uma causalidade aparente é recurso para fingir o improvisado:

Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improvisado como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improvisado diante da platéia. (p. 27)

A comparação da escritura com a improvisação musical tem efeito sobre a natureza da literatura como arte do tempo. O fato de uma voz se pronunciar no presente não retira sua fala de uma duração. Assim, essa duração é uma temporalidade dinâmica, não tem mais a condição do narrador que olha o passado e o domina. O improvisado aponta para o futuro como imprevisível, algo estranho aos padrões da narrativa ficcional. Mas essa projeção em um tempo futuro não indica causalidade:

Será que isto que estou te escrevendo é atrás do sentido? Raciocínio é que não é. (p. 37)

O esforço por parecer fugir a qualquer predeterminação faz crer que o tempo todo da obra é aquele em que a narração acontece. O que não ocorreria se existisse um narrador que se diferenciasse da autora. Existindo um narrador, figura pertencente ao espaço interno do texto, este poderia ser visto como narrador-personagem, como máscara. Seria um exemplo daquilo que Genette (s/d.a, p. 25) define como “situação fictícia”, pois nela o narrador apenas fingiria improvisar, enquanto o autor teria domínio sobre o texto. Em *Água viva*, procurou-se a coincidência entre narrador e autor. Nesse caso, seria um enunciado autêntico, pois, conforme Todorov (1974, p. 47), o enunciador verdadeiro é o autor. Aqui, existe uma narradora. E as semelhanças com a autora Clarice Lispector são evidentes: elas são pintoras e escritoras, têm interesses comuns, um modo de vida similar. Seria um *alter-ego* da autora? Ou a própria autora falando de si? Não seria mais um texto de ficção?

Está-se aqui diante de um impasse: tal obra é “situação fictícia”, e Clarice Lispector apenas simula o improvisado, separada da narradora, que internamente improvisaria? Ou é “enunciado autêntico”, no sentido de voz proveniente, sem intermediários, de um autor? Decerto, *Água viva* intensifica o jogo ficcional, pelo uso da primeira pessoa, por corresponder às duas possibilidades. Mas também por, em seguida, ocultar-se sob a forma do fingimento ficcional. O leitor-empírico decidirá qual das possibilidades escolher. Mas só o leitor-modelo de Clarice Lispector disporá das duas possibilidades.

O leitor comum, menos informado, de Clarice Lispector pode até acreditar que ela tenha produzido *Água viva* em um jorro de inspiração. Vê a obra como um esforço radical por demonstrar ao leitor o processo de escritura, os dramas de escrever, de se fazer da linguagem um instrumento capaz de desvelar a individualidade. Uma escrita “auto-reflexiva”, conforme Rossoni, já citado, e que reflete não apenas a essencialidade do humano em geral, mas da individualidade de uma pessoa que se dedica ao ofício de escrever literatura. Mais ainda, aquela literatura que, como ficção, representa a duplicidade da máscara.

No entanto, Lispector talvez tenha feito seu leitor crer em uma obra que não é o que parece ser. Seu foco narrativo oscila entre a condição de despir e vestir a máscara. O processo de criação de *Água viva* se enquadra nos procedimentos mais comuns da escritora. E, na década de 70, esta se tornou pródiga em não esconder procedimentos, como a colagem de textos já utilizados, em obras novas. Às vezes, tais textos nem são de sua autoria, mas ela se apropria deles, dando-lhes uma dimensão reflexiva, pessoal.

Edgar Cezar Nolasco, em *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*, dedica-se ao estudo dos processos de criação da escritora. Focaliza o processo de construção de *Água viva* como sendo uma colagem de textos já existentes. Nessa obra, a autora

“se aproveitou de coisas que já estavam escritas” – as crônicas, por exemplo – e foi recortando e colando, ajuntando fragmentos, até que se deu conta de que o trabalho estava ficando grande demais, e perigoso demais, achando por bem reduzir algumas páginas, sobretudo aquelas que eram de crônicas em que ela – a mulher-cronista-escritora – aparecia de forma mais pessoal. No entanto, mesmo tendo feito todo esse trabalho cuidadoso de cortar o grande texto na tentativa de rasurar o “eu” pessoal, outros textos-crônicas permaneceram na escritura, mas sem perder o sentido emanado pelo fragmento. (NOLASCO, 2001, p. 195-196)

Essa atitude representa, ao contrário, um mascaramento. O “eu” é rasurado, mas não apagado. O caráter duplo da máscara se evidencia em tal processo: ser a autora, mas fingir que não se é. Um fingimento que não engana. Fingir ser outro, mas enquanto os parceiros de brincadeira, de jogo ficcional, sabem quem é esse que se oculta. Na verdade, o processo em *Água viva* não se refere a escrever de improviso o impensado, aquilo que antes não existia, mas a retirar excessos daquilo que não só já existia, como já tinha sido publicado. Dessa forma, um texto que possuía, na versão inicial, 280 páginas, pôde ser publicado na versão definitiva com cerca de 90.

Água viva se compõe da colagem de algumas crônicas. Clarice Lispector publicou crônicas entre agosto de 1967 e dezembro de 1973, no *Jornal do Brasil*. Estas foram publicadas, em 1984, em um único volume, sob o título *A descoberta do mundo*. O esforço criador em *Água viva* se refere sobretudo a dar coesão a essas crônicas. A autora retirou delas referências que pudessem datar seu texto, como a pessoas reais, vivas. Trata-se, afinal, de um presente situacional, lírico, e não documental. E acrescentou justamente aquelas reflexões pelas quais é possível o sentido de *Água viva*, ou seja, os momentos em que a narradora se apresenta como tal, em um presente que é tanto o vivencial como o da narração. Fora desses momentos, quando o texto não apresenta a figura da narradora falando da composição dele próprio, o que se tem é a autora Clarice Lispector, tal como assinava sua crônica semanal.

