

**FABIANO DÖRR DENECH**

***O HOMEM SUSPENSO, DE JOÃO DE MELO: DA CONDIÇÃO  
HISTÓRICA À CONSCIÊNCIA HISTÓRICA.***

**PORTO ALEGRE  
2006**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSO-  
AFRICANAS  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

***O HOMEM SUSPENSO, DE JOÃO DE MELO: DA CONDIÇÃO  
HISTÓRICA À CONSCIÊNCIA HISTÓRICA.***

**FABIANO DÖRR DENECH**

**ORIENTADORA: PROFa. DRa. ANA LÚCIA LIBERATO  
TETTAMANZY**

Dissertação de Mestrado em Literaturas brasileira, portuguesa e luso-africanas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE  
2006**

*Dedico este trabalho a todos aqueles que de uma forma ou de outra contribuíram para este momento, especialmente as duas pessoas mais importantes da minha vida: a minha mãe Loris e a minha esposa Michele. É delas, também, essa conquista, na medida em que souberam entender que muitas vezes a minha presença não era possível.*

*Dedico também a meu pai que deve estar me assistindo da pátria espiritual.*

*Enfim... Dedico minha glória a esses valerosos companheiros que apreenderam a conviver com o que há de melhor e pior em mim...*

*Agradeço especialmente a minha orientadora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy pelos ensinamentos e pela sua decisiva intuição. É muito fácil trabalhar quando estamos junto de amigos. Vem de longe nossa relação, desde os tempos de UNISINOS e espero que continue por muito tempo. Quero que saibas Ana que te admiro muito como pessoa e como intelectual. Num mundo de interesses sórdidos, de conluios suspeitos e de favorecimentos descarados é uma dádiva estar do lado de uma pessoa tão íntegra e idealista... O ensino público se engrandece com a tua presença. É uma pena q muitos, perdidos em seus momentâneos interesses, não o perceba mas basta-me que eu saiba... Muito Obrigado Ana.*

**VIVER É NEGÓCIO MUITO PERIGOSO...**

João Guimarães Rosa

## RESUMO

Esta dissertação promove uma investigação literária do romance *O homem suspenso* do português João de Melo, tendo como horizonte teórico a obra *Tempo e narrativa* do filósofo francês Paul Ricoeur. A investigação proposta gira em torno da apreciação do homem como ser político, poeticamente construído. Nesta perspectiva, tornou-se relevante a questão da “referência” debatida a partir do conceito ricoeuriano de mimese tripartida.

Palavras-chave:

Literatura Portuguesa – João de Melo – Paul Ricoeur – Consciência Histórica

## ABSTRACT

This dissertation promotes the literary research of the novel *O homem suspenso* by the portuguese João de Melo, having the work *Tempo e narrativa* by the french philosopher Paul Ricoeur as the theoretic horizon. The proposed research relies on the appreciation of men as a political being, poetically built. In this perspective, it has become relevant the “reference” question discusses from the ricoeurian concept of three-parted mimesis.

Key words:

Portuguese literature – João de Melo – Paul Ricoeur – Historical Conscience

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
PRIMEIRA PARTE - REVISÃO TEÓRICA .....	11
1 <i>TEMPO E NARRATIVA</i> - APRESENTAÇÃO.....	12
2 <i>TEMPO E NARRATIVA</i> – PRIMEIRA PARTE.....	13
3 <i>TEMPO E NARRATIVA</i> – SEGUNDA PARTE.....	18
4 <i>TEMPO E NARRATIVA</i> – TERCEIRA PARTE .....	19
5 <i>TEMPO E NARRATIVA</i> – QUARTA PARTE (PRIMEIRA SEÇÃO) .....	35
6 <i>TEMPO E NARRATIVA</i> – QUARTA PARTE (SEGUNDA SEÇÃO) .....	39
SEGUNDA PARTE – <i>O HOMEM SUSPENSO</i> .....	69
1 PRIMEIRAS PALAVRAS.....	70
2 <i>O HOMEM SUSPENSO</i> – APRESENTAÇÃO .....	72
3 A ORQUESTRAÇÃO NARRATIVA .....	77
4 A SEQÜÊNCIA DAS GERAÇÕES .....	83
5 OS TRÊS TOPOI DA MODERNIDADE.....	89
CONCLUSÃO (ou da condição histórica à consciência histórica).....	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	98

## INTRODUÇÃO

São verdadeiramente curiosas as possibilidades imaginativas engendradas pela literatura de ficção para tentar dar conta do mundo em que vivemos. Não menos curiosas são as inúmeras tentativas de explicação para o fenômeno literário. É claro que aqui me refiro às obras de ficção (romance, conto, tragédia, poema) e às teorias que gravitam em torno e a partir delas. Este trabalho, como todos da área de letras, não passa ao largo dessa realidade, é com uma e com outra que teci esse trabalho.

Mais do que atender a uma exigência formal do mestrado, este trabalho tem por objetivo discutir (e não digo silenciar) algumas inquietações que trago desde a graduação. Preocupa-me intensamente, entre outras, a questão da referência no texto literário. Questão sabidamente controversa, e para a qual não me furtarei de emitir opinião. Além disso, há ainda o objetivo de investigar o entrelaçamento poético das esferas lírico-amorosa e sociais dentro da obra romanesca que escolhi para estudar.

O *corpus* dessa dissertação é composto pelo romance *O homem suspenso*, de João de Melo. E o suporte teórico que utilizo para dialogar com esse texto é a monumental (pelo conteúdo e pela extensão) obra de Paul Ricoeur, intitulada *Tempo e Narrativa*.

Devo dizer que esse casamento tem seu “quê” de fortuito. Ainda que representem, a meu ver, um consórcio venturoso, não faziam parte das minhas investigações iniciais. O presente trabalho é absolutamente diferente da minha proposta inicial de mestrado, a bem dizer, essas obras, tanto a literária como a teórica, forçaram passagem no meu horizonte

investigativo, e é basicamente a elas, com alguns acréscimos, que são dedicadas as páginas vindouras.

Na primeira parte do trabalho, exponho alguns pontos relevantes da teoria de base hermenêutica e fenomenológica de Paul Ricoeur. E, na segunda, abordo o romance *O homem suspenso*, de João de Melo. Importa dizer que a obra de Paul Ricoeur é instigante porque apresenta uma visão do fenômeno literário bastante diversa daquelas que compõem as teorias canônicas presentes nos cursos de letras. Espero conseguir demonstrar o quanto perdemos por não tê-lo em nossos currículos, e o quanto é salutar a sua visão para a ciência à qual nos dedicamos. O que me fascina em sua teoria é o fato de poder unir conhecimentos de diferentes áreas com tamanha maestria. Associam-se na obra de Paul Ricoeur três vastos campos do conhecimento: Teoria da Literatura, História e Filosofia, isto para ficarmos apenas no primeiro plano, já que o seu leque de considerações é bem amplo, expandindo-se pela Teologia, Lingüística e Psicologia entre outros.

Este trabalho pode facilmente ser identificado como um estudo de Literatura Portuguesa, o que sem dúvida é. No entanto, não gostaria que essa fosse a impressão final, pois se trata, também, de um trabalho de investigação teórica. E importa pontuar que não se trata de aplicar tão somente uma teoria a um romance. Não será difícil perceber que a teoria é *vivaz* o suficiente para dar conta de outros objetos literários e por isso é assaz pertinente para o *corpus* dessa dissertação.

## PRIMEIRA PARTE - REVISÃO TEÓRICA

## 1 *TEMPO E NARRATIVA* - APRESENTAÇÃO

A obra *Tempo e narrativa* é composta, fisicamente, de três volumes e, estruturalmente, de quatro partes, sendo que a primeira e a segunda parte integram o primeiro volume, enquanto que a terceira e quarta parte compõem, respectivamente, os segundo e terceiro volumes.

Grosso modo, pode-se dizer que *Tempo e narrativa* é dedicada a dois campos do conhecimento: a Literatura e a História. Paul Ricoeur apresenta para ambas uma visão independente, já que as observa de fora, ou seja, com o olhar de filósofo. Não obstante, parece demonstrar profundo conhecimento de ambas. Digo parece porque não posso atestar a precisão de seus comentários sobre a História<sup>1</sup>, uma vez que minha formação não contempla essa ciência. Posso, isto sim, atestar a pertinência e, mais do que isso, o caráter inovador das considerações de Paul Ricoeur sobre Literatura. Razão pela qual o escolhi para dar suporte teórico a esta dissertação.

*Tempo e narrativa* é fascinante já na primeira página, ainda no prefácio, no qual o autor identifica para a metáfora<sup>2</sup> e para a narrativa (literária) um fenômeno central de composição designado por ele como “inovação semântica”. Mais adiante, ele aproxima a metáfora e a narrativa a partir de uma observação, que como se verá depois, é recorrente nos três volumes: a operação “da síntese do heterogêneo”.

---

<sup>1</sup> Ainda que tenha uma intuição positiva de sua elaboração teórica.

<sup>2</sup> Ele está fazendo referência a outra obra sua intitulada *Metáfora viva* e, através dela, ao gênero lírico.

## 2 TEMPO E NARRATIVA – PRIMEIRA PARTE

A primeira parte, intitulada “O círculo entre narrativa e temporalidade”, em seu primeiro capítulo, “As aporias da experiência do tempo o livro XI das confissões de Santo Agostinho”, aborda as investigações sobre o tempo, a partir das reflexões de Santo Agostinho, contidas no livro XI das *Confissões*. E, só por isso, já se trata de uma experiência de leitura singular. Não que o debate sobre o tempo seja revolucionariamente algo novo nos estudos literários. O que torna especial esta primeira parte é o referencial teórico – Santo Agostinho.

O grande feito de Paul Ricoeur é ter extraído uma teoria intrigante sobre o tempo de um texto em que outros só viam um discurso religioso. Ricoeur foi sensível o suficiente para fazer desse caráter religioso não um entrave para as reflexões, mas um adensador de sua complexidade.

Agostinho busca num texto interpelativo, cujo interlocutor é o próprio Deus, entender o que é o tempo e de que forma ele pode ser mensurado. Segundo Paul Ricoeur (1994), o tempo agostiniano tem um caráter fenomenológico e contrapõe-se ao tempo cosmológico, regido pelo movimento dos astros. A pergunta, feita pelo próprio Agostinho, é como medir o tempo. Uma vez que ele rejeita a tese cosmológica, a saída encontrada passa pela consideração da alma. Melhor dizendo, reside na “distensão” do próprio espírito, a partir do qual ele cunha o conceito de “tríplice presente”, que só pode ter esse caráter se tiver o espírito como sede.

Essa formulação agostiniana renderá bastante neste trabalho, bem como de resto, creio, para a teoria literária, desde que atentemos para o fato de que os romances de fluxo de consciência têm as suas sedes nas “almas” dos personagens, a partir dos quais, o tempo é *relativizado*. Mais adiante, mostrarei os frutos desse conceito na apreciação do romance *O homem suspenso*.

O segundo capítulo da primeira parte, intitulado “O tecer da intriga - uma leitura da *Poética* de Aristóteles”, como o próprio título anuncia, é dedicado às formulações do pensador grego. Paul Ricoeur não desconhece em Aristóteles a figura basilar que esse representa para os estudos literários. E, por isso mesmo, recorre aos escritos da *Poética* para construir a sua teoria. No entanto, o faz de forma inovadora. Isto é, mais do que reconhecer o gênio de Aristóteles, ele busca, intencionalmente, transcendê-lo.

*Tempo e narrativa*, como enuncia o próprio Paul Ricoeur, caminha “para além de Aristóteles” (RICOEUR, 1994, p. 57)<sup>3</sup>. É importante frisar que esse avanço não vem diminuir a importância do teórico grego. Vem, antes, demonstrar como o seu pensamento permanece vivo e capaz de mover a teoria literária contemporânea.

Dois conceitos principais são destacados da *Poética*: “o de tessitura da intriga (*muthos*) e o de atividade mimética (*mimese*)” (RICOEUR, p.56). É sobre eles que a teoria ricoeuriana é construída. Segundo Paul Ricoeur, a teoria do *muthos* é o ponto de partida para a sua própria teoria da composição narrativa. Seu trabalho interpretativo identifica em Aristóteles alguns limites que precisam ser ultrapassados. Por exemplo, o fato de que a teoria do *muthos* tenha sido pensada a partir da definição de tragédia e de que as novas formas de expressão, como o romance, reclamam novas respostas.

Para entender o pensamento do filósofo francês, é preciso ter em mente a sua definição de narrativa: “categoria englobante do drama, da epopéia e da história” (p.56), categoria essa erigida sobre o conceito de “tessitura de intriga”.

---

<sup>3</sup> Todas as citações de Ricoeur, neste capítulo, foram retiradas da primeira parte de *Tempo e narrativa*. Portanto, todas são de 1994. Devido a essa previsibilidade, doravante, marcarei somente as páginas, desacompanhadas do nome Ricoeur e do ano. Salvo quando necessário, ou seja, quando ocorrerem citações de citações, ou quando, pela construção do texto, parecer existir alguma ambigüidade na identificação do autor da citação.

O conceito de mimese é muito fecundo em *Tempo e narrativa*. Originariamente extraído da *Poética*, ele ganha novos foros na obra em apreço. Esta concepção de mimese está, fundamentalmente, calcada na idéia de “atividade mimética”. Mais do que “imitação” ou “representação” do real, tem-se aqui um processo longo de composição mimética dividido em três instâncias bem demarcadas. É no terceiro capítulo da primeira parte que encontramos a mimese tripartida de Ricoeur. Por ora, quero apenas sublinhar algumas observações presentes no texto. Segundo o autor, “está excluída de início, por essa equivalência, toda interpretação da *mimese* de Aristóteles em termos de cópia, de réplica do idêntico” (p.60). E mais, “se continuamos a traduzir *mimese* por imitação, deve-se entender totalmente o contrário do decalque de um real preexistente e falar de imitação criadora” (p.76).

Não se deve concluir, das citações acima, que o autor de *Tempo e narrativa* perfila-se entre aqueles que consideram que o texto literário só pode ser abordado pela via imanentista. Antes pelo contrário, Paul Ricoeur defende abertamente o diálogo do texto com suas “referências” externas. O que as citações acima atestam são as reservas de Ricoeur, isto é, sua recusa ao barateamento do termo referência. O texto não deve ser entendido como cópia e/ou decalque “linear” do real, ainda que alimente sua intriga com elementos que, como afirma Ricoeur, têm o mundo como horizonte – do qual procede (mimese I) e ao qual retorna (mimese III).

Ainda sobre esse capítulo, importa dizer que a relação estabelecida entre o texto aristotélico e o agostiniano está consubstanciada no binômio concordância/discordância. Encontramos, no segundo, o império da discordância demonstrada pelo tom angustiante de suas páginas; enquanto que, no primeiro, via “composição da intriga”, temos o império da concordância sobre a discordância, ou, em outras palavras, a “síntese do heterogêneo” – fato recorrente nas narrativas modernas.

É o que acontece, por exemplo, nos romances que integram numa história uma (síntese), várias histórias parciais (heterogêneo). Vide *O homem suspenso*, ali estão as histórias do Professor, de Carminho, de Portugal, da França, da Igreja e da Comunidade Européia entre outras que formam um todo graças ao trabalho de “composição poética”, ou para ficar na terminologia aristotélica, pelo *muthos*.

Encontramos no terceiro capítulo da primeira parte o eixo central de *Tempo e narrativa*. Em “Tempo e narrativa - a tríplice *mimese*” Ricoeur delineia seu plano de trabalho, bem como justifica os estudos anteriores de Agostinho e Aristóteles, na medida em que apresenta uma hipótese de trabalho que postula que “existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural” (p.85). Ou conforme o autor, em outras palavras, “*que o tempo torna-se humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existencial temporal*” (p. 85). Importa destacar que a conceituação do tempo como “tempo humano” tem como horizonte de problematização a oposição entre “tempo fenomenológico” (Agostinho) e “tempo cósmico” (Aristóteles) e, lateralmente, o “o tempo crônico” de Benveniste.