A forma como as crônicas puderam transpor sua condição de gênero específico, ou crônica de caráter ensaístico, feito para circulação em jornal, e aparecerem como ficção, posteriormente, foi amplamente estudada por Nolasco. Desse autor, transcreve-se a seguir um exemplo do modo como Lispector apagava, nas crônicas, as marcas que a identificassem diretamente, para que esse “eu” narrador assumisse a condição de máscara. Os

trechos em itálico representam o que foi mantido, em partes, no texto de *Água viva*, enquanto o arábico indica o que foi suprimido:

Meu Deus, como o amor impede a morte! Não sei o que estou querendo dizer com isso: confio na minha incompreensão, que tem me dado vida instintiva e intuitiva, enquanto que a chamada compreensão é tão limitada. Perdi amigos. Não entendo a morte. Mas não tenho medo de morrer. Vai ser um descanso: em berço enfim. Não a apressarei, viverei até a última gota de fel. Não gosto quando dizem que tenho afinidades com Virgínia (sic) Woolf (só ali, aliás, depois de escrever o meu primeiro livro): é que não quero perdoar o fato de ela se ter suicidado. O horrível dever é ir até o fim. E sem contar com ninguém. Viver a própria realidade. Descobrir a verdade. E, para sofrer menos, embotar-me um pouco. Pois não posso mais carregar as dores do mundo. Que fazer, se sinto totalmente o que as outras pessoas são e sentem? Eu vivo na delas mas não tenho força. Vou viver um pouco na minha. Vou me impermeabilizar um pouco mais. – Há coisas que jamais direi: nem em livros e muito menos em jornal. E não direi a ninguém no mundo [...]. (NOLASCO, 2001, p. 218)

Constata-se que foram apagadas informações que a identificavam, como o que a crítica dizia sobre sua obra, ou a própria ocupação de escrever livros e em jornais. Tática para velar o que seria a sua assinatura no texto de jornal, mas que assume uma dimensão nova no texto em livro.

De fato, o que o leitor de *Água viva* poderia não saber é que ali, no livro pronto, era a própria autora falando de si, pois a crônica semanal constituía, para ela, o espaço em que podia mostrar-se sem máscaras.

Se *Água viva* pode ser entendido como o texto mais pessoal da autora, dentro daquilo que se define como obra ficcional, é porque o texto é o resultado da transmigração de textos avulsos, confessionais, lançados como ensaios, como podem ser definidas as crônicas em que um autor fala de si, para o âmbito da ficcionalidade. O que passa pela voz de uma narradora sem nome, que busca uma identificação com a própria autora, nada mais é do que a fala desta, assinada por ela em outra mídia como integrando um discurso pessoal. Nas palavras de Nolasco (2004, p. 149):

Tais questões transitam livremente entre o mundo experimentado e seu mundo literário. Um se superpõe ao outro, travestindo-se de máscaras literárias e deixando entrever aquele traço biográfico que vai marcar e diferenciar radicalmente a sua escrita. [...] E cinzas, restos dispersos podem ser lidos no começo da vida em trânsito e vão marcá-la sempre. Tais restos migram para o mundo da ficção – mundo esse montado, artificialmente, como extremo e diferenciado de qualquer resquício biográfico ou histórico do sujeito – contribuindo, entre outras coisas, para construção da vida da escritora e de sua própria imagem, mesmo entre aspas, encenando em alto grau imagens de simulacro e representação.

A condição de simulacro e representação permeia a obra da escritora. Em *Água viva*, ela é intensificada pela ambivalência da máscara ficcional. Uma imagem “entre aspas” de si já é um construto, e essa obra oscila entre revelar e esconder a imagem real. A ficção iseriana é máscara; aqui, ela se mostra como tal, sobretudo no sentido em que ela é capaz de revelar, ao mesmo tempo em que oculta. A máscara coloca entre aspas uma fisionomia, mas revela a interioridade de quem a usa de um modo mais intenso que o rosto, pois ela exige uma resposta imediata de quem a contempla.

É fato que a autora escrevia suas crônicas de improviso, muitas vezes recusando-se a revê-las, a corrigi-las. O que conduz à dúvida: a inserção desses textos em uma obra que se quer improvisada faz com que a mesma perca sua essência, pois os mesmos já estavam escritos quando da invenção daquela? Não haveria, assim, aquela coincidência de tempos que a obra preconiza? Esta constituiria apenas uma “situação fictícia”, conforme o conceito de Genette?

7.4 A FICCIONALIDADE NO LIMITE

Quando a teoria literária aborda *Água viva*, é comum que se negue à obra uma categorização dentro daquilo que Genette definia como *subgêneros*, como o romance, a novela, o conto, a tragédia, e tantos outros. Mas o termo que se costuma usar para essa impossibilidade de classificação é *gênero*, tal como a própria escritora utiliza. Assim, há um certo conflito entre não poder chamar categoricamente a obra de *romance* e não poder falar-se dela como lírica, ou épica.

Mas o termo *ficção* aparece, em tantos estudos sobre a obra, como uma categoria inegável. Quase como uma muleta para que se possa compreender o texto como obra literária, de inegável efeito estético. Um exemplo está nas palavras de Nunes (1995, p. 157): “À falta de melhor palavra, ficção é o nome equívoco desse texto fronteiroço inclassificável, que está no limite entre literatura e experiência vivida.” Tais palavras sugerem um afastamento entre ficção e experiência vivida, como se a intencionalidade não pudesse ser o elemento determinante no modo como o autor classifica seu trabalho.

A literatura brasileira possui outro exemplo que ilustra bem a intencionalidade como critério para o enquadramento da obra como ficção. *Infância*, de Graciliano Ramos, é um desses textos fronteiroços, mas cuja delimitação entre lados da

fronteira recai sobre a intenção do autor. Após especificar o processo criativo do escritor alagoano, Cristóvão (1975, p. 18) assegura:

Infância não ostenta nenhuma nota introdutória ou passo do texto que em que o autor dê a palavra ao narrador ou justifique perante os leitores o livro que têm em mãos. Se na capa (lugar da imparcialidade informativa) o título não fosse seguido do apostro “memórias”, com que se indica ao público leitor qual o gênero da obra, o contexto pouco obstava a que o livro fosse tomado como ficção.

Mais adiante, o mesmo autor afirma:

Abstraindo de fatores extrínsecos ao texto, que possibilita a identificação histórica e geográfica das personagens de *Infância*, nada existe nelas que nos autorize a preferir a classificação de personagens biográficas à de personagens fictícias. Os capítulos [...] figuram em *Infância*, mas poderiam fazer parte de *Angústia*, e nada surpreende que na imprensa periódica vários capítulos tivessem sido apresentados, isoladamente, como contos. (CRISTÓVÃO, 1975, p. 20)

A mesma opinião é compartilhada por Cândido (2006, p. 70): “Talvez seja errado dizer que *Vidas secas* é o último livro de ficção de Graciliano Ramos. *Infância* pode ser lido como tal.” É sabido que Graciliano Ramos concebeu *Vidas secas* como um livro de contos. E este se tornou romance. Mas não há uma transmigração entre ficção e relato de fato real. *Infância* também foi uma obra concebida como coletânea de contos, e de imediato, durante um banho, o escritor já imaginou cerca de onze deles. Escreveu-os e publicou-os em periódicos. Com a designação de contos, o que remete a um gênero ficcional. A introdução de um começo e de um final ao conjunto de contos foi obra posterior. A decisão de publicar o livro como memórias só foi tomada depois que a maioria dos capítulos já tinha sido escrita, como contos. Ou seja, a obra passou da condição de ficção para a de relato autobiográfico. Sem que os capítulos perdessem sua configuração original. Por isso, Cristóvão fala dessa possibilidade de eles serem relatos sobre pessoas reais ou ficcionais. Mas o teórico chama a atenção para o apostro colocado na capa. A ausência daquelas táticas de explicação, como prólogos, leva a essa necessidade de o contrato de leitura ser firmado na capa. Essa necessidade também faz lembrar que o prólogo pode assumir essa condição de verdade, e não de fingimento, como em tantos autores aqui já abordados. O prólogo que servisse para definir obras como *Infância* e *Água viva* como relatos autobiográficos estaria cumprindo, de forma efetiva, a função que os prólogos examinados aqui apenas fingem.

Água viva passa por um processo semelhante ao de *Infância*, como transmigração de gênero, mas que se direciona para o sentido oposto. Os textos testemunhais, confessionais, de Lispector, migram para a ficção. O que apenas em aparência pode aplacar a necessidade de uma categorização para o leitor. Conforme Nunes (1995, p. 156-157):

A escritura autodilacerada, conflitiva, atingida como limite final de uma necessidade perturbadora, é agora a contingência assumida de transgressão das representações do mundo, dos padrões da linguagem, dos gêneros literários e da fantasia protetora, num escrito simplesmente qualificado de *ficção*, que já não ostenta mais as características formais da novela ou do romance.

Outra vez, é a capa como espaço para que as interações entre autor e leitor aconteçam. O que aconteceu, para a autora, sob a forma de uma exigência do editor: o livro precisava ser explicado ao leitor-consumidor. E a intenção de não ser categorizada resulta na categorização como ficção, o que não corresponde a todas as intenções da autora. Se ela tivesse vestido as máscaras todas que impossibilitassem a correlação entre autora e narradora, não haveria como não ver nesse termo um mascaramento de caráter mais taxativo. O leitor saberia tratar-se de algo sem correspondência com pessoas reais. Mas Lispector não apaga todas as suas marcas identitárias, somente aquelas que a indicam como pessoa efetiva, com amigos nominados. As informações sobre a mulher estão ali: a narradora é uma pintora, mora defronte da praia, afirma sua natureza introspectiva como pessoa que “cose para dentro”, o que constitui, de fato, um conjunto de pistas para que o leitor encontre a autora, como em uma brincadeira infantil. Ou isto se compara à atitude da criança que acredita não ser reconhecida quando cobre o rosto. Retorna-se, assim, ao ato ficcional como encenação, conforme Hamburger já havia precisado. Nas palavras de Nolasco (2001, p. 196-197):

Os fragmentos escriturais que compõem o livro jogam com o leitor, disseminando um sentido que, previamente, não existe. O leitor, assim, é tomado pelo jogo escritural que se encena, e é preciso aprender a jogar, a jogar com a escritura, encenar sua leitura, enfim.

O conceito de encenação como forma de fingimento assume, diante das intenções da autora, a possibilidade de se usar a máscara em sua duplicidade. O conceito de ficção, estampado na capa, afasta a pessoa Clarice Lispector da mulher que diz “eu” e se expõe. Mais que de costume, essa exposição era uma possibilidade que o espaço no jornal facultava à escritora considerada hermética, convidada a participar de um congresso de bruxaria. Na crônica, ela pode falar sem a máscara do narrador-personagem, do outro. A

exposição da pessoa é norma nesses escritos. Mas, ao compor seu livro, Lispector escolhe fragmentos que “jogam com o leitor”, ou seja, assumem aquela função que Iser credits ao ficcional. Da mesma forma, esse jogo define as regras, em *Água viva*, através de sinais de gênero que, conforme Eco (1994, p. 16), “podem ser ambíguos” com frequência.

A ambiguidade desses sinais de gênero serve ao efeito estético buscado pela autora. Afinal, é através deste efeito que o ficcional se diferencia da linguagem pragmática. Assim, Borba (2003, p. 116) comenta sobre a importância da teoria do efeito estético, propugnada por Iser em *O ato de ler*:

foi quem de fato pôde atender ao requisito primeiro de configuração do discurso ficcional na literatura. Sua *teoria do efeito*, ao caracterizar a obra como estrutura de comunicação, pensa-a, também, na ausência de estabilização de normas, como condição de possibilidade de experiência estética.

A obra de Iser, com sua teoria do efeito estético, ilumina as obscuridades de quem tenta justificar um texto como esse, de Clarice Lispector, a partir de uma prerrogativa fenomenológica, como sendo ou não real (como oposto ao ficcional). Iser estava interessado em retrucar as posições de Austin e sua teoria sobre a ficção como um ato de fala parasitário. Conforme já foi aqui abordado, em *O fictício e o imaginário* a linguagem ficcional aparece como componente antropológico, forma de conhecimento, o que dá a ela uma função também pragmática. É a noção de efeito que explica por que um conjunto de textos publicados como depoimentos sobre a vida real de uma autora pode ser coligido pela mesma e colocado para que o próprio leitor crie regras de leitura. E esse leitor ser hábil o suficiente para entender que ali, em suas mãos, há um texto ambíguo quanto à definição de gênero, mas que, graças a isso, permite uma abertura para duas leituras: como uma máscara da autora, na condição de ficção literária, ou como um texto de natureza confessional, em que a máscara se reduz a uma maquiagem, que encobre o que não se quer que veja, mas não impede que se reconheça o rosto.

Clarice Lispector atinge os limites da ficcionalidade. Sua obra corresponde a uma saída não apenas das formas convencionadas como gêneros, mas da própria condição de se explicar como real ou imaginário, aquelas duas categorias que o senso comum utiliza para definir se uma obra é ou não fictícia. Representa, sem dúvida, um exacerbamento daquelas técnicas em primeira pessoa que não precisam justificar sua origem. Talvez como um anti-ilusionismo bipolar: ele se coloca como ficcional, mas desvela uma natureza de obra confessional, autobiográfica. A confissão literária, para Cândido (2006, p. 70), tem aspecto

duplo: “É claro que toda biografia de artista contém maior ou menor dose de romance, pois freqüentemente ele não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la. Mas, mesmo assim, sentimos sempre um certo esqueleto de realidade escorando os arranjos da fantasia.” Posição comum quando se quer especificar a natureza ficcional do texto, e que se intensifica quando se quer confundi-la. Conforme Helena (1997, p. 90), “a ficção, em ‘água viva’ é, nesse sentido, a busca de escrever ‘no intervalo’, procurando implantar-se não como representação do real, mas como ficção que promove o paradoxo.” Esse intervalo seria a possibilidade de oscilação entre mostrar-se sem a máscara da ficção, ou com ela. Se isso é paradoxal, há também a intenção de toda a grande ficção do século XX, de mostrar-se como processo, de se autodesignar. A produção literária de Clarice Lispector, após *Água viva*, passaria a ser a efetivação dessa busca: uma produção metaliterária, que tem em *A hora da estrela* seu momento mais explícito. Ali, há uma separação, dentro da narrativa, entre um narrador e sua personagem. Mas, ao passo que narra a história de sua personagem, esse narrador revela ao leitor os percalços do processo de escrita. Fala em um presente como tempo da narração:

Mas voltemos a hoje. Porque, como se sabe, hoje é hoje. Não estão me entendendo e eu ouço escuro que estão rindo de mim em risos rápidos e rípidos de velho. E ouço passos cadenciados na rua. (LISPECTOR, 1998, p. 20)

E esse narrador, que tem um nome masculino de Rodrigo S. M., como máscara da escritora, fala das dificuldades do próprio ato de escritura:

Para desenhar a moça tenho que me domar e para poder captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo. Sem falar que não entro em contato com ninguém. Voltarei algum dia à minha vida terrestre? Duvido muito. Vejo agora que esqueci de dizer que por enquanto não leio para não contaminar com luxos a simplicidade de minha linguagem. Pois como eu disse a palavra tem que se parecer com a palavra, instrumento meu. Ou não sou um escritor? (LISPECTOR, 1998, p. 23)

O narrador de *A hora da estrela* recupera o que Lispector abandona em *Água viva*: uma personagem que exista fora do narrador, com um tempo diverso deste, e com uma história para ser contada. A posição que Lispector assume ao falar do escritor que narra, que cria figuras diferentes de si, assume a condição de depoimento do ofício de escrever qualquer ficção, enquanto a autora-narradora, de *Água viva*, expõe as dificuldades de escritura de uma

obra específica. A escritura como ato, sem sua especificação como criação ficcional, para, apenas, assim, poder falar da criação literária em geral.

Clarice Lispector chega ao final de sua carreira falando sobre seu ofício. Falando sobre o ato de todo ficcionista. A metaficção clariceana foi assim definida por Helena (1997, p. 90):

Acrescente-se que, no território dessa ficção, não está indicado apenas o interesse metaficcional da autora em tematizar o próprio ato de narrar e em examinar seu material e fronteiras, mas também em questionar a tradição filosófica na qual desembocam a visão causalista linear, o sujeito e a subjetividade como essências plenas e estáveis, e as relações tradicionalmente estipuladas entre autor e leitor, ficção e realidade.

Enquanto analisa a ficção como produtora, escritora, Lispector é anti-ilusionista. Mostra o percurso da escritura. Mas, em *Água viva*, esse percurso se complexifica. A partir dessa obra, o percurso de Lispector parece querer contrariar o que se insistiu em dizer aqui sobre a narrativa em primeira pessoa, como uma intensificação daqueles elementos que exibem a ficcionalidade de uma obra. Mas a autora sabia que gerava formas novas de jogo ficcional. A autora foi revelando-se, ao longo de sua trajetória. E, como consequência, aparecendo como autora, enunciadora. Se, ao revelar-se, a autora exhibe a construção da própria ilusão ficcional, como ofício, essa técnica é ambivalente: fala de um processo real, tem origem na voz da própria autora, mas se volta para a construção do ficcional que, preso por um fio tênue, ainda pode ser ficção graças à intencionalidade que determina, conforme Abel, já citado, o que a obra é.

A narrativa em primeira pessoa, portanto, assume, graças a essas formas literárias em que um narrador confessional aparece apenas como voz, como em *O inominável*, de Beckett, a possibilidade de que obras de fato autobiográficas assumam formas que o leitor reconhece como literárias, ficcionais. Ao assumir uma forma literária, com marcas de ficcionalidade, como a simulação de um tempo da narração que, na verdade, não era o presente, não era um improviso, mas um texto anteriormente pronto e agora revisado, a crônica autobiográfica clariceana ganha a condição de fingimento. Passa a ser a encenação de uma obra que se inventa sob os olhos do leitor; ela apenas finge ser.

Dessa forma, quando se atentar para o ficcional em *Água viva*, o que resulta como fingimento é a simulação de uma temporalidade. Novamente, assim como em *Grande sertão: veredas*, não é uma fala espontânea, ou uma escrita improvisada, que chega ao leitor. Essa condição de improviso é puro efeito estético. Pois a obra passou pelo crivo daquele

autor-modelo que, aqui, no texto de Lispector, é aquele que não revê seu texto, deixa-o refletir apenas o instante presente. Mas o autor-empírico refez seu texto, pensando naquele leitor-modelo, o que não vai precisar de apostos na capa para entender que esse jogo agora tem algumas regras ambíguas e que essa ação é intencional. Isso tudo é encenação, ou fingimento. Se este aumenta ou diminui a ilusão da ficção pelo fato de o leitor reconhecer nessa primeira pessoa a voz do autor-empírico, é algo que depende da recepção do texto, pelo leitor. O efeito estético foi conseguido, para esse leitor-modelo.

Mas é uma possibilidade instaurada dentro do espaço ficcional, preparada por ficcionistas que escolheram expor a condição de seus textos como criação literária. Pensando-se nessa escolha, *Água viva* é limítrofe. E o posicionamento de seu leitor, capaz de escolher entre possibilidades de leitura, intensifica o jogo ficcional. E esse efeito decorre, sem dúvida, do uso da primeira pessoa, agora intensificada, atrelada ao enunciador de Todorov. Mas também da temporalidade que realça essa voz.

A primeira pessoa ficcional se diferencia do relato histórico, da terceira pessoa ficcional que, desde os primórdios da literatura, é uma voz mais acatada, pois provém daquele narrador originário que Benjamin (1994, p. 207) considera moribundo. A narrativa nasce desse narrador que fala do outro. Criando uma regra para a voz ficcional, que a criança já incorpora e vai buscar na narrativa literária. *Lavoura arcaica* apresenta esse conflito entre um narrador benjaminiano e outro que fala de si sem as amarras de uma tradição. Apenas em épocas posteriores ao surgimento e à aceitação da narrativa ficcional um “eu” pôde falar de si e ser visto como relevante. Essa voz que fala de si frustrava certo leitor, em épocas passadas, pois ela causa estranhamento e até quebra de expectativas. Por isso, tantos disfarces para a primeira pessoa, os quais foram sendo superados.