Antes de formular seu conceito da tríplice mimese, Ricoeur estabelece uma distinção importante para os estudos literários: “para uma semiótica, o único conceito operatório permanece, o do texto literário. Uma hermenêutica, em compensação, preocupa-se em reconstruir o arco inteiro das operações pelas quais a experiência prática se da obras, autores e leitores”<sup>4</sup> (p. 86).

A mimese tripartida atesta, de forma indelével, a filiação do autor á segunda perspectiva. Aliás, nem poderia ser diferente, pois se Paul Ricoeur propugnasse uma teoria imanentista, mimese I e III simplesmente deixariam de existir. Uma perspectiva não imanentista é uma necessidade ontológica na teoria do pesquisador francês. Para o autor, a mimese II, representada, na literatura, pela obra em si, desempenha um papel de mediação entre a mimese I e a mimese III. Nessa tipologia o papel do leitor é fundamental. É ele que, na ação de ler, estabelece “a unidade de percurso de *mimese* I a *mimese* III através de *mimese* II” (p. 87).

Para a investigação literária, importa destacar a seguinte afirmação : “*seguimos, pois, o destino de um tempo prefigurado em um tempo refigurado, pela mediação de um tempo configurado*” (p. 87). Dessa formulação, destaco, como relevante para entender a mimese tripartida, assim como para a investigação que me proponho fazer de *O homem suspenso*, os

---

<sup>4</sup> Há, nesta citação, algo de estranho na sua redação. De qualquer forma, preservei-a tal como consta na edição pesquisada.

verbos no particípio: prefigurado, configurado e refigurado. São eles a síntese de três instâncias bem distintas, quer na natureza, quer no aspecto temporal.

A prefiguração dá conta do mundo real com toda a sua carga de significação e engloba, no seu escopo, toda a atividade humana, inclusive seu legado cultural: história, literatura, filosofia, etc. Para a mimese II, trata-se de um inesgotável manancial. A configuração é a operação pela qual, a partir da “tessitura da intriga”, compõe-se, poeticamente, uma obra qualquer (no nosso caso, *O homem suspenso*, que, queiramos ou não, tem o mundo como horizonte e fonte inspiradora). Mimese I, portanto, refere-se a um momento anterior à criação poética e mimese II é o resultado da criação cultural que tem como centro o artista, que articula sua imaginação com elementos reconhecíveis do mundo real. Já a mimese III, representada pelo verbo refigurar, pressupõe a existência de um leitor que fará, a partir de seu ato de leitura, uma confrontação do mundo proposto e/ou imaginado pela ficção com o seu mundo – resultado de todas as suas experiências anteriores, às quais a obra lida soma-se como mais um ponto de vista a ser considerado.

Paul Ricoeur ultrapassa a visão de um estruturalismo limitado quando afirma que “se com efeito, a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas: é, desde sempre, *simbolicamente mediatizada*” (p. 91). Daí porque ser importante que se recorra aos “recursos extralingüísticos”, tão condenados pelos estruturalistas. Não se trata aqui de afirmar que os estudos dos elementos estruturais de uma narrativa sejam tarefa sem valor. É notório que estudos dessa natureza contribuem para a compreensão de uma determinada obra. O que contesto, e aqui faço coro às observações de Ricoeur, é que se possa tudo responder através dessa descrição estrutural.

### 3 *TEMPO E NARRATIVA* – SEGUNDA PARTE

À segunda parte de *Tempo e narrativa*, intitulada “A história e a narrativa”, somente faço menção, pois ela não é relevante para essa dissertação. Importa dizer que ela é toda dedicada à História como disciplina com suas variantes internas. Essa parte está dividida em três capítulos: “O eclipse da narrativa”, “Em defesa da narrativa” e “A intencionalidade histórica”. Em síntese, esses três capítulos discutem os recursos que o historiador possui para relatar e/ou inferir suas descobertas.

#### 4 TEMPO E NARRATIVA – TERCEIRA PARTE

O segundo volume de *Tempo e narrativa* é todo consagrado à terceira parte da obra, intitulada “A configuração do tempo na narrativa de ficção”. Essa parte é dividida em quatro capítulos, sendo o último destinado à apreciação de três romances célebres da literatura ocidental: *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, *A montanha mágica*, de Thomas Mann e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

O segundo volume de *Tempo e narrativa* é anunciado, por Mario Valdés, como o mais relevante para os estudos literários. Não há dúvida de que as abordagens nele contidas são de interesse da literatura. Dos três volumes, é o único que tem o foco absoluto nas narrativas de ficção. No entanto, tenho dificuldades para considerá-lo o mais relevante. Ao final da leitura dos três volumes, fiquei com o sentimento de que a primeira parte da obra é a mais especial. Verdadeiramente o cerne de *Tempo e narrativa*. Os estudos sobre Agostinho, Aristóteles e a tríplice mimese contêm em si o germe de toda a obra, e as demais páginas têm por objetivo intensificar e/ou explicar o planejamento inicial.

Relendo o início do segundo volume, confirmei minha intuição inicial nas palavras de Paul Ricoeur:

Os quatro capítulos que compõem esta terceira parte constituem as etapas de um itinerário único: trata-se de ampliar, aprofundar, enriquecer, abrir a noção de tecer da intriga recebida da tradição aristotélica, a fim de diversificar correlativamente a noção de temporalidade recebida da tradição agostiniana, sem, contudo, sair do

contexto fixado pela noção de configuração narrativa, portanto, sem transgredir as fronteiras da mimese II (RICOEUR, 1995, p. 10)<sup>5</sup>.

No primeiro capítulo da terceira parte – “As metamorfoses da intriga” –, Paul Ricoeur assinala as diferenças, ou melhor, a evolução dos gêneros literários no interior dos gêneros primitivos. O autor lembra que “a teoria aristotélica da intriga foi concebida numa época em que apenas a tragédia, a comédia e a epopéia eram ‘gêneros’ reconhecidos, dignos de suscitar a reflexão do filósofo” (p.15). Acrescenta que, naturalmente, os séculos posteriores engendraram outras obras de naturezas diversas daquela dos escritos da Grécia clássica, obras como *Dom Quixote* ou *Hamlet*, que lhe suscitam dúvidas quanto à possibilidade de serem explicadas pela teoria aristotélica.

A pedra de toque do trabalho de Ricoeur, nesse capítulo, continua sendo o “tecer da intriga” que, dessa vez, o autor define “no plano mais *formal*, como um dinamismo integrador, que tira uma história una e completa *de* um diverso de incidentes, ou seja, transforma esse diverso *em* uma história una e completa” (p.16).

É justamente essa “história”, integrada pela “tessitura da intriga”, que tem sido constantemente mudada ao longo do tempo. Ou, para ser mais fiel à terminologia ricoeuriana, tem sofrido expansões. Ricoeur identifica três grandes expansões na história do gênero: o romance picaresco, o romance de iniciação e o romance de fluxo de consciência. Essas expansões são cruciais para o estudo da intriga, na medida em que se afastam radicalmente das estruturas narrativas contempladas pela Antigüidade, seja pelo aspecto social – o romance picaresco dedicado a homens e mulheres comuns; seja pela complexidade psicológica – o romance de iniciação; e, com mais intensidade, o romance de fluxo de consciência.

As mudanças empreendidas por essas expansões de gênero são tão marcantes que chegam a afetar a pertinência do conceito de “muthos” como “imitação de uma ação”, na medida em que há romances que podem ser considerados desprovidos de ação – pelo menos no sentido convencional. Problema que só é resolvido pela introdução de um novo conceito de ação:

---

<sup>5</sup> Todas as citações de Ricoeur, neste capítulo, foram retiradas da terceira parte de *Tempo e narrativa*. Portanto, todas são de 1995. Devido a essa previsibilidade, doravante, marcarei somente as páginas, desacompanhadas do

Por ação, deve-se entender mais do que a conduta dos protagonistas produzindo mudanças visíveis de situação, reviravoltas de sorte, o que se poderia chamar o destino externo das pessoas. É ainda ação, num sentido amplo, a transformação moral de um personagem, seu crescimento e sua educação, sua iniciação à complexidade da vida moral e afetiva (p. 19).

O capítulo em apreço apresenta ainda um subcapítulo com o sugestivo título: “Declínio: fim da arte de contar?”. A questão em destaque está ligada ao fechamento romanesco e contrapõe, com uma certa tensão, a situação do romance moderno ao critério aristotélico de “unidade” e “completude” : “como se sabe, o *muthos* é a imitação de uma ação una e completa” (p.34).

O que está em jogo, neste subcapítulo, é o fato de a literatura contemporânea utilizar-se, com frequência, do fim não conclusivo. O pesquisador francês chama a atenção para a necessidade de não se confundir mimese II (configuração) com mimese III (refiguração), pois “uma obra pode ser *fechada* quanto à sua configuração e *aberta* quanto à abertura que ela pode exercer no mundo do leitor” (p.34). Ao que pode ser acrescentada a seguinte observação: “não é um paradoxo dizer que uma ficção bem fechada abre um abismo em nosso mundo, isto é, em nossa apreensão simbólica do mundo” (p.35).

Paul Ricoeur cita o romance realista para discutir a questão do fechamento de uma obra. Segundo ele, “na tradição do romance realista, o fim da obra tende a confundir-se com o fim da ação representada” (p. 36). Se considerarmos que o século XIX representa a idade de ouro do romance, podemos dimensionar o grau de perplexidade que os romances contemporâneos têm exercido sobre a crítica, na medida em que muitos deles são dotados de um fechamento não conclusivo, ou, conforme Bárbara Herrstein Smith, de um antifechamento. Paul Ricoeur recorre a Frank Kermode, em *The sense of an ending*, para dar conta do aspecto literário denominado fechamento romanesco. Kermode estabelece uma relação com o mito apocalíptico para pensar as obras literárias. Partindo-se dessa relação, tem-se a Bíblia como

a intriga grandiosa da história do mundo, e cada intriga literária é uma espécie de miniatura da grande intriga que une o Apocalipse ao Gênese. Desse modo, o mito escatológico e o *muthos* aristotélico unem-se em sua maneira de vincular um começo a um fim e de propor à imaginação o triunfo da concordância sobre a discordância (p. 38).

O mito apocalíptico constitui um modelo muito interessante se atentarmos para o seu caráter de incompletude, isto é, ele é tido como o momento final da história da humanidade, no entanto, é um eterno devir, sempre adiado e não obstante presente como ameaça, de tal sorte que, de “imminente, o final tornou-se imanente” (p.39), o que o configura como um “mito da crise” (p. 39).

Ricoeur, a partir dos estudos de Kermode, identifica que parte da nossa produção cultural, e nela inclusa a literatura contemporânea, exterioriza uma situação “em que a Crise substituiu o Fim, em que a Crise se tornou transição sem fim” (p.40). Ao que o escritor francês acrescenta a sua crença, a mesma de Kermode, de que a crise significa catástrofe e renovação.

Ricoeur pensa o paradigma contemporâneo em termos de inovação e continuidade, descartando a hipótese de uma mudança radical “para fora de qualquer paradigma” (p.41). O que vale também para a relação temporal presente em qualquer romance. Segundo o autor, o tempo do romance pode diferir do tempo real – Ricoeur usa precisamente o termo romper. No entanto, terá que possibilitar alguma forma de mensuração temporal que permita ser percebida pelo leitor. E reforça a idéia através da citação de Kermode: “a novidade é um fenômeno que afeta a totalidade do passado; nada por si só pode ser novo” (KERMODE apud RICOEUR, p. 42).

No fim do capítulo, Ricoeur discute o futuro da narrativa e, em especial, o do romance. Ele flerta com a idéia da possibilidade da morte da narrativa, citando Walter Benjamim, que segundo Ricoeur, no ensaio *Der Erzähler*, temia que não se tivesse mais lugar em nossa sociedade para a arte de contar. A isso o pesquisador francês responde com o seguinte pensamento:

Talvez sejamos as testemunhas – e os artesãos – de uma certa morte, a da arte de contar, de onde procede a de narrar sob todas as formas. Talvez o romance também esteja morrendo enquanto narração (p. 45).

É preciso considerar, neste comentário, a presença do léxico “talvez”, que preserva o autor de uma inferência mais incisiva. Porém quero registrar minha contrariedade em relação a essa apreciação, na medida em que considero justamente a narração o ponto mais forte do romance contemporâneo. É a arte de narrar que mantém vivazes os romances numa época em que a intriga e a ação surgem tão demudadas. Não é outra senão a própria narração, por seu engenho, que promove o eclipse da intriga e da ação do tipo episódica.

Em que pese o comentário acima transcrito, convém sublinhar que Ricoeur termina o capítulo acreditando na possibilidade de as novas narrativas atestarem a capacidade da função narrativa de se metamorfosear sem morrer: “pois não temos qualquer idéia do que seria uma cultura em que não se soubesse mais o que significa *narrar*” (p.46).

No segundo capítulo da terceira parte, intitulado “As estruturas semióticas da narrativa e suas restrições”, Ricoeur apresenta os estudos literários divididos em duas correntes distintas: a inteligência narrativa e a semiótica narrativa. A primeira, segundo o autor, é “oriunda de uma familiaridade ininterrupta através da história com as modalidades do tecer da intriga” (p.55), enquanto a segunda é caracterizada pela racionalidade. O capítulo desenvolve apenas a semiótica narrativa.

O grande diferencial da semiótica narrativa em relação à inteligência narrativa reside no conceito de estrutura que substituiu o “historicismo impenitente”<sup>6</sup> da inteligência narrativa. Importa destacar que essas estruturas são necessariamente acrônicas. A semiótica narrativa caracteriza-se por três traços principais: a busca de um procedimento dedutivo baseado em modelos construídos de modo axiomático, a construção de modelos no prolongamento da lingüística e, assim como no sistema lingüístico, o fato de ser dotada de um caráter orgânico. E, logicamente, tudo pautado pela imanência das relações que desconsidera a realidade extralingüística, sendo os seus principais representantes, para Paul Ricoeur, Todorov, Roland Barthes, Bremond, Propp e Greimas.

---

<sup>6</sup> Do ponto de vista da semiótica narrativa.

Na seqüência do capítulo, o pesquisador francês desenvolve de forma sumária, em três subcapítulos, as teses de alguns dos autores por ele elencados. O primeiro subcapítulo é destinado aos estudos de Propp, notadamente às funções sobre os personagens, sendo sete as funções de base: afastamento, proibição, transgressão, interrogação, informação, engodo e cumplicidade. Ricoeur ainda apresenta as sete classes de personagens de Propp: o agressor, o doador (ou provedor), o auxiliar, a pessoa procurada, o mandatário, o herói e o falso herói.

No segundo subcapítulo, Ricoeur apresenta-nos a formulação de Claude Bremond, para quem uma lógica da narrativa “começaria por um inventário sistemático dos principais papéis narrativos *possíveis*, isto é, dos postos que personagens podem ocupar em torno de qualquer narrativa” (p.69).

O último subcapítulo é dedicado a A J Greimas e ao seu modelo actancial, cuja descrição feita por Ricoeur reproduzo na íntegra:

Esse ajustamento mútuo encontra seu equilíbrio num modelo de seis papéis, que repousa em três pares de categorias actanciais (cada uma delas constituindo uma oposição binária). A primeira categoria opõe o sujeito ao objeto: tem uma base sintática na forma *A deseja B*; ademais, encontra apoio nos inventários consultados: é, de fato, na esfera do desejo que a relação transitiva ou teleológica opera (o herói começa a busca da pessoa procurada em Propp). A segunda categoria repousa na relação de *comunicação*: um destinador opõe-se a um destinatário; ainda aqui a base é sintática: qualquer mensagem vincula um emissor a um receptor; encontra-se também o mandador de Propp (o rei encarrega o herói de uma missão etc.) e o mandador confundido com o próprio herói. O terceiro eixo é *pragmático*: opõe o adjuvante e o oponente. Esse eixo se compõe com a relação de desejo ou com a da comunicação, ambas podem ser ajudadas ou impedidas (p. 79).

No entanto, quero ressaltar que, mais importante do que a apresentação (sumária) feita por Ricoeur das tipologias de Propp, Bremond e Greimas, é a sua apreciação sobre elas. O que ele aponta, na verdade, são as limitações dessas teorias, por suas naturezas mesmas incompatíveis com o projeto ricoeuriano. Destaco, da apreciação desses estudos, um importante comentário sobre Bremond que me parece ser a tônica do debate proposto em *Tempo e narrativa*:

Conhecer todos os postos suscetíveis de serem assumidos – conhecer todos os papéis – *ainda não é conhecer qualquer intriga*. Por mais ramificada que seja, uma nomenclatura não constitui uma história contada. Ainda é necessário que se articulem cronologia e configuração, *muthos e dianoiá* (p. 76).

O comentário de Paul Ricoeur não deixa margem para dúvidas: o que engessa as teorias geradas no espírito da semiótica da narrativa é o seu desejo de dar conta do objeto literário a partir de uma perspectiva acrônica<sup>7</sup> que, ordinariamente, atua pela fragmentação do objeto. Falta-lhe uma atitude integradora, identificada, logicamente, pela tessitura da intriga. Principalmente se considerarmos a observação do escritor francês que nos lembra da inexistência do termo intriga no “vocabulário racional da semiótica narrativa” (p. 88).

O terceiro capítulo da terceira parte é bastante importante para o tipo de investigação que me proponho a fazer. Nele encontramos conceitos que, vindos da lingüística, compõem uma perspectiva de estudo que, creio, fornecem dinamicidade às investigações literárias. E, diferentemente do capítulo anterior, boa parte dos modelos de análise trazidos por Ricoeur de outros pesquisadores, soma-se à sua investigação. Nesse capítulo, a teoria ricoeuriana é robustecida com as contribuições de vários teóricos que transitam da lingüística à narratologia.

Ricoeur abre o capítulo anunciando uma série de enriquecimentos aos conceitos de intriga (enredo) e tempo narrativo. E, mais que isso, ele estabelece uma fantástica distinção entre a narrativa histórica e a narrativa de ficção, na medida em que ele identifica, a partir dos estudos de Günther Müller, Gerard Genette e de semióticos da escola de Greimas, para essa última, a capacidade “de poder se desdobrar em *enunciação* e *enunciado*” (p. 109). O que, veremos mais adiante, não é pouca coisa.

Esse capítulo é dividido em quatro subcapítulos. No primeiro, intitulado “Os tempos do verbo e a enunciação”, Ricoeur discorre sobre os estudos de Émile Benveniste, Käte Hamburger e Harold Weinrich. O ponto de partida é a distinção efetuada por Benveniste entre história e discurso. Para o lingüista francês, na história, o locutor não está implicado: “ninguém fala aqui, os acontecimentos parecem narrar a si mesmos” (BENVENISTE apud RICOEUR, p. 112), enquanto que o discurso designa “qualquer enunciação que supõe um

locutor e um ouvinte e, no primeiro, a intenção de influenciar o outro de alguma maneira” (BENVENISTE apud RICOEUR, p. 112), sendo o presente o tempo de base desse último, na medida em que “marca a contemporaneidade entre a coisa enunciada e a instância de discurso” (p.112).

Importa, dentro dessa tipologia benvenistiana, definir o enquadramento da narrativa literária. Ricoeur chama a atenção para o fato de a narrativa proposta por Benveniste ser definida constantemente como “narrativa histórica” ou “enunciação histórica”. Não obstante, o lingüista francês exemplifica sua tipologia com excertos de Balzac, configurando, assim, o pertencimento da literatura ao paradigma da história benvenistiana. De onde se conclui que, para Benveniste, a literatura está fora do eixo do discurso. No prolongamento da teoria benvenistiana, Ricoeur acompanha os sucessores do lingüista da enunciação, numa distinção de outra espécie:

É na própria narrativa que se deve discernir entre enunciação (o discurso no sentido de Benveniste) e o enunciado (a narrativa em Benveniste), então, o problema torna-se duplo: por um lado, é o das relações entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado; por outro, o da relação entre esses dois tempos e o tempo da vida e da ação (p. 114).

Na seqüência, Paul Ricoeur faz referência a Käte Hamburger, para quem, segundo Ricoeur, existe uma barreira “intransponível” entre o discurso assertivo (*aussage*), relativo à verdade e a narrativa de ficção, residindo o motivo da diferença no “fato de que a ficção substitui a origem-eu do discurso assertivo, ela própria *real*, pela origem-eu dos personagens de ficção” (p. 115). Resulta desse pensamento uma formulação, de caráter eminentemente verbal, em que a autora defende a tese de que “no regime de ficção, o pretérito épico perde sua função gramatical de designação do passado” (p.116). E, no limite dessa tese, a idéia de ausência de temporalidade na ficção. Convém adiantar que Ricoeur refuta essa idéia no desenvolvimento desse capítulo.

---

<sup>7</sup> Importa destacar que Paul Ricoeur concede para Greimas uma certa distinção, na medida em que o autor identifica na obra *Maupassant* uma atenuação do caráter acrônico presente em seu quadro actancial.

A Harold Weinrich é dedicada a maior parte desse subcapítulo. As ponderações desse autor são relevantes para o trabalho de Ricoeur, em função do seu olhar estar voltado para o texto, em abandono a uma perspectiva meramente frasal.

Weinrich pensa a distribuição dos tempos das línguas naturais a partir de três eixos enfeixados numa teoria da comunicação. Importa dizer que essa perspectiva de investigação não busca a existência de tempos equivalentes nas diversas línguas naturais. Ele prevê uma distinção singular em cada sistema lingüístico. O primeiro dos três eixos é a “situação de locução”, pela qual se estabelece a primeira distinção entre contar e comentar. O que, segundo Ricoeur, “corresponde a duas atitudes de locução diferentes: caracterizadas, o comentário, pela tensão ou pelo engajamento (*Gespannte Haltung*), a narrativa, pela distensão ou pelo desprendimento (*Entspannte Haltung*)”<sup>8</sup> (p. 118).

De acordo com a definição acima exposta, os textos (poderíamos dizer os gêneros textuais) são divididos em dois grandes grupos: “são representativos do mundo comentado: o diálogo dramático, o memorando político, o editorial, o relatório científico, o tratado jurídico e todas as formas de discurso ritual codificado e performativo” (p.118). Enquanto “São representativos do mundo contado: o conto, a lenda, a novela, o romance, a narrativa histórica” (p.118).

Assim sendo, os verbos distribuem-se pelos dois grupos<sup>9</sup>. Os exemplos foram formulados dentro do sistema verbal francês. De tal sorte que compõem o mundo comentado o presente, o pretérito perfeito composto e o futuro, em oposição aos tempos pretérito perfeito simples, imperfeito, mais-que-perfeito e condicional que são afeitos ao mundo contado.

Ainda em relação aos verbos, cabe registrar a síntese elaborada por Ricoeur das afirmações de Weinrich. Segundo o autor de *Tempo e narrativa*, o “passado” expressado numa narrativa não tem como função exprimir o passado, mas “assinalar a entrada em narrativa” (p. 120). E ele cita como exemplo a expressão “era uma vez”, que promove uma atitude de distensão.

---

<sup>8</sup> Ricoeur chama atenção para uma certa similitude entre as distinções propostas por Benveniste e Weinrich.

<sup>9</sup> Aqui definidos em função de preponderância.

A distribuição dos gêneros textuais efetuada por Weinrich apresenta uma situação no mínimo curiosa. Refiro-me ao fato de o “diálogo dramático” fazer parte do paradigma do “mundo comentado”. É um caso único dentro dos exemplos elencados por Weinrich. Todos os outros gêneros de natureza fictícia estão presentes no outro grupo – o mundo contado. Nesse sentido, tem-se, nesse caso, uma discrepância pontual entre a teoria de Ricoeur e a teoria de Weinrich. Basta lembrar que a narrativa, como categoria englobante, na tipologia ricoeuriana, inclui o diálogo dramático. Particularmente, acho interessante a distinção proposta por Harold Weinrich, no entanto, não concordo com a idéia da “distensão”, por ele apregoada, para obras como o romance. Não contesto o estatuto fictício do romance – e por extensão dos outros gêneros fictícios (ou miméticos para ser fiel à terminologia ricoeuriana), mas contesto que esse estatuto fictício os impossibilitem de serem portadores de uma tensão umbilicalmente ligada ao conteúdo expresso. Considero a obra artística como um texto argumentativo esteticamente requintado. Voltarei a esse assunto quando for abordar *O homem suspenso*, de João de Melo.

O segundo eixo da análise weinrichiana é a “perspectiva de locução”, responsável pela “relação de antecipação, de coincidência ou de retrospectão entre o *tempo do ato* e o *tempo do texto*” (p.122). O terceiro eixo da análise weinrichiana é o “dar relevo”, que, como o nome atesta, consiste no fato de se “projetar certos contornos no primeiro plano, rejeitando os outros para o plano de fundo” (p.122). Ricoeur identifica, nesse eixo, uma vinculação com o “tecer da intriga”, na medida em que a configuração de uma obra de arte requer, do artista, a modulação das ênfases em determinadas situações do enredo.

No final desse subcapítulo, Ricoeur atualiza as informações por ele transmitidas da teoria de Weinrich, contestando-as em parte e apontando suas limitações. O autor de *Tempo e narrativa* questiona o objetivo de Harold Weinrich: “dissociar *sob todos os aspectos* os tempos verbais (*tempus*) do tempo (*Zeit*)” (p.127), pois, segundo ele, “o sistema dos tempos verbais, por mais autônomo que seja com relação ao tempo e às suas denominações correntes, não rompe sob todos os aspectos com a experiência do tempo” (p. 127). Nada mais coerente, já que o tempo “prático” ou “vivencial” é elemento constituinte da mimese I, ao que se pode acrescentar a seguinte observação:

A ficção não apenas conserva o vestígio do mundo prático, do fundo do qual ela se destaca, mas reorienta o olhar para os traços da experiência que “inventa”, isto é, ao mesmo tempo descobre e cria (p. 130).

Reconheço que o termo que usarei não se conforma com as exigências acadêmicas, mas não posso deixar de registrar que encontrar uma teoria capaz de perceber a ficção como uma arte que descobre ao mesmo tempo em que cria, e o faz dentro de uma perspectiva que tem o mundo real como horizonte, é uma dádiva. Somente a leitura de Bakhtin me trouxe um sentimento de igual intensidade.

No segundo subcapítulo – “Tempo de contar (*Erzählzeit*) e tempo contado (*Erzählte Zeit*)” –, Ricoeur apresenta-nos a distinção de Günther Muller, retomada por Gérard Genette, entre, como o título mesmo anuncia, tempo de contar e tempo contado. A distinção de Günther Muller, diferentemente das abordadas há pouco, não está centrada nas distribuições dos tempos verbais. Sua distinção é de outra base, reside, especificamente, na distribuição entre enunciação e enunciado. Ricoeur, sintetizando a teoria deste, identifica nela uma transcendência discursiva que abre seus estudos para “um *tempo da vida* que não deixa de lembrar a referência a um *mundo* contado em Harold Weinrich” (p.132). O que, naturalmente, não encontra eco em Gérard Genette, visto que esse, fiel à escola estruturalista, e, portanto, imanentista, “mantém-se dentro do texto, sem implicação mimética de qualquer espécie” (p. 132).

Ricoeur enuncia um modelo ideal de estudo que, mais do que explicar os trabalhos de Günther Muller e de Gérard Genette, soma-se aos seus próprios estudos e se mostra pertinente na justaposição à tese da mimese tripartida anteriormente comentada:

Necessitamos é de um esquema de três níveis – *enunciação-enunciado-mundo do texto* –, aos quais correspondem um *tempo de contar*, um *tempo contado* e uma *experiência fictícia do tempo* projetada pela conjunção/disjunção entre tempo levado para contar e tempo contado (p. 132).

É importante observar que o modelo sugerido, ainda que tenha como objeto a configuração da obra (mimese II), pela abertura estabelecida à experiência fictícia do tempo, está ligado à mimese I e à mimese III, corolários da formatação temporal. Os dois autores

analisados pelo filósofo francês não atendem ao modelo requisitado por ele, no entanto são úteis para sua teoria no que tange ao processo de configuração da obra.

Contar requer um tempo, não me refiro ao tempo de construção do discurso, mas ao tempo que se leva para ler, o qual pode ser medido em páginas e linhas. Esse espaço tomado para contar algo varia conforme a intenção artística, de tal sorte que anos podem ser relatados em um parágrafo, enquanto que um dia pode ser descrito em centenas de páginas. Segundo Ricoeur, “os efeitos de lentidão ou de velocidade, de brevidade ou extensão, estão na fronteira do quantitativo e do qualitativo” (p.135).

As relações temporais, portanto, não se restringem à mera marcação temporal de acordo com as convenções que adotamos – hora, dia, semana, etc. Mais do que isso, elas conferem significados que transcendem a quantificação, como pode facilmente ser atestado na longa citação de Ricoeur que reproduzo.

A disposição das cenas, dos episódios intermediários, dos acontecimentos marcantes, das transições, não cessa de modular as quantidades e as extensões. A esse traços acrescentam-se as antecipações e os retornos, os encastramentos que permitem incluir vastas extensões temporais rememoradas em seqüências narrativas breves, criar um efeito de profundidade perspectiva ao mesmo tempo que se rompe a cronologia. Afastamo-nos ainda mais da comparação estrita entre comprimentos de tempos quando se acrescenta aos retornos o tempo da lembrança, o tempo do sonho, o tempo do diálogo transcrito, como em Virgínia Woolf. Tensões qualitativas acrescentam-se, assim, às medidas quantitativas (p. 136).

Ricoeur, no terceiro subcapítulo – “Enunciação-enunciado-objeto ‘no discurso da narrativa’” –, contrapõe à *morfologia poética* de Günther Muller os estudos de Gérard Genette, cujos três níveis de análise são traçados a partir do *enunciado* narrativo. Para Genette, em *Discours du récit*, a narrativa “como narrativa, vive de sua relação com a história que conta; como discurso, vive de sua relação com a narração que o profere” (Genette apud Ricoeur, p. 138). Ricoeur aproveita essa citação para estabelecer um contraponto com Benveniste: “fica bem claro que a distribuição, recebida de Émile Benveniste, entre discurso e narrativa só é lembrada para ser recusada” (p.139), pois, conforme o autor de *Tempo e narrativa*:

Existe discurso em qualquer narrativa, na medida em que a narrativa não é menos proferida do que, digamos, o canto lírico, a confissão ou a autobiografia. É ainda um fato de enunciação o narrador estar ausente de seu texto (p. 139).

Importa destacar que “na nomenclatura de Genette, o universo diegético e a enunciação nada designam de exterior ao texto” (p. 139). Somente as relações internas do texto são importantes. É dentro dessa perspectiva que são pensadas as questões *ordem*, *duração e frequência*, aplicadas às relações entre pseudotempo da narrativa e tempo da história.

As relações relativas à *ordem* são agrupadas sob o rótulo de *anacronia*<sup>10</sup>. Compreendem os fenômenos denominados prolepse (contar antecipadamente) e analepse (contar por volta para trás), bem como suas combinações. A narrativa épica, desde a *Iliada*, ilustra com pertinência esse jogo, bastando para isso que se perceba a sua estrutura narrativa, que contempla o modelo narrativo do *in media res*. Cabe registrar a observação, feita por Ricoeur, das possibilidades composicionais do uso de prolepses e analepses:

O uso das prolepses dentro de uma narrativa globalmente retrospectiva parece-me ilustrar, melhor ainda que a analepse, essa relação com a significação global aberta pela inteligência narrativa. Algumas prolepses conduzem a seu termo lógico determinada linha de ação até alcançar o presente do narrador; outras servem para autenticar a narrativa do passado pelo testemunho de sua eficácia na lembrança atual (ainda hoje, revejo-a ...): é, na verdade de Auerbach que se deve tomar emprestado, para explicar esse jogo com o tempo, a noção de “onitemporalidade simbólica” da “consciência reminescente (p. 141).