Dessa forma, a partir do momento em que essa voz se assume como causadora de estranhamento, ela faz dessa possibilidade um recurso a ser explorado. Cria regras de interação que rompem com o narrador de Benjamin. Com as narrativas da tradição oral, que falam do outro. E essa voz faz do espaço ficcional o lugar específico em que é possível ir além do já convencionado. Por isso, a própria experimentação em terceira pessoa pode ser referida como modos de adentramento no “eu”, ou de negá-lo. Mas o “eu” permanece ali, como o elemento que regula possibilidades de efeitos estéticos inovadores. Se esse “eu” fala de si, ele pode assumir posições para as quais a terceira pessoa sempre sofrerá limitações, e criar interações intensas.

8 CONCLUSÃO

As possibilidades do texto ficcional não se esgotam no esforço de uma única abordagem teórica. Sobretudo se essa abordagem está voltada para dois dos inúmeros aspectos a partir do qual o assunto pode ser observado. A dificuldade reside, antes de mais nada, em se constatar que, como um todo orgânico, os elementos do texto ficcional se imbricam. E cada aspecto sempre clamará por outro que o explique.

O presente estudo partiu do pressuposto de que o texto ficcional em primeira pessoa intensifica sua ficcionalidade. Por isso, a importância de se atentar para a trajetória desse modo de narrar. O que orientou esse olhar foi a posição em princípio categórica de Käte Hamburger, de que todo texto em primeira pessoa busca apoiar-se em uma historicidade que lhe é garantida por gêneros extraliterários, como a carta, o diário e a autobiografia. Pois essa posição assume contornos de desconfiança, quando a própria teórica afirma, ao final de *A lógica da criação literária*, que o foco em primeira pessoa ainda não tinha sido devidamente pesquisado. Reconhecê-lo, naquela época como ainda hoje, pode resultar em um percurso que instigue o pesquisador. E a elaboração do presente estudo é resultado de uma instigação dessa natureza.

Observou-se que a narrativa em primeira pessoa passou pela necessidade de se justificar como criação, e ela fingiu de inúmeras maneiras ser o relato de fatos reais. Fingimento que assume o aspecto da brincadeira, ou do jogo, pois essa necessidade de ancorar o texto no real era uma prática de autores que se definiam como artistas, inventores. Problematizar se esse fingimento assumia os ares de engodo que Hamburger lhe confere parece ser uma etapa instigante do estudo sobre a formação dos gêneros ficcionais.

Mas, sobretudo, a atenção recaiu sobre o modo como essa necessidade de justificativa foi se tornando o reconhecimento da gratuidade do narrado, no sentido de não se precisar mais esconder ou disfarçar a natureza do texto como invenção. Talvez soe estranho que, logo essa forma de narração que se caracteriza pela possibilidade de adentrar o particular, o íntimo, tenha necessitado da semelhança com uma objetividade que, afinal de contas, a narrativa em terceira pessoa nunca alcançou por completo. Aquilo que é visto como a vantagem imediata da narrativa em primeira pessoa, desde os gregos, que é a de colocar na voz da própria personagem a sua experiência do real, torna-se uma espécie de ameaça à moralidade convencional, que quer ver caladas certas dimensões do humano.

A revelação do que constitui o humano, através de experiências como as da psicanálise, ou a mudança no modo como a filosofia qualifica um ato como ético, tudo isso concorre para que a ficção em primeira pessoa passe a mostrar os espaços recônditos do humano. Por isso, ela já não precisa se desculpar pela intromissão em espaços como a alcova, pois pode revelar ainda mais a intimidade do humano. Machado de Assis é irônico quando, em *Dom Casmurro*, pede desculpas à leitora por mostrar uma cena em que a personagem, homem casado, sente atração por uma amiga. E quando diz que, na vida real, tudo se passa como se Aquiles não matasse Heitor, e os olhos sempre aparecem enxutos, nada mais faz que ironizar aquilo que a ficção em primeira pessoa fez tantas vezes questão de apontar como fato real, para não chocar uma moralidade que, na época em que escrevia seus livros mais maduros, estava começando a atentar para a essencialidade, no ser humano, daquilo tudo que se procurou sufocar como desvio. A oposição que Machado faz entre o espaço das relações, em que os rostos estão sempre maquiados, sem lágrimas, e o universo íntimo das alcovas, dos diários, dos pensamentos e desejos secretos, tudo isso se clarifica quando um autor escolhe a primeira pessoa, e faz uma personagem como Moll Flanders contar seus segredos de alcova. Poder mostrar não apenas o espaço das relações mais íntimas, mas motivações secretas de cada ação, ou sua imotivação, foram etapas para que a primeira pessoa se desvencilhasse dos gêneros extraliterários e assumisse sua condição como romance, prosa de ficção.

A necessidade de adentrar as dimensões mais conflitantes do humano justifica processos literários que, tantas vezes, podem ser vistos como quebra da lógica, licença poética, uma expressão que assumiu a condição de desvio de regra, como se a própria literatura não fosse a eterna revisão de regras. Por isso, por uma simples questão de efeito estético, e de fazer com que a arte possibilite a imersão na complexidade humana, é que o narrador de *Moby Dick* pode olhar para a intimidade daquela personagem que carrega tantos sentidos na obra. Da mesma forma, é comum que se cite a passagem de *Em busca do tempo perdido* em que o narrador fala sobre a morte de Bergotte, o escritor que aquele via como modelo, desde a infância. Parece uma licença, ou uma quebra da lógica, logo em um narrador como o de Proust, que se angustia por não saber a vida íntima da amante, que sonha com a possibilidade de conhecer espaços privados, como o salão da Duquesa de Guermantes, e que se reduz às suas impressões e ao registro das sensações, que esse mesmo narrador conte a cena da morte de uma personagem, deixando claro que esta morreu solitária em seu quarto. Esse narrador sabe, nessa única cena de seu grande romance, o que o escritor que era para ele um mito sentiu ao morrer; narra a cena, com aquela visão divina que os escritores de sua

época tanto combatiam como inverdade. Por que essa possibilidade? Ela sozinha poderia ser um sinal de ficcionalidade em uma obra que é inegavelmente autobiográfica.

Essa possibilidade que o espaço ficcional garante a um escritor como Proust de desvelar sua dimensão mais íntima, o espaço da memória, permite que ele altere nomes, que ele transforme os homens da vida real em moças festivas que passeiam com suas bicicletas. A ficção pode ser uma máscara, como foi para Clarice Lispector, ou para que um escritor ainda confiante na literatura, como o Raduan Nassar em sua estreia, colocasse na obra o espaço em que nasceu, a cultura de uma família de imigrantes. Essa mesma ficcionalidade está naquele João Guimarães Rosa que preferia a *estória* como uma contraposição à *história*. Por isso, quando falava sobre sua criação, afirmava sua filiação ao universo não só dos grandes mitos antigos ou os locais, de sua infância, como à tradição literária em sua condição de criação.