O aspecto durativo relaciona o tempo da narrativa com o tempo da história, pautada em duas mensurações: uma temporal (medida no tempo do relógio – a história) e a outra espacial (medida em páginas e linhas – o texto). Esse aspecto apresenta similitude com os estudos de Günther Muller, abrigados na tipologia genettiana, sobre o nome se anisocronias. “Pode-se, então, repartir as distorções da velocidade entre a desaceleração extrema da *pausa* e a aceleração extrema da *elipse*, situar a noção clássica de “cena” ou “descrição” perto da pausa e a de “sumário” perto da elipse” (p. 142).

O último aspecto, frequência, também denominado *iterativo*, corresponde ao fato de se contar um acontecimento uma vez ou *n* vezes. A repetição de determinado fato ao longo da narrativa evidentemente atende ao conceito já explicitado nesse trabalho do tecer da intriga. Esse, como se verá, adiante, é um ponto muito recorrente e, mais do que isso, significativo no enredo do romance *O homem suspenso*.

O último subcapítulo – “Ponto de vista e voz narrativa” – é dedicado aos dois fenômenos que o título anuncia. Ricoeur abre o estudo considerando as duas categorias como idênticas, e, não obstante, procura distingui-las. O autor lança um questionamento: “Como incorporar as noções de ponto de vista e de voz narrativa ao problema da composição narrativa?” (p. 147). Ao que ele responde: “Essencialmente, vinculando-as às categorias de *narrador* e de *personagem*” (p.147). Importa observar que a noção de mimese ricoeuriana transcende a esfera da ação vulgar e, no limite, se configura no discurso do personagem, abrindo espaço para as noções de ponto de vista e de voz narrativa.

Ricoeur observa uma importante alteração nas relações entre diegese e drama. Segundo ele, no período clássico, o drama detinha o privilégio da apresentação dos pensamentos dos personagens, enquanto que agora,

para nós, modernos, é, ao contrário, pela diegese, enquanto oposta ao drama, que entramos mais diretamente na problemática do personagem com seus pensamentos, seus sentimentos e seus discursos. De fato, nenhuma arte mimética foi tão longe na representação dos pensamentos, dos sentimentos e do discurso quanto o romance. A imensa diversidade e flexibilidade indefinida de seus procedimentos fizeram com que o romance se tornasse o instrumento privilegiado da investigação da *psyché* humana (p. 148).

A distinção entre *ponto de vista* e *voz narrativa*, vinculando-as ao discurso do personagem e ao do narrador respectivamente, não se sustenta por muito tempo. Segundo o autor, o ponto de vista, nas narrativas de primeira e terceira pessoa, designa “a orientação do olhar do narrador em direção a seus personagens e dos personagens entre si” (p.154). Percebe-se, já nessa passagem, que a noção de ponto de vista não é exclusividade dos personagens, o que fica mais claro quando Ricoeur aborda a questão do “ponto de vista autorial”:

---

<sup>10</sup> Ricoeur percebe nas anacronias uma relação de similitude com o estudo da “perspectiva” (antecipação, retrospectão, grau zero) de Harold Weinrich.

A princípio, é no plano *ideológico*, isto é, no das avaliações, que a noção de ponto de vista toma corpo, na medida em que uma ideologia é o sistema que organiza a visão conceitual do mundo em toda ou parte da obra. Pode ser tanto a do autor quanto a dos personagens. O que é chamado de “ponto de vista autorial” não é a concepção do mundo do autor real, mas a que preside à organização da narrativa de uma obra particular (p. 155).

Após a discussão sobre ponto de vista, Ricoeur apresenta a noção de voz narrativa que segundo ele, não pode ser separada da categoria do narrador – autor fictício do discurso. O autor de *Tempo e narrativa* recorre a Bakhtin para ressaltar a importância da noção de voz narrativa, afirmando que, mesmo nos romances construídos a partir de uma polifonia de vozes, é imprescindível a presença da voz narrativa. Com a introdução de Bakhtin, Ricoeur apresenta a distinção elaborada pelo pensador russo entre os romances monológicos e os romances polifônicos. Segundo essa tipologia, os primeiros, representados por todos os romances anteriores a Dostoiévski<sup>11</sup>, teriam a voz do narrador em posição privilegiada; já os segundos, ao dispor de vozes equivalentes, configuram vários centros de consciência, entre os quais, o do narrador seria apenas mais um neste monumental diálogo.

As considerações sobre o romance polifônico criaram nos estudos de Paul Ricoeur um ponto de instabilidade, cujas consequências poderiam ser o desmoronamento do conceito do tecer da intriga: “Deve-se, de tudo isso, concluir que apenas o romance monológico obedece ainda ao princípio de composição baseado no tecer da intriga?” (p. 160). O autor apressa-se a refutar essa idéia, e apresenta, como justificativa, a existência de um “princípio organizador que ele [o romance polifônico] recolhe da longa tradição balizada pelo gênero carnavalesco” (p. 161).

A noção de voz é muito importante para a obra *Tempo e narrativa*, na medida em que mantém relação próxima com os fenômenos temporais da configuração narrativa. É ela, como projeção do narrador, que instaura o presente fictício da narração, de onde derivam, por consequência, todas as outras relações temporais. Ricoeur encaminha o final do capítulo com uma dupla refutação das teorias anteriormente expostas:

---

<sup>11</sup> Bakhtin não faz concessões a outros autores. O máximo que ele se permite é identificar traços de polifonia em Shakespeare.

Se concordamos com Käte Hamburger e com Harald Weinrich para desligar o pretérito de narração de sua referência ao tempo vivido, portanto, ao passado “real” de um sujeito “real” que se lembra ou reconstrói um passado histórico “real”, pareceu-nos finalmente insuficiente dizer, com a primeira, que o pretérito conservava sua forma gramatical ao mesmo tempo que perdia sua significação de passado e, com o segundo, que o pretérito é apenas o sinal de entrada em narrativa. Pois, porque conservaria o pretérito sua forma gramatical, se tivesse perdido *qualquer* significado temporal? E por que seria o sinal privilegiado de entrada em narrativa? Uma resposta se nos oferece: não seria possível dizer que o pretérito conserva sua forma gramatical e seu privilégio porque o presente de narração é compreendido pelo leitor como *posterior* à história contada, portanto, que a história contada é o *passado* da voz narrativa? Qualquer história contada não é passado para a voz que conta? (p. 162).

As considerações finais encaminham uma discussão que tem como horizonte de problematização a já referida mimese tripartida. Ricoeur conclui que as noções de ponto de vista e voz narrativa são solidárias, de tal sorte que se tornam indiscerníveis.

Trata-se, melhor dizendo, de uma única função, considerada sob o ângulo de duas questões diferentes. O ponto de vista responde à questão: *De onde* se percebe o que é mostrado pelo fato de ser contado? Portanto: De onde se fala? A voz responde à questão: *Quem* está falando aqui? (p. 162).

Segundo Ricoeur, a noção de ponto de vista permanece no campo de investigação da configuração narrativa, portanto mimese II; enquanto que a voz narrativa, pelo fato de se dirigir ao leitor, está na transição entre configuração e refiguração, ou seja, entre mimese II e mimese III.

## 5 TEMPO E NARRATIVA – QUARTA PARTE (PRIMEIRA SEÇÃO)

O terceiro volume de *Tempo e narrativa* é composto, na íntegra, pela quarta e maior parte da obra – “O tempo narrado”. Esta derradeira parte da obra é dividida em duas seções: a primeira, intitulada “A aporética da temporalidade”, que como o próprio título anuncia é dedicada às questões relativas à caracterização do tempo; enquanto que a segunda, intitulada “Poética da narrativa: história, ficção, tempo”, promove a intersecção dos dois vastos campos estudados – História e Literatura – nos cinco primeiros capítulos e, no sexto e sétimo capítulos, promove discussões de cunho filosófico antes de encaminhar as conclusões finais.

A primeira seção está dividida em três capítulos. Retenho para esse trabalho os apontamentos do primeiro – “Tempo da alma e tempo do mundo” -, dedicado à revisitação de Agostinho e Aristóteles. Em relação ao segundo – “Tempo intuitivo ou tempo invisível” -, dedicado a Husserl e Kant, e ao terceiro – “Temporalidade, historialidade, intratemporalidade” -, dedicado a Heidegger, limito-me a registrar a existência, na medida em que esses capítulos não são relevantes para minhas investigações. Importa dizer que esses dois últimos capítulos apresentam uma apreciação de cunho mais filosófico. Como não é meu objetivo traçar as diferenças existentes entre as escolas filosóficas, abstenho-me de comentá-los.

Ricoeur abre a primeira seção fazendo uma observação que coloca claramente o papel das narrativas frente aos estudos relacionados com o tempo.

Dou início a esta última parte com uma tomada de posição relativamente à fenomenologia do tempo, esse terceiro parceiro, com a historiografia e a narrativa de ficção, da conversação triangular mencionada a respeito de *mimese* III. É impossível furtarmo-nos a essa exigência, uma vez que nosso estudo se baseia na tese de que a composição *narrativa*, tomada em toda a sua extensão, constitui uma réplica ao caráter *aporético* da *especulação* sobre o tempo (RICOEUR, 1997, p. 17)<sup>12</sup>.

Convém destacar que a réplica acima mencionada, é pensada em termos de problematização e não em termos de solução, pois, como se verá adiante, a narrativa não tem essa intenção. E, mesmo que tivesse, não conseguiria efetivá-la.

No primeiro capítulo – “Tempo da alma e tempo do mundo” –, Ricoeur nos põe em contato novamente com as formulações de Agostinho e Aristóteles. Diferentemente da primeira parte de *Tempo e narrativa*, os dois pontos de vista aparecem embricados ao longo do capítulo. Antes se tratava de lançar as idéias dos dois pensadores, agora é preciso confrontá-las. O escritor francês começa o capítulo apontando as falhas da concepção agostiniana. E o faz de forma bem contundente, o que causa alguma surpresa, visto que a abordagem do primeiro volume era laudatória: “O fracasso maior da teoria agostiniana é não ter conseguido *substituir* por uma concepção psicológica do tempo uma concepção cosmológica, apesar do inegável progresso que essa psicologia representa relativamente a toda cosmologia do tempo” (p. 19). E acrescenta, apontando com precisão cirúrgica, o passo em falso:

O momento preciso do fracasso é aquele em que Agostinho tenta derivar unicamente da *distensão* do espírito o princípio mesmo da extensão e da medida do tempo (p. 20).

Segundo Ricoeur, a crítica de Agostinho à concepção anterior sobre o tempo está alicerçada sobre uma interpretação equivocada que se concentrou em combater a idéia de que o tempo seria constituído pelo movimento dos astros, quando, na verdade, o autor ressalta do pensamento aristotélico, anterior a Agostinho, a noção de que o tempo, sem ser o próprio movimento, é “algo do movimento” (ARISTÓTELES apud RICOEUR, p. 20). É, pois, a partir do equívoco inicial que o filósofo francês constrói a crítica aos argumentos do pensador

---

<sup>12</sup> Todas as citações de Ricoeur, neste capítulo, foram retiradas da quarta parte de *Tempo e narrativa*. Portanto, todas são de 1997. Devido a essa previsibilidade, doravante, marcarei somente as páginas, desacompanhadas do nome Ricoeur e do ano. Salvo quando necessário, ou seja, quando ocorrerem citações de citações ou quando, pela construção do texto, parecer existir alguma ambigüidade na identificação do autor citado.

católico. No entanto, não se deve concluir dessa refutação que o pensamento agostiniano é desprovido de validade. Ele continua sendo peça importante em de *Tempo e narrativa*, o que se contesta é a sua pretensão de derivar a medida do tempo **unicamente** pela distensão do espírito. Importa destacar que a tipologia agostiniana, ainda que tenha fracassado do ponto de vista da constituição da medida no objeto tempo, é imprescindível na abordagem dos romances dos séculos XX e XXI. Possivelmente, seja a concepção temporal mais pertinente para abordagem dos romances ditos de fluxo de consciência.

Aristóteles está inserido em de uma corrente de pensamento que pode ser definida pelo termo cosmológico. E, diferentemente de Agostinho, não considera a “alma” como fator relevante para a constituição do tempo, daí resultando uma grande aporia, que pode ser exemplificada pela distinção entre os termos “instante” e “presente”.

Para ser pensável, o instante aristotélico requer apenas um corte feito pelo espírito na continuidade do movimento, enquanto este é numerável. Ora, esse corte pode ser qualquer um: *não importa qual* instante é igualmente digno de ser o presente. Mas o presente agostiniano, diríamos hoje seguindo Benveniste, é todo instante designado por um locutor como o “agora” de sua enunciação (p. 28).

A instituição de um presente colado à idéia de um locutor tem conseqüências importantes para a teoria da literatura. Basta que se tenha em mente que as narrativas, como os romances, por exemplo, são estruturadas a partir da figura do narrador, por meio de quem temos acesso à intriga romanesca.

A oposição, estabelecida por Paul Ricoeur, entre o filósofo grego e o pensador africano, não tem por objetivo estabelecer uma hierarquia entre os dois. Não se trata de verificar qual idéia – a fenomenológica ou a cosmológica – tem mais valia. Elas são pensadas sob o signo da complementaridade, o que torna evidente a marca que as une – a incompletude:

A conclusão do confronto entre Agostinho e Aristóteles é clara: não é possível abordar o problema do tempo por uma única extremidade, a alma ou o movimento. A distensão da alma sozinha não pode produzir a extensão do tempo; o dinamismo do movimento sozinha não pode gerar a dialética do triplo presente (p. 33).

Ao que Ricoeur acrescenta:

Ulteriormente, nossa ambição será mostrar como a poética da narrativa contribui para unir o que a especulação separa (p. 33).

## 6 TEMPO E NARRATIVA – QUARTA PARTE (SEGUNDA SEÇÃO)

A segunda seção da quarta parte de *Tempo e narrativa* é composta por sete capítulos, sendo os cinco primeiros dedicados ao entrelaçamento de história e da literatura, cujo ápice se encontra no quinto capítulo. O sexto é dedicado a Hegel e o sétimo tece comentários sobre hermenêutica.

Ricoeur abre a segunda seção da parte IV de *Tempo e narrativa* explanando as idéias principais dos últimos capítulos de sua obra. A questão, diferentemente da terceira parte, dedicada à configuração da narrativa de ficção, está relacionada, nesse momento, com o problema da refiguração:

Chegou o momento de pôr à prova a hipótese maior desta quarta parte, a saber, que a chave do problema da *refiguração* reside na maneira como a história e a ficção, tomadas conjuntamente, oferecem às aporias do tempo reveladas pela fenomenologia a réplica de uma *poética da narrativa* (RICOEUR, 1997, p. 173)<sup>13</sup>.

O autor chama a atenção para a relação de proximidade entre os fenômenos da *refiguração* e da *referência cruzada* entre história e ficção. O esforço de Ricoeur, nesta quarta parte de sua obra, concentra-se na tarefa de aproximar as narrativas fictícias e as

---

<sup>13</sup> Todas as citações de Ricoeur, neste capítulo, foram retiradas da quarta parte de *Tempo e narrativa*. Portanto, todas são de 1997. Devido a essa previsibilidade, doravante, marcarei somente as páginas, desacompanhadas do nome Ricoeur e do ano, salvo quando necessário, ou seja, quando ocorrerem citações de citações, ou quando, pela construção do texto, parecer existir alguma ambigüidade na identificação do autor da citação.

históricas, pontuando suas especificidades e, principalmente, suas relações de complementaridade.

Segundo o pesquisador francês (p.175) a história e a ficção respondem de formas diferentes às aporias da fenomenologia do tempo. A primeira institui um *terceiro tempo*, que promove a mediação entre o tempo vivido e o tempo cósmico, com base em procedimentos de conexão – objeto de análise no primeiro capítulo dessa seção; a segunda lança mão das variações imaginativas que serão abordadas no segundo capítulo dessa seção.

Se, nos dois primeiros capítulos,<sup>b</sup> Ricoeur promove a oposição entre a história e a ficção, nos dois seguintes, ele busca aproximá-las. E a grande questão que permeia o terceiro e o quarto capítulos é a relação possível entre a história e a ficção com a realidade. Para a relação entre a história e a realidade o autor cunhou o termo *representância*:

Daremos o nome de *representância* (ou de *lugar-tenência*) às relações entre as construções da história e seu *face-a-face*, a saber, um passado ao mesmo tempo abolido e preservado em seus rastros (p. 175).

E, correlato ao termo *representância*, cunhou para a relação entre ficção e realidade o termo *aplicação*:

É através da leitura que a literatura retorna à vida, ou seja, ao campo prático e pático da existência. É, pois, no caminho de uma teoria da leitura que procuramos determinar a relação de *aplicação* que constitui o equivalente da relação de *representância* na área de ficção (p. 176).

O quinto capítulo dessa seção tem por objetivo demonstrar os efeitos conjuntos da história e da ficção, que resultam numa *teoria geral dos efeitos*. A união dos dois tipos de narrativa se dá pelo signo da *refiguração cruzada*, construída através de empréstimos mútuos de um modelo narrativo a outro:

Esses empréstimos consistirão no fato de que a intencionalidade histórica só se efetua incorporando à sua intenção os recursos de *ficcionalização* que dependem do

imaginário narrativo, ao passo que a intencionalidade da narrativa de ficção só produz os seus efeitos de detecção e de transformação do agir e do padecer assumindo simetricamente os recursos de *historicização* que lhe oferecem as tentativas de reconstrução do passado efetivo (p. 176).

Convém destacar que dessas relações de trocas nasce o que Ricoeur chama de “tempo humano, e que não é senão o tempo narrado” (p. 177).

Ricoeur enuncia uma questão importante para seu projeto, qual seja, a necessidade de definir de que maneira a narrativa – tanto histórica, como fictícia – pode dar conta da unicidade do tempo. É nesse momento que ele elabora aquele que acredito ser o parágrafo mais relevante de *Tempo e narrativa*:

A função narrativa, tomada em toda a sua amplitude, cobrindo os desenvolvimentos da epopéia ao romance moderno, bem como da lenda à historiografia, define-se a título último por sua ambição de refigurar a *condição* histórica e de assim elevá-la ao nível de *consciência* histórica (p. 177).

A seqüência da apresentação da segunda seção traz ainda alguns outros apontamentos, como as idéias de “tempo” e “história” como singular coletivo, bem como anuncia a necessidade de uma “hermenêutica da consciência histórica”, cujos desdobramentos aparecerão mais adiante nesta dissertação.

O primeiro capítulo da segunda seção da parte quatro – “Entre o tempo vivido e o tempo universal: o tempo histórico” – é dedicado à narrativa histórica. Contudo, facilmente se perceberá a relevância dessas formulações para a narrativa fictícia. Ricoeur abre o capítulo percorrendo sobre as possibilidades investigativas possíveis à luz da filosofia da história. Ele identifica três possibilidades:

No estado presente da discussão sobre a filosofia da história, de bom grado, admitimos que a única opção está entre uma especulação sobre a história universal, à maneira hegeliana, e uma epistemologia da escritura da história, à maneira da historiografia francesa ou da filosofia analítica da história de língua inglesa. Uma terceira opção, aberta pela ruminância das aporias da fenomenologia do tempo, consiste em refletir sobre o *lugar do tempo histórico entre o tempo fenomenológico*

*e o tempo que a fenomenologia não consegue constituir, quer o chamemos de tempo do mundo, tempo objetivo ou tempo vulgar* (p. 179).

O trabalho de Ricoeur erige-se sobre a terceira opção. O capítulo em apreço tem por objetivo demonstrar o modo de atuação da história, ou seja, apresentar os recursos de que ela dispõe para efetuar a “refiguração do tempo”:

Ora, a história revela uma primeira vez a sua capacidade criadora de refiguração do tempo pela invenção e pelo uso de certos *instrumentos de pensamento* tais como o calendário, a idéia de seqüência das gerações e a idéia, conexa, do triplo reino dos contemporâneos, dos predecessores e dos sucessores, enfim e sobretudo, pelo recurso a arquivos, documentos e rastros <sup>14</sup> (p. 179).

O capítulo está subdividido em três subcapítulos, os quais têm por objetivo esmiuçar os *instrumentos de pensamento* acima arrolados. O primeiro é dedicado ao tempo do calendário. Segundo o autor, “o tempo do calendário é a primeira ponte lançada pela *prática* historiadora entre o tempo vivido e o tempo cósmico” (p.180), constituindo um *terceiro-tempo*. É digno de nota que o texto de Paul Ricoeur é pontuado por uma grande flutuação terminológica. No caso presente, a página seguinte apresenta o *terceiro-tempo* como um terceiro em relação ao tempo psíquico (não mais o vivido) e ao tempo cósmico.

O filósofo francês recorre a Émile Benveniste para detalhar as características do tempo do calendário. De acordo com o lingüista francês, esse tempo, por ele denominado “tempo crônico”, apresenta três características que são comuns a todos os calendários: *um acontecimento fundador*, a possibilidade de ser *percorrido em duas direções* e *um repertório de unidades de medida*.

Tomando o calendário ocidental de que nos servimos, em outras palavras o “calendário cristão”, temos como acontecimento fundador o nascimento de Cristo, que determina o ponto axial, tido como referência para as datações de acontecimentos. É o ponto zero do cômputo, que pode ser percorrido em duas direções: do passado para o presente e do presente para o passado. E, por fim, pode ser mensurado por medidas que têm a astronomia por base: “o dia, com base numa medida de intervalo entre o nascer e o pôr-do-sol; o ano, em

virtude do intervalo definido por uma revolução completa do sol e das estações; o mês, como intervalo entre duas conjunções da Lua e do Sol” (RICOEUR, 1997, p. 183).

Não há dúvidas de que o tempo do calendário guarda grande relação de semelhança com o tempo físico, basta que se considere a sua dependência em relação à astronomia. É, pois, a revolução dos astros que regula o tempo que quantificamos. As próprias unidades menores, como horas, minutos e segundos não passam de uma segmentação das unidades maiores. No entanto, é preciso que se considere que o tempo do calendário não se esgota numa apreciação que tenha por base o tempo físico. O aspecto fenomenológico força entrada em nosso horizonte investigativo. É ele mesmo que fornece a base do calendário, a partir do estabelecimento de um momento fundador. Não é difícil perceber que o momento do cômputo zero exige uma determinação que não pode ter outra base que não seja fenomenológica, na medida em que uma intencionalidade se manifesta na qualificação de um determinado instante físico, que adquire valor e significado graças a uma atitude subjetiva<sup>15</sup>.

Ricoeur insiste na base fenomenológica do tempo do calendário, justificando-a a partir da noção de presente. Segundo o autor, “não há presente, portanto tampouco passado ou futuro, no tempo físico, enquanto um instante não é determinado como “agora”, como hoje, portanto, como presente” (p. 185).

No caso da literatura a equação é mais complexa. Para termos acesso ao momento presente, precisamos lançar mão do “tempo lingüístico” identificado por Émile Benveniste. É ele que, no discurso, nos permite alcançar o tempo vivido a partir do tempo crônico, o que pode ser melhor entendido nas próprias palavras de Ricoeur:

A exterioridade atribuída ao calendário relativamente às ocorrências físicas e aos acontecimentos vividos exprime no plano léxico a especificidade do tempo crônico e seu papel de mediador entre as duas perspectivas sobre o tempo: ele cosmologiza o tempo vivido, humaniza o tempo cósmico. É dessa maneira que contribui para reinscrever o tempo da narrativa no tempo do mundo (p. 186).

---

<sup>14</sup> A operacionalidade desses recursos atestam, conforme o autor, a *função poética* da história.

<sup>15</sup> Subjetiva e ao mesmo tempo coletiva, sem o que teríamos a instituição de um calendário particular para cada indivíduo.

Na seqüência do capítulo, Ricoeur apresenta-nos a idéia da “seqüência de gerações”, cuja relação dos “contemporâneos, predecessores e sucessores” é correlata. Essa segunda mediação, proposta pela prática historiadora, tem a sua base diversa daquela presente no tempo do calendário. Enquanto este tem uma base astronômica, aquela tem uma base biológica.

A seqüência das gerações, à sua maneira – por certo fatalista –, assegura a continuação histórica, promovendo situações que oscilam entre a tradição e a inovação. O drástico dessa questão reside no fato de a continuação histórica, via “seqüência das gerações”, consumir-se na realidade mortal inerente a todos os homens. O trágico dessa equação é que a história contínua, os homens não:

A idéia da geração exprime alguns fatos brutos da biologia humana: o nascimento, o envelhecimento, a morte; decorre daí o fato, também ele bruto, da idade média de procriação – cerca de 30 anos –, que, por sua vez, garante a substituição dos mortos pelos vivos (p. 188).

Ricoeur faz referência à Dilthey e Mannheim – defensores da sociologia compreensiva. Segundo o autor, estes pesquisadores são responsáveis pela introdução do conceito biológico da “seqüência das gerações” no seio das ciências humanas. Dilthey identifica dois usos para o léxico geração: a pertença à “mesma” geração e a “seqüência das gerações”, sendo que pertencem à mesma geração “contemporâneos que foram expostos às mesmas influências, marcados pelos mesmos acontecimentos e pelas mesmas mudanças” (RICOEUR, 1997, p. 189).

Karl Mannheim, através do conceito de encadeamento das gerações, identificou formas de refinamento do conceito anterior. Primeiro, a idéia de “pertença por localização”, que torna próximos indivíduos de um mesmo grupo social. Na esteira da observação anterior, tem-se um conceito *durativo*, resultante da combinação entre “substituição (sucessiva) e estratificação (simultânea)” (RICOEUR, 1997, p.190). Paul Ricoeur identifica nesses conceitos o potencial conflitivo das relações estabelecidas pelas gerações:

Daí o caráter que Mannheim chama de “dialético” dos fenômenos abrangidos pelo termo geração: não só o confronto entre herança e inovação na transmissão da bagagem cultural, mas também o ricochete dos questionamentos feitos pelas classes de idade mais jovens sobre as certezas adquiridas pelos velhos em seus anos de juventude (p. 190).

Os desdobramentos dos estudos de Alfred Schutz, entre os quais está a idéia de “reino dos contemporâneos, dos predecessores e dos sucessores” (1997, p. 191), conduzem a “uma sociologia original do ser social em sua dimensão anônima” (p. 191) que aponta, com base numa fenomenologia do ser social, a “exploração das transições que levam da experiência direta do nós ao anonimato característico do mundo social cotidiano”(p.191). O desdobramento dos conceitos estudados por Paul Ricoeur o levou a enunciar uma frase que sintetiza, com maestria, o sentimento de contemporaneidade que acredito estar presente no romance *O homem suspenso* – objeto de investigação dessa dissertação: “A contemporaneidade perdeu o caráter de uma partilha de experiência” (p. 192). O que pode ser acrescida das palavras do próprio Alfred Schutz: “Meu simples contemporâneo é alguém que sei que existe comigo no tempo, mas de quem não tenho nenhuma experiência imediata”. (SCHUTZ apud RICOEUR, p. 193).

O terceiro subcapítulo – “Arquivos, documento, rastro” – fecha o primeiro capítulo dessa segunda seção. Como o próprio título denota, é dedicado à investigação desses três “instrumentos de pensamento”. Paul Ricoeur começa suas considerações pela definição de “arquivo”. Ele recorre a duas enciclopédias – a *Encyclopaedia Universalis* e a *Encyclopaedia Britannica* – e localiza nelas o verbete “arquivo”. Com base nas enciclopédias pesquisadas, o autor identifica três características aplicáveis à idéia de arquivos: a noção de documento, a relação com uma instituição e o objetivo de preservá-los. Segundo Ricoeur:

Na noção de documento, hoje, já não se dá ênfase à função de ensinamento, que a etimologia da palavra sublinha (embora de ensinamento – *enseignement* – à informação – *renseignement* – a transição não seja difícil), mas sim à de *apoio*, de *garantia*, trazida a uma história, uma narrativa, um debate (p. 197).

O estatuto de confiabilidade do documento é contestado por uma análise sociológica, na medida em que é próxima a relação entre monumento e documento, o que por isso mesmo pode evidenciar uma opção ideológica.

O rastro é o terceiro elemento da tríade, compondo um conjunto com os documentos e arquivos. E está colado à noção de vestígio deixado para a posteridade: “o rastro indica *aqui*, portanto no espaço, e *agora*, portanto no presente, a passagem passada dos vivos; ele orienta a caça, a busca, a investigação, a pesquisa” (p. 201).

O rastro, portanto, como remanescente de um tempo anterior, vincula-se à idéia da seqüência das gerações, na medida em que é transmitido de uma geração à outra. O rastro combina, nessa sua permanência, duas relações distintas que se completam: a de significância e a de causalidade. Daí ser pertinente a formulação de Ricoeur que identifica o rastro como um “efeito-signo” (p.202). Importa ressaltar, com base em Emmanuel Lévinas, que o rastro significa sem a intenção de fazê-lo: “assim tomado como um signo, o rastro tem ainda de excepcional em relação aos outros signos o seguinte: ele significa fora de toda intenção de fazer signo e fora de todo projeto do qual seria a intenção”. (LÉVINAS apud RICOEUR, p. 209).

O segundo capítulo dessa segunda seção – “A ficção e as variações imaginativas sobre o tempo” – tem o objetivo de pensar as “soluções” encontradas pela narrativa de ficção frente às aporias da temporalidade que pontuam toda a obra *Tempo e narrativa*. Adicionalmente, e não acessoriamente, também promove um contraponto com a maneira como a narrativa histórica lida com as questões sobre o tempo.

O grande diferença existente entre o tempo fictício e o tempo histórico, segundo Ricoeur, reside na “libertação do narrador” em relação ao historiador. Esse último tem como necessidade imperiosa promover a reinscrição do tempo vivido em termos rigidamente correlatos ao tempo cósmico. A sua opção pela “verdade” restringe suas possibilidades de abordagem temporal, enquanto que o narrador é dotado de uma possibilidade imaginativa muito maior e bem menos coercitiva:

A suspensão das coerções do tempo cosmológico tem como contrapartida *positiva* a independência da ficção na exploração de recursos do tempo fenomenológico que permanecem inexplorados, inibidos, pela narrativa histórica, em razão mesmo da preocupação desta última em sempre vincular o tempo da história ao tempo cósmico, pela reinscrição do primeiro sobre o segundo (p. 219).

Ricoeur identifica no fenômeno das “variações imaginativas” a saída para as aporias da temporalidade. É preciso que se diga, conforme o autor, que a ficção, na verdade, não tem por objetivo resolver poeticamente as aporias da temporalidade. Ela as faz trabalhar. E, não raro, as leva ao limite. O pesquisador francês lança mão da dialética da *intentio/distentio*, de inspiração agostiniana, para pensar o modo de atuação da narrativa de ficção:

De fato, que significa a dialética da *intentio/distentio*, senão uma regra para interpretar tanto a recitação de um poema quanto a unidade de uma história mais ampla, estendida às dimensões de uma vida inteira, ou até da história universal? A concordância discordante já era ao mesmo tempo o nome de um fenômeno a resolver e o de sua solução ideal (p. 235).

Penso que o romance *A história do cerco de Lisboa*, de Saramago, ilustra com maestria as idéias contidas nesse capítulo. Basta que, para isso, lembremos do jogo de interação temporal estabelecido pelo narrador. Somente a liberdade concedida ao narrador dentro do paradigma da ficção pode dotá-lo da possibilidade de construir uma narrativa que, ambientada em distintas realidades temporais – o presente e o passado de um Portugal medieval –, insere dois personagens, do presente fictício, a “viver” uma realidade passada, em si fictícia dentro da própria ficção, com reflexos e projeções colhidos no presente fictício.