A ficção possui, de fato, motivações antropológicas, conforme Iser propõe, já na forma de uma antropologia literária. E esta motivação faz com que a ficção ganhe contornos tão diversos, como a possibilidade de se aproximar do engodo, do fingimento mal intencionado, assim como a de se mostrar como criação.

Por ser criação, a ficção é o espaço textual que possibilita a revelação de sua própria constituição. Nas palavras de Barthes (2005, p. 17):

O “*Querer-Escrever*” = atitude, pulsão, desejo, não sei bem: mal estudado, mal definido, mal situado. Isso está bem sugerido pelo fato de não existir, na língua, uma palavra para esse “desejo” – ou então, exceção saborosa, existe uma, mas no baixo latim decadente: *scripturire* [...]. Por quê? Sem dúvida porque muito minoritária; ou talvez, de modo mais retorcido, porque pulsão e atividade estão aqui numa relação autonímica: o querer-escrever depende apenas do discurso daquele que escreveu – ou só é recebido como discurso daquele que conseguiu escrever. Dizer que se quer escrever, eis, de fato, a própria matéria da escritura; portanto, somente as obras literárias dão testemunho do Querer-Escrever – e não os discursos científicos.

O teórico francês pronunciou tais palavras em uma série de conferências, a que se denominou *A preparação do romance*. Fala da necessidade de a literatura, o tempo literário, corresponder a uma necessidade de individuação. Barthes fala da necessidade de se fazer um romance como sendo uma “pulsão”, ou seja, ela se localiza exatamente naquelas dimensões do humano que a literatura buscou investigar. E de que a narrativa em primeira pessoa fez um ponto de partida para tantas de suas técnicas. Representar o ilógico, o inclassificável no humano, assim como Barthes, como teórico, pode afirmar que essa necessidade de escrever foi mal estudada. De fato, se os textos científicos não atentaram tanto

para esse “querer-escrever”, que o teórico francês trata como uma ação substantiva, não passável, a literatura se ocupou dessa pulsão. Fez dela o tema de inúmeros escritores. Alguns escreveram sobre essa necessidade em ensaios teóricos, outros fizeram da própria literatura o espaço para não apenas falar, comentar, mas mostrar essa pulsão. Basta lembrar o narrador de Beckett, que afirma que “vai continuar” sua escritura, mesmo quando isso já é uma impossibilidade. Se o contar é forma de existir, para os narradores beckettianos, ele se estende ao universo dos criadores reais. Por isso, uma escritora como Clarice Lispector insistia em dizer que, quando não escrevia, estava morta.

A matéria-prima da escritura é, para Barthes, dizer que se quer escrever. E sobretudo a produção que mostra não apenas o resultado desse desejo, mas o desejo em si, trata a literatura em sua condição de força vital. Afinal, é o impulso criador bergsoniano que dá origem à vida em todas as suas formas. O mesmo se aplica à arte literária. A pulsão por escrever e por revelar, na escritura, que se escreveu, que o resultado desse querer é a obra que o leitor tem diante de si, faz com que cada obra aponte para a tradição da literatura, exatamente para que possa evidenciar o fio condutor que dá origem às regras de jogo. A ficção assume essa condição autorreferencial, que pode se esmaecer ou se intensificar.

O que se procurou mostrar aqui é que a ficção em primeira pessoa, sobretudo aquela feita ao longo do século XX, procura intensificar essa condição. A ficcionalidade se intensifica pelas formas que a voz do narrador assume. Há focos narrativos díspares, tanto que a narrativa fez desse aspecto um fator para constantes revisões de regras ficcionais. Da mesma forma, o tempo, como obsessão literária dos autores do século XX, dá origem a procedimentos que intensificam a natureza do jogo ficcional. Assimilar as regras de uma interação autor-leitor significa, em princípio, estranhá-las. O efeito estético passa por essa condição. Mesmo quando os sinais que orientam o leitor-modelo para tal interação sejam ambíguos.

Em nome desse efeito, em termos de foco narrativo e tempo literário, foram abordadas com maior atenção *Grande sertão: veredas*, *Lavoura arcaica* e *Água viva*. A primeira dessas obras revela uma preocupação marcante com o épico. Ainda coloca a ação distanciada da narração. O seu herói problemático tem nessa separação entre tempos a possibilidade de entender sentidos essenciais. E revela sua tessitura ficcional pelo modo como organiza uma fala oral, na verdade, encenando-a. A segunda dessas obras busca o esfacelamento do foco narrativo, e revela esse conjunto de fragmentos sob o prisma do efeito estético. Se o leitor atentar para a disparidade de vozes, estranhar a falta de uma lógica rígida a organizá-las, ele está sob o efeito da intenção estética do autor. Esse leitor reconhece que, ao

esfacelar o foco, o texto pede a colaboração do leitor para juntar essas vozes, algo que apenas o texto literário proporciona. Se o leitor sente ou deseja a necessidade de uma organização, acaba percebendo os mecanismos pelos quais a obra se constitui, o querer-escrever como condição que mostra como se realizou esse desejo. Na última dessas três obras, o querer-escrever aparece agora como tema único. A autora escreve um livro sobre a pulsão, o querer-escrever como forma que impede a própria organização lógica do texto. Querer-escrever, nessa obra, já é escrever, mesmo sem uma causalidade, escreve-se como os personagens de Beckett, porque não há como parar.

A ficcionalidade, se tem como característica o revelar-se como tal, através dos signos iserianos, tem na primeira pessoa que não se justifica a partir de gêneros extraliterários um momento específico, para que ela possa desvelar-se e falar sobre a própria atividade da escritura. Se a terceira pessoa cria no leitor essa condição de estranhamento, pela revelação de processos internos ou por não corresponder ao tempo fenomenológico, ela já sugere processos de escrituração. A terceira pessoa, no século XX, se aproxima da primeira, aprofunda-se na consciência, nos desejos inconscientes. Ela já seria uma exacerbação categórica daqueles aspectos pelos quais, mesmo nas técnicas mais clássicas, se desvelava como criação ficcional. Se isso ocorre com a terceira pessoa, que não buscava ancoragens em outros gêneros, e que acabou por dar uma forma à própria narrativa literária, sobretudo quando se pensa no narrador originário benjaminiano, com a primeira pessoa essa exacerbação ocorre como possibilidade de não haver vozes intermediárias, organizando a consciência, os impulsos inconscientes. Essa voz fala agora ao leitor apenas como foco narrativo, sem que precise de focos que intermediem sua ligação com o leitor. Pode-se ouvir uma consciência, sem que uma voz exterior diga que aquilo que se ouve é invenção. Essa própria voz interior, ou até mesmo oral, que é ouvida no próprio instante em que fala, coloca-se diante do leitor, e desvela uma natureza de invenção que se intensifica por ser tanto um processo interior como por não usar pretextos de veridicção.