No terceiro capítulo da segunda seção – “A realidade do passado histórico” –, Ricoeur debruça-se, assim como fizera no primeiro, sobre questões ligadas à narrativa histórica. Dessa feita, a preocupação do pesquisador francês gira em torno da relação do passado real com o conhecimento histórico: “Que significa o termo ‘real’ aplicado ao passado histórico? Que estamos querendo dizer quando afirmamos que algo ‘realmente’ aconteceu?” (p. 242).

Para dar conta dessas questões, o autor retoma a idéia de rastro, já apresentada anteriormente e, a partir dessa noção inicial, busca avançar em suas formulações:

Com as noções de face-a-face, de lugar-tenência ou representância, apenas demos um nome, mas de forma alguma uma solução, ao problema do valor mimético do rastro e, para além disso, ao sentimento de dívida para com o passado (p. 243).

Ricoeur lança mão do que ele chama dialética entre “grandes gêneros”, colhidos no *Sofista* de Platão, para pensar o “enigma da referência histórica”. Os três grandes gêneros seriam o do mesmo, o do outro e o do análogo. A partir dessa distinção inicial, o autor apresenta procedimentos e linhas de pensamento diversas dos da historiografia. Definitivamente não é meu objetivo dar conta dessa discussão, visto que ela foge ao propósito desse texto. Todavia, faço menção a esse capítulo porque creio haver nele um parágrafo muito importante para pensar a literatura a partir do contraste que a historiografia oferece:

A relação entre ficção e história é, com certeza, mais complexa do que jamais se dirá. Ora, sem dúvida é preciso combater o preconceito segundo o qual a linguagem do historiador poderia tornar-se inteiramente transparente, a ponto de deixar falar os próprios fatos: como se bastasse eliminar os *ornamentos da prosa* para acabar com as *figuras da poesia*. Mas não poderíamos combater esse primeiro preconceito sem combater o segundo, de acordo com o qual a literatura de imaginação, porque usa constantemente de ficção, deve sempre ter um alcance nulo sobre a realidade. Os dois preconceitos devem ser combatidos juntos (p. 259).

Esse parágrafo é muito importante para minhas pretensões. E, de certa forma, justifica minha busca por uma teoria capaz de pensar a literatura sem abolir o conceito de referência. Aproveito essa citação, assaz importante, para reforçar minha idéia de literatura: a literatura é uma das formas de se conhecer o mundo e, ainda que poeticamente organizada, possui um caráter argumentativo que aparece mesmo que exista um esforço para negá-lo. O homem é um ser biossocial e, acima de tudo, quer queira quer não, político. Estar em comunicação é, de certa forma, esforçar-se para convencer o outro. Ou pelo menos perturbá-lo, quando as respostas não são possíveis. Nesse sentido, importa dizer que simpatizo com boa parte das observações da pragmática literária<sup>16</sup>, principalmente quando se percebe que a catarse, de origem aristotélica, é resultado de uma ação engendrada pelo artista para despertar no leitor uma resposta.

No quarto capítulo da segunda seção – “mundo do texto e mundo do leitor” –, assim como fizera no segundo, Ricoeur dedica-se à narrativa de ficção. Novamente a relação entre a ficção e a realidade é pontuada:

---

<sup>16</sup> Mesmo que elas não sejam objeto de estudo nessa dissertação.

Com efeito, só do historiador se pode dizer, falando absolutamente, que se refere a algo do “real”, no sentido de que aquilo de que fala pôde ser observado pelas testemunhas do passado. Em comparação, os personagens do romancista são simplesmente “irreais”; “irreal” é também a experiência que a ficção descreve. Entre “realidade do passado” e “irrealidade da ficção”, a dessimetria é total (p.273).

Nesse sentido, fica patente que o termo referência, presente na obra de Paul Ricoeur, não tem a conotação “vulgar” que dele se pode inferir. A referência em *Tempo e narrativa* parte de uma conceituação que, por ser mais elaborada, é mais sutil do que o mero decalque da realidade. Esse esforço em preservar o sentido pretendido para o termo referência fez com que o filósofo francês buscasse outros termos e/ou conceitos capazes de substituir o termo controverso. É o caso do conceito de “imaginação produtora” encontrado em Kant e do termo “aplicação” tomado de H. G. Gadamer na obra *Verdade e método*. A aplicação, no entanto, não fornece uma solução direta à relação com a realidade: “Com efeito, somente pela mediação da *leitura* é que a obra literária obtém a significância completa, que estaria para a ficção como a representância está para a história” (p. 275). Noção essa completada pela seguinte, e não menos importante, passagem:

Mas temos de confessar que, considerado à parte da leitura, o mundo do texto continua sendo uma transcendência na imanência. Seu estatuto ontológico permanece em suspenso: em excesso relativamente à estrutura, à espera da leitura. Só *na* leitura o dinamismo de configuração encerra o seu percurso (p. 275),

Disso destaco o que julgo ser a chave de leitura das narrativas de ficção e – por que não? - por extensão, de toda a literatura: a transcendência na imanência. A noção de “transcendência na imanência”, aliada à noção de “mundo do texto”, fez com que Paul Ricoeur percebesse que “a passagem da configuração à refiguração exigia o confronto entre dois mundos, o mundo fictício do texto e o mundo real do leitor. O fenômeno da leitura tornava-se, com isso, o mediador necessário da refiguração” (p. 276).

O próximo passo de Ricoeur é identificar a relação que se estabelece entre o autor e o leitor, notadamente sob o signo da intenção que preside a ação do primeiro. O percurso seguido pelo pesquisador francês tem por base as formulações contidas em *Retórica da ficção*, de Wayne Booth. A introdução da noção de autor é pontuada de ressalvas. Ricoeur, ciente das conseqüências desse passo, apressa-se em refutar a idéia de uma “psicografia” por

ele mesmo definida como ultrapassada. Ele deixa bem claro que a noção de autor utilizada nada tem a ver com o autor empírico; a sua preocupação reside no estabelecimento das técnicas pelas quais uma obra se torna comunicável:

Ora, essas técnicas podem ser assinaladas na própria obra. Decorre daí que o único tipo de autor cuja autoridade está em jogo não é o autor real, objeto de biografia, mas sim o *autor implicado*. Ele é quem toma a iniciativa da prova de força que subjaz à relação da escritura como a leitura (p. 278).

A idéia de *autor implicado* possibilita identificar, nas obras literárias, a presença de um enunciador que lhe empresta uma identidade. Partindo da noção de autor implicado, Ricoeur chega às noções de *narrador digno de confiança* e *narrador não digno de confiança*. As duas noções pertencem a Wayne Booth e, divergindo desse, para quem a noção de narrador não digno de confiança é visto com um sinal de menos, o autor de *Tempo e narrativa* identifica nessa noção uma característica não só válida como importante no jogo da configuração literária.

Importa dizer que as noções de autor implicado e narrador (não) confiável são muito relevantes para pensar o romance *O homem suspenso*, de João de Melo. É digno de nota que Paul Ricoeur demonstra grande acuidade em suas considerações sobre a narrativa de ficção, especialmente quando se trata de literatura contemporânea, como bem atestam as observações abaixo transcritas:

Não se pode contestar que a literatura moderna seja *perigosa*. A única resposta digna da crítica que ela provoca, e da qual Wayne Booth é um dos representantes mais estimáveis, é a de que essa literatura venenosa requer um novo tipo de leitor: um leitor que *responde* (p. 282).

Ou ainda:

A função da literatura mais corrosiva pode ser contribuir para fazer aparecer um leitor de novo tipo, um leitor ele próprio *desconfiado*, porque a leitura cessa de ser uma viagem confiante feita em companhia de um narrador digno de confiança, e torna-se um combate com o autor implicado, um combate que o reconduz a si mesmo (p. 282).

Na outra ponta do processo da significação literária, temos o leitor, cuja resposta ao autor implicado é reclamada por uma teoria da leitura. Essa instância é melhor abordada por uma estética<sup>17</sup> do que por uma retórica. Nesse sentido, são duas as possibilidades: “ com W. Iser, o efeito produzido sobre um leitor individual e sua resposta no processo de leitura, ou, com H. R. Jauss, a resposta do público no nível de suas expectativas coletivas” (p. 287).

Segundo Ricoeur, “a história literária, renovada pela estética da recepção, pode assim, pretender incluir a fenomenologia do ato de ler” (p. 287). Essa postura fenomenológica está centrada “no aspecto inacabado do texto literário” conforme já ressaltava Roman Ingarden. O leitor é convocado e participa ativamente da construção de significados do texto. As obras apresentam “lugares de indeterminação” que exigem uma atividade configurante por parte do leitor, visto que “o texto é como uma partitura musical, suscetível de execuções diferentes” (p. 287).

Outro conceito tomado da estética da recepção é o de “ponto de vista viajante”<sup>18</sup> (p. 288) pelo qual podemos ter noção de alguns aspectos importantes do ato de leitura. A sua consequência mais visível é o fato da impossibilidade do leitor perceber a totalidade do texto, pelo menos na primeira leitura. O “ponto de vista viajante” dá conta da percepção do leitor situado dentro do texto. Na medida em que o leitor avança no texto, ele participa de um jogo “de trocas entre as expectativas modificadas e as lembranças transformadas” (p.288). Cabe ressaltar, que neste jogo, as cartas são dadas pelo autor implícito, dentro de uma perspectiva retórica. Daí não ser estranho Ricoeur afirmar que “o ato de leitura tende a se tornar, com o romance moderno, uma réplica à estratégia de decepção tão bem ilustrada pelo *Ulisses* de Joyce” (p. 289).

Ricoeur apresenta a leitura como uma experiência *viva*, tendo por base três dialéticas: a primeira, acima abordada – a relação de combate entre o autor e o leitor; a segunda, consubstanciada na dupla relação de falta de determinabilidade e excesso de sentido; e a última, erigida em cima da busca de coerência. Coerência essa, construída sobre o frágil equilíbrio entre o não-familiar e o familiar; sendo considerada uma “boa” leitura aquela que:

---

<sup>17</sup> Cito a explicação feita por Ricoeur: “A componente nova de que se enriquece a poética é mais da alçada, então, de uma ‘estética’ do que de uma ‘retórica’, se quisermos restituir ao termo estética a amplitude de sentido que lhe confere a *aisthesis* grega e lhe dar como tema a exploração das múltiplas maneiras como uma obra, ao agir sobre um leitor, o *afeta*” (p. 286).

Ao mesmo tempo admite certo grau de ilusão, outro nome do “*willing suspension of disbelief*” preconizado por Coleridge, e assume o desmentido imposto pelo excedente de sentido, pela polissemia da obra, a todas as tentativas que o leitor faz de aderir ao texto e às suas instruções. (...) A distancia “certa” da obra é aquela em que a ilusão se torna alternadamente irresistível e insustentável. Quanto ao equilíbrio entre esses dois impulsos, ele nunca se conclui (p. 290).

O contraponto da figura do autor implicado é o leitor implicado. Segundo Ricoeur, “por leitor implicado, é preciso, então, entender o papel reservado ao leitor real pelas instruções do texto” (p.291). Dessa forma, autor implicado e leitor implicado são instituídos como categorias literárias compatíveis com “a autonomia semântica do texto”. E, mais do que isso, conforme o autor, são correlatos ficcionalizados de seres reais. No entanto, o autor adverte para a enganosa simetria que há entre eles. A atualização dessas duas categorias literárias percorre caminhos diferentes: o autor implicado – disfarce do autor real – desaparece e transforma-se em narrador imanente à obra, enquanto que o leitor implicado é concretizado na figura do leitor real – o sujeito empírico. Concordo com a síntese proposta por Ricoeur: “assim, ao passo que o autor real se apaga no autor implicado, o leitor implicado ganha corpo no leitor real” (p. 292). Porém, não concordo com Ricoeur quando ele afirma que o autor implicado transforma-se em narrador imanente. Admito que essa fórmula: (autor implicado = narrador imanente) funciona em alguns romances, notadamente naqueles escritos *unicamente* em terceira pessoa. Contudo, prefiro pensar no autor implicado como uma espécie de “organizador do discurso” independente da figura do narrador. É o que acontece, por exemplo, do romance *O homem suspenso*, de João de Melo, cuja explicação reservo para a segunda parte dessa dissertação.

Ricoeur recorre à *Estética da Recepção* de H R Jauss e aponta aquela que seria a grande tese dessa proposta: “A tese de que derivam todas as outras faz com que a significação de uma obra literária se baseie na relação *dialógica (dialogisch)* instaurada entre ela e seu público em cada época” (p. 292). No desdobramento dessa idéia, Ricoeur chega à “história dos efeitos” de Gadamer e a idéia de “horizonte de expectativa”, tomada de Husserl. Para dar conta dessas formulações, notadamente da última, o autor de *Tempo e narrativa* faz referência ao romance *Dom Quixote*, de Cervantes: “assim, só compreenderemos o sentido da paródia em *Dom Quixote* se formos capazes de reconstruir o sentimento de familiaridade do primeiro

---

<sup>18</sup> Esse conceito tem uma gênese bastante complexa, segundo Ricoeur a idéia foi retomada por W Iser, através de

público com os romances de cavalaria e, conseqüentemente, o choque produzido por uma obra que, depois de ter fingido satisfazer a expectativa do público, choca-se frontalmente contra ela” (p. 293).

A idéia acima transcrita encontra sua validade na constituição de uma história literária que tem por objetivo identificar “os desvios estéticos sucessivos entre o horizonte de expectativa preexistente e a obra nova, que balizam a recepção da obra” (p. 293). Essa história literária, calcada na noção de desvio literário, tem como prática epistemológica a lógica de perguntas e respostas, isto é, a compreensão de uma determinada obra exige que se pergunte ao que ela responde. A estética da recepção, na medida em que põe em cena a relação da obra com o horizonte de expectativa, e algo ou alguém a que ou a quem ela responde, faz lembrar Bakhtin, para quem os romances são enunciados pertencentes a uma cadeia de enunciados, suscitando perguntas ao mesmo tempo em que respondem outras. Importa dizer que não entendo porque Bakhtin é tão pouco citado em *Tempo e narrativa*. Não quero afirmar aqui que o filósofo francês devesse vincular seus estudos aos do pensador russo. O que foi até agora apresentado basta para aquilatar a relevância da teoria ricoeuriana. O que questiono é que ele não tenha convocado para o debate, assim como fizera com outros pesquisadores, a obra de Bakhtin. O conceito de dialogismo bakhtiniano, aliado à noção de “atitude responsiva ativa”, entre outros, seria extremamente valido para pensar a mimese tripartida ricoeuriana.

Importa dizer que, se por um lado a obra literária no estágio da mimese II (configuração), no seu tecer da intriga, responde a algo – e esse algo só pode advir da mimese I (prefiguração) –, por outro, ele suscita respostas no leitor que irá atualizá-la na mimese III (refiguração). Mas não só isso, é preciso que se considere, com Bakhtin, que esse leitor assume uma dupla tarefa: ao mesmo tempo em que responde aos questionamentos construídos durante a configuração da obra, fornece ele próprio perguntas que o artista deve antecipar e responder no estágio de configuração da obra. Ricoeur, de certa forma, aponta para o acima transcrito ao asseverar que a recepção de uma obra “efetua certa *mediação* entre o passado e o presente, ou melhor, entre o horizonte de expectativa do passado e o horizonte de expectativa do presente” (p. 294).

Na seqüência do capítulo, o filósofo francês segue a abordagem das questões concernentes à Estética da Recepção. Agora o foco é a relação controversa entre “conhecimento” e “deleite”. Essa, sem dúvida, não é uma questão menor. Talvez seja a grande questão da literatura. Não há como negar que exista uma resistência à associação entre literatura e conhecimento, ou melhor, a literatura como forma de conhecimento – principalmente se esse conhecimento for auferido fora das “inexpugnáveis” muralhas da imanência literária. Ricoeur identifica, com precisão cirúrgica, dois momentos da intelectualidade ocidental que contribuíram para essa interdição:

Ora, se a especificação da compreensão literária pelo deleite foi tão desdenhada, isso aconteceu por uma curiosa convergência entre a interdição pronunciada pela estética estrutural de se sair do texto e de ultrapassar as instruções de leitura que ele encerra, e o descrédito lançado sobre o deleite pela estética negativa de Adorno, que não quer ver nele mais do que uma compensação “burguesa” ao ascetismo do trabalho (p. 297).

Segundo Ricoeur, “contrariamente à idéia comum de que o prazer é ignorante e mudo” (p. 297), Jauss percebe nele a possibilidade de instaurar um espaço de sentido. Essa recepção é capaz de perceber as prescrições contidas na partitura musical que é o texto. Porém, é preciso que o leitor percorra um caminho que não se encerra na primeira leitura: “a passagem da primeira leitura, a leitura inocente, se é que há leitura inocente, à segunda leitura, leitura distanciada, é regulada, como dissemos anteriormente, pela estrutura de horizonte da compreensão imediata” (p. 297). A leitura e a releitura apresentam vantagens e desvantagens. A leitura tem sua riqueza convivendo com uma certa opacidade, que a segunda leitura busca dissipar, através de um trabalho focalizador construído em cima de escolhas. Assim sendo, “a expectativa é aberta, mas mais indeterminada; e a pergunta é determinada, mas mais fechada. A crítica literária deve resignar-se com essa *preliminar hermenêutica da parcialidade*” (p. 298). A elucidação dessa parcialidade passa por uma terceira leitura que nasce da pergunta “que horizonte *histórico* condicionou a gênese e o efeito da obra, e, em compensação, limita a interpretação do leitor atual?” (p. 298). São essas leituras em série que garantem o prazer estético, ou seja, a capacidade de ir além do imanente. Mais do que adentrar no mundo do texto, é preciso voltar dele com algo que signifique fora dele. Se considerarmos que não são muitos os leitores de literatura, e que boa parte deles estaciona na primeira leitura – feita, muitas vezes, de forma distraída –, é bem provável que, para a maioria dos leitores, o prazer

da leitura, aliado à construção do conhecimento, seja considerado algo “do outro mundo”, encoberto nas regiões brumosas do inefável, para não dizer simplesmente do impensável.

Ricoeur aprofunda o debate a partir da noção de aplicação, que, como já foi referido, é correlata da noção de representância da história, tida como presente nas três fases hermenêuticas:

A partir daí, a aplicação não constitui uma fase realmente distinta. A própria *aisthesis* já é reveladora e transformante. A experiência estética recebe esse poder do contraste que estabelece logo de saída com a experiência cotidiana: porque “refratária” a qualquer coisa que não ela mesma, ela se afirma capaz de transfigurar o cotidiano e de transgredir suas normas admitidas (p. 299).

Na esteira da citação acima transcrita, Ricoeur identifica um dos pontos cruciais da teoria de Juss: “o poder de comunicabilidade da obra”, ao que acrescenta um juízo: “com efeito, um esclarecimento é fundamentalmente comunicativo; é através dele que a obra ‘ensina’” (p. 299). A questão da comunicabilidade coloca em relação a *aisthesis* e a *catharsis*, cuja distinção exige a transcrição de longa e importante citação:

A *catharsis* constitui, assim, um momento distinto da *aisthesis*, entendida como pura receptividade, ou seja, o momento de comunicabilidade da compreensão perceptiva. A *aisthesis* livra o leitor do cotidiano, a *catharsis* torna-o livre para novas avaliações da realidade que ganharão forma na releitura. Um efeito ainda mais sutil está ligado à *catharsis*: graças ao esclarecimento que exerce, a *catharsis* inicia um processo de transposição, não só afetiva mas também cognitiva, que pode ser aproximada da *allegorese*, cuja história remonta à exegese cristã e pagã (p. 300).

Efetuada o percurso teórico de Paul Ricoeur por algumas teorias da leitura, restam, conforme o autor, características que constituem três tensões dialéticas. A primeira delas gira em torno da relação de *representância* perante o passado e a *liberdade* das variações imaginativas. Já foi pontuado que a narrativa de ficção está livre das coerções sofridas pela narrativa histórica. Isto é, enquanto a segunda é premida pela relação que estabelece com a verdade, buscada em relatos, documentos, rastros, a primeira, por ser ficção, está livre da necessidade de dar conta do real em termos de veracidade.

Neste estágio da reflexão, Ricoeur questiona o estatuto de liberdade comumente associado à ficção, e conclui que a sua liberdade não é absoluta. Ela também sofre coerções:

Livre da coerção externa da prova documentária, a ficção está inteiramente ligada por aquilo mesmo que ela projeta para fora de si mesma. Livre *de...* o artista ainda tem que tornar livre *para...* (...) Assim, a dura lei da criação, que consiste em *restituir* de maneira mais perfeita a visão do mundo que anima o artista, responde ponto por ponto à dívida do historiador e do leitor de história para com os mortos (p. 301).

Sem essa preocupação, o mundo do texto, instituído pelo autor implicado, perderia sua força ilocutória, ou, em outras palavras, seu poder de convencimento.

A segunda tensão dialética procede da estrutura da própria operação de leitura, que tem a fusão dos horizontes como o ideal-tipo da leitura. Essa dialética problematiza a relação entre *comunicabilidade e referencialidade*:

Podemos entrar no problema por uma das duas extremidades: assim, diremos, como no esboço de *mimese* III de nosso primeiro volume, que uma estética da recepção não pode levantar o problema da comunicação sem levantar o da referência, na medida em que o que é comunicado, em última instância, é, para além do sentido de uma obra, o mundo que ela projeta e que constitui o seu horizonte (p. 302).

No entanto, segundo Ricoeur, é preciso pontuar o inverso. A recepção da obra está condicionada à “pura subjetividade do ato de leitura” (p. 303) inscrito numa cadeia de leituras que confere uma dimensão *histórica* a essa recepção. Portanto, conforme o autor, “o ato de leitura inclui-se, assim, numa comunidade leitora que, em certas condições favoráveis, desenvolve aquela espécie de normatividade e de canonicidade que reconhecemos nas grandes obras, aquelas que nunca cessaram de se descontextualizar e de se recontextualizar nas mais variadas circunstâncias culturais” (p. 303).

A última das três dialéticas refere-se aos dois papéis assumidos pela leitura: uma *interrupção* no curso da ação, ou um *novo* impulso para ação. Essas duas possibilidades estão vinculadas ao embate existente entre o mundo imaginário do texto e o mundo efetivo do leitor.

Enquanto o leitor submete suas expectativas às que o texto desenvolve, ele próprio se irrealiza proporcionalmente à irrealidade do mundo fictício para o qual emigra; a leitura torna-se, então, um lugar ele mesmo irreal, onde a reflexão faz uma pausa. Em compensação, enquanto o leitor incorpora – consciente ou in consciente, pouco importa – os ensinamentos de suas leituras à sua visão do mundo, para aumentar a sua legibilidade prévia, a leitura é para ele algo diferente de um *lugar* onde se detém; ela é um meio que ele atravessa (p. 303).

O quinto capítulo – “O entrecruzamento da história e da ficção” –, como o próprio título anuncia, promove a síntese dos quatro predecessores. Na apresentação do capítulo, Ricoeur retoma a importância da teoria da leitura. A intenção do autor é ampliar a dimensão dessa teoria, incorporando ao escopo investigativo a historiografia: “nesse sentido, as análises do *entrecruzamento* da história e da ficção que vamos esboçar são da alçada de uma teoria ampliada da recepção, cujo momento fenomenológico é o ato de leitura. É numa tal teoria ampliada da leitura que a reviravolta se dá, da divergência à convergência, entre a narrativa histórica e a narrativa de ficção (p. 316).

A convergência entre os dois tipos de narrativas se dá pela noção de entrecruzamento, que, por sua vez, é concretizada graças à empréstimos recíprocos tomados entre história e ficção.

Vamos mostrar que essa concretização só é atingida, na medida em que, por um lado, a história se serve, de algum modo, da ficção para refigurar o tempo e, por outro lado, a ficção se vale da história com o mesmo objetivo. Essa concretização recíproca assinala o triunfo da noção de figura, na forma do *figurar-se que...* (p.316).

A tese desenvolvida por Paul Ricoeur é dividida em duas partes: a ficcionalização da história e a historicização da ficção. Na apreciação da ficcionalização da história, merece destaque o lugar do imaginário, visto que os fatos, ligados ao “ter-sido” são dados não diretamente observáveis. E que, no entanto, de alguma forma, devem ser presentificados. Como assevera Ricoeur, “a história (...) *reinscreve* o tempo da narrativa no tempo do universo” (p. 317), lançando mão de alguns conectores, capazes de conciliar o tempo do mundo com o tempo vivido. Três são os conectores abordados: o calendário, a noção da seqüência das gerações e os rastros.

O tempo do calendário, como foi demonstrado anteriormente, é importante porque possibilita o processo de datação de um fato: “a datação de um evento apresenta, assim, um caráter sintético, pelo qual um presente efetivo é identificado a um instante qualquer” (p. 319). A seqüência das gerações tem sua importância na medida em que enriquece a dimensão temporal com um esteio biológico. Porém, é no rastro que o caráter do imaginário apresenta seu ápice:

O caráter imaginário das atividades que mediatizam e esquematizam o rastro é atestado no trabalho de pensamento que acompanha a interpretação de um resto, de um fóssil, de uma ruína, de uma peça de museu, de um monumento: só lhe atribuímos seu valor de rastro, ou seja, de efeito-signo, ao nos *afigurar* o contexto de vida, o ambiente social e cultural, em suma, segundo a observação de Heidegger mencionada anteriormente, o *mundo* que, hoje, *falta*, por assim dizer, ao redor da relíquia (p. 320).

Ricoeur não vacila ao afirmar que há similitudes entre o discurso da historiografia e o discurso literário. Ele chega mesmo a afirmar que “nada se opõe a que admitamos também que a história *imita* em sua escrita os tipos de armação da intriga herdados da tradição literária” (p. 322) . O autor justifica seu posicionamento tendo por base o procedimento de um pesquisador, ligado à historiografia, chamado Hayden White, que, conforme Ricoeur, utiliza-se de empréstimos da teoria de Northrop Frye, notadamente as categorias do trágico, do cômico, do romanesco e da ironia entre outras:

Ora, esses empréstimos tomados à história pela literatura não poderiam ser confinados no plano da composição, portanto, no momento de configuração. O empréstimo diz respeito também à função representativa da imaginação histórica: aprendemos a ver *como* trágico, *como* cômico etc, determinado encadeamento de acontecimentos (p. 323),

daí não ser estranho encontrar obras que podem ser tanto um livro de história como um admirável romance. Aliás, na própria crítica nacional encontramos um importante ensaio do professor Antonio Candido que apresenta uma observação de orientação similar, não necessariamente ligada à relação história/literatura:

Daí, quem sabe, o fato de alguns dos livros mais criadores e sem dúvida mais interessantes da narrativa brasileira recente serem devidos a não-ficcionistas ou, mesmo, não serem de ficção... Por isso, apresentam uma escrita antes tradicional, com ausência de recursos espetaculares, aceitação dos limites da palavra escrita, renúncia à mistura de recursos e artes, indiferença às provocações estilísticas e estruturais.

Quero me referir a livros como *Maíra*, romance de Darcy Ribeiro (1976); *Três mulheres de três ppp*, contos de Paulo Emílio Sales Gomes (1977); e os quatro volumes publicados das memórias de Pedro Nava; *Bau de ossos* (1972), *Balão cativo* (1973), *Chão de ferro* (1976), *Beira Mar* (1978), (CANDIDO, 2003, p.214).

Faz-se necessário explicar a pertinência da citação de Antonio Candido. Definitivamente, suas formulações não atendem ao mesmo propósito da investigação ricoeuriana. O ensaísta brasileiro está discutindo a importância (ou não) da experimentação na literatura brasileira. O que busquei frisar, com essa contribuição, foi a existência, também nas letras nacionais, de livros representativos na narrativa brasileira que foram escritos sem a pretensa intenção de figurar no paradigma da literatura de ficção.

A contaminação da história pela literatura engendra situações complexas: não só suaviza o discurso e o torna mais belo, como também provoca no leitor uma atitude de recepção diferente, por vezes, até mesmo anticientífica:

Esse efeito de ficção, por assim dizer, vê-se, além disso, multiplicado pelas diversas estratégias que mencionamos em nossa revista das teorias da leitura. Podemos ler um livro de história *como* um romance. Com isso, entramos no pacto de leitura que institui a relação cúmplice entre a voz narrativa e o leitor implicado. Em virtude desse pacto, o leitor abaixa a guarda. De bom grado suspende sua desconfiança. Confia. Está pronto para conceder ao historiador o direito exorbitante de conhecer as almas (p. 323).

Ricoeur prossegue sua discussão sobre a ficcionalização da história pela abordagem dos chamados “*epoch-making*” que, segundo ele, são acontecimentos considerados marcantes para uma comunidade histórica. Esses acontecimentos são importantes pelo seu poder “de fundar ou de reforçar a consciência de identidade da comunidade considerada, sua identidade narrativa, bem como a de seus membros” (p. 324), e têm como traço relevante a possibilidade de desestabilizar, de certa forma, a prática historiadora. Segundo Ricoeur, “o historiador, enquanto tal, deve fazer abstinência de seus sentimentos” (p. 324), e, é justamente essa

abstinência que se vê ameaçada frente à grandiloquência de alguns fatos históricos. Os fatos históricos de grande relevância são divididos em dois grupos: aqueles que suscitam comemoração reverenciosa e aqueles que suscitam indignação e lamento. O tratamento por parte do historiador não é o mesmo para os dois grupos. Em relação ao primeiro, as chances de sucesso são maiores, já que uma espécie de pudor intelectual faz com que o historiador evite identificar-se com fatos que, na maioria das vezes, denotam a história dos vencedores. No entanto, em relação ao segundo, é mais difícil manter a isenção, pois se trata de eventos com grande apelo catártico e, como afirma Ricoeur, “o horror está ligado a acontecimentos que é necessário *nunca esquecer*” (p. 325).

Segundo o autor, “o horror e a admiração exercem em nossa consciência histórica uma função específica de individuação” (p. 326). A ficção atua nesse universo pela instauração de uma “ilusão de presença” controlada pelo distanciamento crítico. Da união entre a história de horror (Holocausto) e a ficção, nasce uma epopéia negativa que tem um poder de representação similar aquele concedido à epopéia clássica que narra os efeitos gloriosos de uma comunidade histórica.

Neste capítulo, mais do que o entrecruzamento entre a história e a ficção, destaca-se uma leitura da história que, verdadeiramente, só um humanista poderia fazer:

Mas talvez haja crimes que não se devam esquecer, vítimas cujo sofrimento peça menos vingança do que narrativa. Só a vontade de não esquecer pode fazer com que esses crimes não voltem *nunca mais* (p. 327).

A historicização da ficção é levada a efeito pela sua relação indissociável com o passado, visto que, para contar, é preciso contar algo como se ele já tivesse existido. Ricoeur trabalha com a hipótese de que os acontecimentos contados na narrativa são fatos passados para a *voz narrativa*. É dessa hipótese que o autor deriva a implicação entre a história e a ficção:

Se essa hipótese se sustenta, podemos dizer que a ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia. A história é quase fictícia, tão logo a quase-presença dos acontecimentos colocados “diante dos olhos” do leitor por uma

narrativa animada supre, por sua intuitividade, sua vivacidade, o caráter esquivo da passadidade do passado, que os paradoxos da representância ilustram. A narratividade de ficção é quase histórica, na medida em que os acontecimentos irreais que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é assim que eles se parecem com acontecimentos passados e a ficção se parece com a história (p. 329).

O autor de *Tempo e narrativa* identifica, ainda, uma segunda razão para a ficção estar ligada à noção do “como se passado”: a necessidade, conforme prescreve Aristóteles, de ser provável ou necessário: “Aristóteles sugere (...) que, para ser persuasivo, o provável deve ter uma relação de verossimilhança com o ter-sido” (p. 331). No entanto, segundo Ricoeur, a simulação do passado foi obscurecida pela estética realista, que colocou a ficção no mesmo plano da história. Ricoeur não titubeia ao afirmar que essa prática realista era enganadora: “a verdadeira *mimese* da ação deve ser procurada nas obras de arte menos preocupadas em refletir sua época. *A imitação, no sentido vulgar do termo, é aqui o inimigo por excelência da mimese*” (p. 331).