A narrativa em primeira pessoa, por fim, é ficcional, e intensifica sua condição ao desvelá-la sem disfarces. Ficcional, conforme se buscou expor através da contraposição de Hamburger a autores como Searle, Iser e Eco. Ficcional porque corresponde ao fingimento do segundo tipo, o que não procura enganar. E, como tal, ela passa de uma condição de fingimento talvez enganoso para chegar ao fingimento da brincadeira, do jogo que vai precisar de regras novas. Os jogos possuem regras, e através delas é que os objetivos de quem joga são satisfeitos.

A gratuidade que aqui se atribui aos focos em primeira pessoa que não se ancoram em gêneros extraliterários possui a condição da brincadeira, do jogo. A terceira pessoa também possui suas regras, é jogo ficcional. Mas, conforme já se indicou aqui, ela é uma convenção narrativa criada desde que o homem aprendeu a contar histórias. Narradores em terceira pessoa desafiam convenções e as reinventam. O que também intensifica o jogo. Mas ela mantém um atrelamento a essa forma primordial, ancestral, do narrador que fala do outro. Nela é mais evidente o *epos* como norma de gênero. E que se torna uma norma de mais fácil reconhecimento para a interação autor-leitor. Essa limitação pode ser suplantada quando o narrador fala de si. Por isso, é mais comum que a terceira pessoa busque modos dramáticos de narrar, quando foge ao épico, e procure *mostrar*, mesmo a interioridade das personagens, enquanto a primeira pessoa se aproxima do lírico, mas também pode se aproximar do dramático, como *Grande sertão: veredas* demonstra.

Dessa forma, a primeira pessoa pode ir além quando busca o estranhamento. Ela pode não se atrelar ao narrar épico. Pode sempre reinventar a narrativa, mesmo quando já se fala na morte desta. A narrativa em primeira pessoa já era uma forma própria de jogo ficcional quando se atrelava a gêneros não-literários, ou fingia ser relato histórico. O leitor-modelo daqueles textos, anteriores ao século XIX, era alguém capaz de captar as formas de veridicção como efeito estético. O leitor-modelo da narrativa em primeira pessoa é aquele que prescinde de um narrador que intermedeie a voz do autor, e ouça as formas pelas quais as vozes de inúmeros “eus” podem chegar até ele: como fluxo de consciência, relato oral, confiança escrita, ou até disfarçadas em cartas, diários. Mas, sobretudo a primeira pessoa que narra a partir do século XX erige uma condição de fingimento como jogo que é sempre intensa, pois busca romper com lógicas exteriores ao texto ficcional. Se a ficção pode ser máscara para as intenções humanas, como jogo, a primeira pessoa é condição da ficção que retira as próprias máscaras e aparece como tal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, C. A. S. *Rosa autor Riobaldo narrador: veredas da vida e da obra de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, FAPERJ, 2005.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

ARRIGUCCI JR., D. “O mundo misturado.” In: PIZARRO, A. *Palavra, literatura e cultura: vanguarda e modernidade*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: Edunicamp, 1995.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 2ª ed., São Paulo: Editora Hucitec, 1990.

BARTHES, R. *A preparação do romance I: Da vida à obra*. Tradução de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novack e Maria Luísa Néri. Campinas, SP: Editora Pontes, 1995.

_____. *Problemas de lingüística geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas, SP: Editora Pontes, 1989.

BERGSON, H. *Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

BOOTH, W. *A Retórica da Ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa (Portugal): Arcádia, 1980.

BORBA, M. A. J. O. *Teoria do efeito estético*. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2003.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 41ª ed., São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BRANDÃO, J. L. *A invenção do romance*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2005.

BRASIL, A. *A técnica da ficção moderna*. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, Brasília: INL, 1982.

_____. *Joyce e Faulkner, o romance da vanguarda*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1992.

BRUYAS, J-P. “Técnicas, estruturas e visão em Grande Sertão: Veredas.” In: COUTINHO, E. F. (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1983.

CANDIDO, A. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul, 2006.

CARVALHO, A. L. C. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Editora Pioneira, 1981.

CHIAPPINI, L. “*Grande sertão: veredas*, metanarrativa como necessidade diferenciada.” In: *Scripta* (Edição Especial do Seminário Internacional Guimarães Rosa). Vol. 2, nº 3, p. 190-204. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2º semestre de 1998.

_____. “A vingança da megera cartesiana: nota sobre *Estas estórias*.” In: *Scripta*. Vol. 5, nº 10, p. 218-233. Belo Horizonte: PUC-Minas, 1º semestre de 2002.

COELHO, N. N. & VERSIANI, I. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Quíron, Brasília: INL, 1975.

COMTE-SPONVILLE, A. *O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência*. Tradução de Eduardo Brandão. 2ª ed., São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

CRISTÓVÃO, F. A. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Brasília: Editora Brasília, MEC, 1975.

CURTIUS, E. R. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Editora Hucitec, EDUSP, 1996.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1994.

_____. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. 8ª ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

_____. *Lector in fabula: a colaboração interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Atílio Cancian. 2ª ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução de Sérgio Alcides. 4ª ed., São Paulo: Editora Globo, 2005.

FRIEDMAN, R. *The lyrical novel: studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*. New Jersey: Princeton University Press, 1966.

GARBUGLIO, J. C. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Ática, 1972.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa (Portugal): Vega Universidade, s/d.a.

_____. *Introdução ao arquitexto*. Tradução de Cabral Martins. Lisboa (Portugal): Vega Universidade, s/d.b.

GOMES, E. "1880, o ano em que Machado se reinventa." In: *Jornal da UNICAMP*, ano XXII, nº 406. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2008/ju406_pag09.php Acessado em: 20 de janeiro de 2008.

GUERREIRO, M. A. L. *O problema da ficção na filosofia analítica*. Londrina, PR: Editora UEL, 1999.

HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot P. Malnic. 2ª ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

HANSEN, J. A. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Editora Hedra, 2000.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. Tradução espanhola de H. Giner de Los Rios. Buenos Aires (Argentina): Librería El Ateneo Editorial, 1954.

HEIDEGGER, M. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 3ª ed., Petrópolis, RJ: Editora Vozes, Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HELENA, L. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1997.

HOISEL, E. C. S. “Elementos dramáticos da estrutura de Grande Sertão: Veredas.” In: COUTINHO, E. F. (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1983.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. Tradução de Albin E. Beau et al. Lisboa (Portugal): Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

ISER, W. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

_____. “Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica.” In: ROCHA, J. C. C. (org.) *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999a.

_____. “O jogo.” In: ROCHA, J. C. C. (org.) *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b.

JAMES, H. *A arte da ficção*. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

_____. *A arte do romance: antologia de prefácios*. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Editora Globo, 2003.

KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. Vol. II. Tradução de Paulo Quintela. 2ª ed., Coimbra (Portugal): Armênio Amado Editor, 1958.

LAGES, S. K. *João Guimarães Rosa e a saudade*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

LEFEBVE, M-J. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra (Portugal): Livraria Almedina, 1980.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. 10ª ed., São Paulo: Editora Ática, 2005.

LIMA, L. C. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*. Tradução de Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

MACHADO, I. A. *O romance e a voz: a prosa dialógica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago Editora, São Paulo: FAPESP, 1995.

MARTINS, A. O. *A pontuação como marcador expressivo da disritmia poética em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar*. Dissertação de mestrado. Disponível em: www.biblioteca.unesp.br/bibliotecadigital. Acessado em 16 de julho de 2008.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

MONTAIGNE, M. *Ensaio*. Vol II. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

MUIR, E. *A estrutura do romance*. Tradução de Maria da Glória Bordini. 2ª ed., Porto Alegre: Editora Globo, 1975.

NOLASCO, E. C. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Editora Annablume, 2001.

_____. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Annablume, 2004.

NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2ª ed., São Paulo: Editora Ática, 1995.

_____. *O tempo na narrativa*. 2ª ed., São Paulo: Editora Ática, 2003.

PAES, J. P. “Sterne ou o horror à linha reta.” In: STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. 2ª ed., São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1998.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

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

RAMOS, R. C. *A palavra germinada: O grito do romance lírico em Lavoura Arcaica*. Dissertação de mestrado. Disponível em: <http://www.letas.ufrj.br/posverna/mestrado/RamosRC.pdf>. Acessado em 16 de junho de 2008.

REUTER, Y. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2002.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Tomo II. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Editora Papirus, 1995.

RIEDEL, D. C. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

RODRIGUES, A. L. *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

ROSENFELD, K. H. *Grande Sertão: Veredas: roteiro de leitura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

ROSSONI, I. *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: uma literatura de vida e como obra*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SÁ, O. *A escritura de Clarice Lispector*. 2ª ed., Petrópolis, RJ: Editora Vozes, São Paulo: PUC, 1993.

_____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. Rio de Janeiro: Editora Annablume, 1997.

SANSEVERINO, A. M. “A força messiânica e a *Teoria do Romance*.” In: BORDINI, M. G. (org.) *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: Editora EDIPUCRS, 2003.

_____. “Uma estética do extremo.” In: *Nau Literária: Revista Eletrônica de Crítica e Teoria das Literaturas*. Vol. 1, nº 1, p. 1-11. Porto Alegre: PPG-Letras-UFRGS, jul./dez. 2005.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

SANTOS, P. B. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria, RS: Editora da UFSM, 1996.

SCHLAFMAN, L. “Estudo introdutório.” In: BECKETT, S. *Molloy*. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

SCHÜLLER, D. “Grande Sertão: Veredas – Estudos.” In: COUTINHO, E. F. (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1983.

_____. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SEARLE, J. R. *Expressão e significado: estudos da teoria dos atos de fala*. Tradução de Ana Cecília G. A. de Camargo e Ana Luíza Marcondes Garcia. 2ª ed., São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.

SEGRE, C. *As estruturas e o tempo*. Tradução de Sílvia Mazza e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva: 1986.

STALLONI, Y. *Os gêneros literários: a comédia, o drama, a tragédia. O romance, a novela, os contos. A poesia*. Tradução de Flávia Nascimento. 2ª ed., Rio de Janeiro: Editora Difel, 2003.

TELLES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 17ª ed., Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1997.

TENFEN, M. *A narrativa, o foco: eis as questões*. Tese de doutorado. Disponível em: www.cce.ufsc.br Acessado em 16 de junho de 2008.

TODOROV, T. *Estruturalismo e poética*. Tradução de José Paulo Paes. 3ª ed., São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

_____. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

WALTY, I. L. C. *O que é ficção*. 3ª ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

WEINRICH, H. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Tradução espanhola de Federico Latorre. Madrid (Espanha): Editorial Gredos, 1968.

WHITE, E. *Marcel Proust*. Tradução de Anna Olga de Bastos Barreto. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999.

WHITROW, G. J. *O que é tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo*. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

Obras literárias citadas diretamente:

APULEIO, L. *O asno de ouro*. Tradução de Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, s/d.

ASSIS, M. *Esau e Jacó*. 3ª ed., São Paulo: Editora Ática, 1990.

_____. *Memorial de Aires*. 4ª ed., São Paulo, Editora Ática, 1985.

BECKETT, S. *Molloy*. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

_____. *O inominável*. Tradução de Waltensir Dutra. 2ª ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

DEFOE, D. *As confissões de Moll Flanders*. Tradução de Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, s/d.

FAULKNER, W. *Enquanto agonizo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Editora Mandarin, 2002.

GOETHE, J. W. *Os sofrimentos de Werther*. Tradução de Ary de Mesquita. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, s/d.

HESSE, H. *O lobo da estepe*. Tradução de Ivo Barroso. 22ª ed., Rio de Janeiro: Editora Record, s/d.

JAMES, H. *As asas da pomba*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 1998.

JOYCE, J. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982.

LACLOS, C. *Relações perigosas*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Editora Nova Cultural, 1995.

LISPECTOR, C. *Água viva*. 12ª ed., Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1993.

MANN, T. *Doutor Fausto*. Tradução de Herbert Caro. 3ª ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, s/d.

NASSAR, R. *Um copo de cólera*. 5ª ed., São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.

_____. *Lavoura arcaica*. Edição comemorativa 30 anos. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2005.

PETRÔNIO. *Satiricon*. Tradução de Miguel Ruas. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, s/d.

PROUST, M. *A fugitiva. Em busca do tempo perdido*. Vol. 6. Tradução de Carlos Drummond de Andrade. 7ª ed., Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988a.

_____. *O tempo redescoberto. Em busca do tempo perdido*. Vol. 7. Tradução de Lúcia Miguel-Pereira, 8ª ed., Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988b.

RAMOS, G. *Angústia*. 37ª ed., Rio de Janeiro: Editora Record, 1990.

_____. *São Bernardo*. 62ª ed., Rio de Janeiro: Editora Record, 1995.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 20ª ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

SARTRE, J-P. *A náusea*. Tradução de Rita Braga. 3ª ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. 2ª ed., São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1998.

SWIFT, J. *As viagens de Gulliver*. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. Rio de Janeiro: Editora Nova Cultural, 1996.

YOURCENAR, M. *Memórias de Adriano*. Tradução de Martha Calderaro. Rio de Janeiro: Editora Record, s/d.

WOOLF, V. *As ondas*. Tradução de Lya Luft. 3ª ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991.