Ao sexto capítulo – “Renunciar a Hegel” –, faço somente referência, e, sem demora, passo a abordar o sétimo capítulo – “Rumo a uma hermenêutica da consciência histórica” –, esse sim, bastante importante para esta dissertação. Ricoeur anuncia, de saída, os conceitos que nortearão esse capítulo. Trata-se das noções de “espaço de experiência” e de “horizonte de expectativa”, tomadas de Reinhart Kosselech, que estão contidas no sugestivo subcapítulo “O futuro e seu passado”.

As duas noções são importantes porque conseguem dar conta do homem como ser histórico de forma assimétrica. E, nesse sentido, parecem estar mais perto de uma descrição fiel das relações possíveis com o passado e o futuro. A noção de “espaço” contrasta diametralmente com a noção de “horizonte”. A primeira, associada ao termo “experiência”, compõe um sintagma que enfeixa a idéia de fechamento, de algo pronto e irremediavelmente acabado, enquanto que a segunda, acompanhada do termo “horizonte”, compõe um sintagma que aponta para a idéia de amplitude, de infinitas possibilidades. Configura-se como tarefa interessante identificar de que maneira essas duas noções são apresentadas na literatura contemporânea.

São relevantes, também, os dados que Ricoeur recolhe, nos escritos de Koselleck, sobre as formulações de Droysen sobre a história:

Acima das histórias, diz Droysen, há a história. A palavra “história” pode doravante aparecer sem o complemento de um genitivo. As histórias de... tornaram-se a história sem mais. No plano da narrativa, essa história ostenta a *unidade épica* que corresponde à epopéia única que os homens escrevem (p.362).

Dessa concepção de história resulta uma nova visão sobre a história: a história percebida como um singular coletivo. Una e multicomposta, essa história é patrimônio da coletividade humana, e, como não poderia deixar de ser, também são unas e multicompostas as narrativas que dão conta dessa história, sejam elas fictícias ou não. Ricoeur destaca, dos estudos de Koselleck, três temas que são sintomáticos para a composição de um tipo de “horizonte de expectativa”:

Três temas se destacam das cuidadosas análises semânticas de Koselleck. Em primeiro lugar, a crença de que a época presente abre sobre o futuro a perspectiva de uma *novidade* sem precedente; em seguida, a crença de que a mudança para melhor se acelera; e, por fim, a crença de que os homens são cada vez mais capazes de *fazer* sua história. Tempo novo, aceleração do progresso, disponibilidade da história – esses três temas contribuíram para o desdobramento de um novo horizonte de expectativa que, por ricochete, transformou o espaço de experiência em que se depositaram as conquistas do passado (p. 363).

Os três temas, acima transcritos, revelam uma concepção de mundo que melhor poderia ser definida pelo termo idealização. Segundo Ricoeur, essa concepção caracteriza, grosso modo, a filosofia iluminista, que destronara antigos valores como a idéia de Juízo Final e *historia magistra vitae*. É necessário que se diga que Ricoeur não compartilha dessa perspectiva ufanista, segundo ele, “Dos três *topoi* da modernidade, sem dúvida, é o terceiro que nos parece mais vulnerável e, em muitos aspectos, o mais perigoso” (p.367). O que se está contestando é a possibilidade do homem determinar sua história, pois, segundo o autor, “teoria da história e teoria da ação jamais coincidem” (p.367). Os argumentos em relação aos outros dois *topoi* também são convincentes. Particularmente, os considero mais sólidos:

Quanto à aceleração da marcha rumo ao progresso, já quase não acreditamos nela, ainda que possamos falar, com razão, de aceleração de muitas *mutações* históricas. Mas que estejam se encolhendo os espaços de tempo que nos separam de tempos *melhores* é algo que demasiados desastres recentes ou desordens em curso nos fazem duvidar. (...) Não vemos recuar para um futuro cada vez mais distante e incerto a realização de nosso sonho de uma humanidade reconciliada (p. 367)?

É notório que a literatura contemporânea não está longe dessa visão ricoeuriana, notadamente nos escritos pós grandes guerras, que são dotados de um certo sentimento de mal-estar. Uma releitura da história nos faz, no mínimo, questionar algumas verdades, entre elas, aquela que nos fez crer que o Iluminismo abriria um período de progresso para a humanidade. É incontestável que a mundo muda de forma acelerada, no entanto, é necessário perguntar se essa mudança é para melhor ou pior. A aceleração do “progresso” é o grande fetiche de nossa civilização, mas a que preço ele é construído? Nesse particular, a literatura desempenha um papel muito importante, na medida em que não nos possibilita, pelo menos de forma confortável, naturalizar certas escolhas e certos procedimentos civilizatórios. Não é diferente no romance *O homem suspenso*, lá estão todas essas perguntas e, para desespero do narrador, elas não são respondidas. E não simplesmente porque o organizador do discurso o quis assim, mas talvez porque, realmente, não existam respostas.

Ricoeur apresenta uma análise dos dois conceitos básicos, desse capítulo, para uma interpretação e atuação na história que bem poderiam definir parte da criação literária contemporânea:

É preciso resistir ao encolhimento do espaço de experiência. Para tanto, é preciso lutar contra a tendência a só considerar o passado do ponto de vista do acabado, do imutável, do irrevocável. É preciso reabrir o passado, nele reviver potencialidades não realizadas, contrariadas ou até massacradas. Em suma, contra o adágio que pretende que o futuro seja em todos os aspectos aberto e contingente, e o passado univocamente fechado e necessário, é preciso tornar nossas expectativas mais determinadas [**e portanto mais distantes da utopia e da ucronia**] e nossa experiência mais indeterminada (p. 372).

Na seqüência do capítulo, Ricoeur põe em evidência os mecanismos pelos quais somos afetados pelo passado, e também problematiza a maneira como fazemos a história, ou melhor, apresenta quais limites e condicionamentos interferem no agir humano.

É o próprio propósito de “fazer a história” que reclama o passo atrás do futuro para o passado: a humanidade, dissemos com Marx, só faz sua história em *circunstâncias* que ela não fez. A noção de *circunstâncias* torna-se, assim, o indício de uma relação inversa com a história: somos os agentes da história apenas na medida em que somos os seus pacientes (p.372).

Estamos, assim, próximos da noção de tradição que vincula os humanos no tempo. E é justamente essa noção que nos permite criar, pela modificação, a história da humanidade, dentro de uma perspectiva que não permite a nenhum homem o direito de se considerar um inovador absoluto: “A noção de tradição, tomada no sentido das tradições, significa que nunca estamos numa posição absoluta de inovadores, mas sempre inicialmente numa situação relativa de herdeiros” (p. 379).

Importa ressaltar que essa relação entre inovadores e herdeiros representa, sem reservas, o que acontece na literatura. É o caso dos movimentos de vanguarda, dentro dos quais uma postura completamente inovadora é impossível. A evolução na literatura, e aqui evolução, é bom que se diga, não é pensada em termos de melhor ou pior, é praticada através de desvios, os quais necessitam de uma base anterior para ser contestada. Esse mecanismo explica porque algumas obras simplesmente não são entendidas pelo grande público, ou são apreciadas pelo caráter cômico ou exótico que manifestam, visto que falta à maioria dos leitores uma cultura literária que lhes permita identificar, na singularidade de um fenômeno literário, a presença de características inovadoras capazes de contrastar com obras anteriores. Em nossas letras, temos um caso bastante instigante. É o caso da peça teatral, adaptada para TV e cinema, *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna. É incontestável que as duas versões filmadas granjearam sucesso junto ao público brasileiro. No entanto, é digno de nota que a recepção desse texto, para a maioria das pessoas, não ultrapassou a epiderme da obra. Sua admiração se deu, em parte, pela excelência dos atores, principalmente daqueles que interpretaram João Grilo e Chicó, e, em grande parte, pelo viés cômico da obra, tão em consonância com o estilo de humor pastelão desenvolvido pela Rede Globo. Poucos realmente perceberam a grandeza da obra, o que há de subversão em sua proposta. Poucos perceberam que a obra é uma sátira dos autos clássicos, como *O auto da barca do inferno*, de Gil Vicente, e que se trata, verdadeiramente, de uma reinvenção desse gênero literário.

O caso relatado é curioso porque atesta o poder que uma obra literária tem de encantar públicos distintos. E, mais que isso, revela, na prática, o que Ingarden já postulava: que a

obra, como partitura musical que é, possibilita leituras completamente diversas. Aliás, ainda em relação à noção de tradição, vale destacar a maneira peculiar, também tripartida, com que Ricoeur apresenta a questão:

A tradicionalidade, compreendida como estilo formal de transmissão das heranças recebidas, e as tradições, como conteúdos dotados de sentido, e, por fim, a tradição, como legitimação da pretensão à verdade cultivada por toda herança portadora de sentido (p.389).

Ricoeur encaminha o final do capítulo discutindo questões relativas ao *presente histórico*. Para interpretar o fenômeno, o autor recorre, novamente, ao lingüista francês: “lembremo-nos de que Émile Benveniste definia o presente como o momento em que o locutor torna seu ato de enunciação contemporâneo dos enunciados que profere” (p. 395). Esta maneira de encarar o presente histórico representa, de certo modo, o triunfo pontual da concepção temporal legada por Agostinho. Não creio ser nenhum absurdo denominar o presente erigido sobre essa concepção de *presente habitado*, na medida em que ele é inseparável de uma consciência capaz de instituí-lo como realidade. Neste sentido, destaco um parágrafo, que julgo crucial em *Tempo e narrativa*, para pensar o presente histórico e, principalmente, o romance *O homem suspenso*, de João de Melo:

Se a história monumental pode ajudar os fortes a dominar o passado para criar grandeza, a *história do modo de antiquário* ajuda os homens comuns a persistir em tudo o que uma tradição bem enraizada num solo familiar oferece de *habitual* e de *venerável*. *Preservar* e *venerar*: essa divisa está compreendida por instinto na área de uma célula familiar, de uma geração, de uma cidade. Ela justifica um companheirismo duradouro e alerta contra as seduções da vida cosmopolita, sempre apaixonada pelas novidades. Para ela, ter raízes não é um acidente arbitrário, é tirar do passado o crescimento, fazendo-se herdeiro dele, a flor e o fruto. Mas o perigo não está longe: se tudo que é antigo e passado é igualmente venerável, a história, mais uma vez, é lesada não apenas pela visão estreita da veneração, mas pela mumificação de um passado que o presente já não anima, já não inspira. A vida não quer ser preservada, mas acrescida (p.402).

Chegamos, enfim, ao capítulo de conclusão de *Tempo e narrativa*. Nele Ricoeur apresenta uma série de conclusões, precisamente três. O autor termina a obra da mesma maneira com que começou, ou seja, em torno da noção fecunda de aporias. As conclusões estão dispostas em torno de três instâncias aporéticas.

Nesse capítulo, o autor põe à prova sua hipótese inicial: a de que “a temporalidade não se deixa dizer no discurso direto de uma fenomenologia, mas requer a mediação do discurso indireto da narração” (p.417). Talvez seja possível recolher de Ricoeur a idéia de que o homem é incapaz de sistematizar o tempo, e que esse só se deixa perscrutar se formos capazes de interpretar a experiência do homem no tempo, e de que forma ela nos condiciona. Talvez mais importante seja perceber de que forma somos capazes de reter nossa experiência no tempo. “De forma esquemática, a nossa hipótese de trabalho equivale, assim, a *considerar a narrativa como o guardião do tempo*, na medida em que só haveria tempo pensado quando narrado” (p. 417).

A primeira das três aporias presentes na conclusão diz respeito à idéia de identidade narrativa. Particularmente, das três, considero essa a mais pertinente para a investigação literária. Transcrevo o texto ricoeuriano:

O frágil rebento oriundo da união da história e da ficção é a *atribuição* a um indivíduo ou a uma comunidade de uma identidade específica que podemos chamar de *identidade narrativa* (p. 424).

Confesso minha incapacidade para acompanhar, neste trecho, o pensamento de Paul Ricoeur. Realmente não consigo entender a pertinência do léxico “frágil” na citação acima transcrita. No meu entender, essa noção de identidade narrativa é o grande e surpreendente trunfo do apagar de luzes de *Tempo e narrativa*. É ela, talvez, a resposta mais loquaz aos questionamentos que gravitam em torno da validade e/ou importância da literatura. E quando afirmo isso estou pensando, por exemplo, na força constituinte de identidades nas narrativas orais; ou ainda, em romances como *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, e a identidade narrativa nele presente. E contraste tudo isso com o caráter, este sim realmente frágil, das identidades forjadas à foice e martelo nos países do leste europeu – União Soviética, Iugoslávia e Tchecoslováquia –, cujos destinos resultaram em colapsos das efêmeras unidades políticas. E lembro, ainda, que as narrativas exercem esse poder para o bem e para o mal com uma força verdadeiramente insuspeita, de tal forma que em alguns casos a ilusão transmitida é tão forte que tentar desmenti-las configura um ato de heresia ou lesa-pátria. Refiro-me à história do Rio Grande do Sul, e, mais especificamente, à idealização do gaúcho.

Como afirmei acima, não entendo o porquê da classificação da identidade narrativa como “frágil” rebento, principalmente se a afirmação for contrastada com o seguinte excerto:

Responder à questão “quem?”, como o dissera energicamente Hannah Arendt, é contar a história de uma vida. A história narrada diz o *quem* da ação. A *identidade* do quem é apenas, portanto, uma identidade narrativa (p. 424).

Outro fruto apreciável dessa primeira aporia é a noção de vida examinada, cuja abrangência, em termos de significância, é notável: se, por um lado, permite interpretar os caracteres constitutivos de um personagem; por outro, também permite pensar as conseqüências causadas pelo legado cultural em termos de refiguração por parte do leitor. E aqui leitor é um termo obrigatoriamente ampla, na medida em que considera não só aquele que se dedica às páginas de um livro, mas também aquele que é “convidado” a ler a realidade que o circunda a partir de todas as manifestações culturais/comunicativas que a nossa sociedade engendra:

O si do conhecimento de si é o fruto de uma vida examinada, segundo a frase de Sócrates na *Apologia*. Ora, uma vida examinada é, em ampla medida, uma vida depurada, explicada pelos efeitos catárticos das narrativas tanto históricas quanto fictícias veiculadas por nossa cultura. A ipseidade é, assim, a de um si instruído pelas obras da cultura que ele aplicou a si mesmo (p. 425).

A segunda aporia da conclusão é dedicada à problemática da totalidade e da totalização. Trata-se de uma questão controversa, que pode ser sintetizada pela seguinte indagação: “como passar dos ‘fragmentos’ de duração ao ‘conjunto da transcorrência?’” (p. 433). Ricoeur não se furta da resposta e aponta a solução: “a *totalidade do tempo só pode ser corolária de sua continuidade*” (p. 433). Mais adiante, Ricoeur aponta, com grande acuidade, a maneira como podemos perceber o fenômeno histórico em sua totalidade: “pensar a história como una é colocar a equivalência entre três idéias: um tempo, uma humanidade, uma história” (p. 441).

A última aporia presente nas conclusões ricoeurianas problematiza a questão da inescrutabilidade do tempo e os limites da narrativa. É nesta altura de *Tempo e narrativa* que

Ricoeur fornece, de forma bastante sintética, mas não por isso menos rica, sua visão da fenomenologia:

Ora, é preciso admitir que, no âmbito de um pensamento que se pretenda ainda fenomenológico, ou seja, governado pela idéia de intencionalidade, todas as declarações de Heidegger sobre esse “projeto do ser na direção do tempo” permanecem enigmáticas (p. 457).

As investigações do tempo fenomenológicas e cosmológicas, ora dissociadas, ora conjugadas, evidenciaram a impossibilidade de ambas darem conta do fenômeno tempo. O saldo final desse confronto selou a incapacidade de apreensão do tempo por parte de uma ou de outra teoria. O que se tem, de fato, são aproximações, cada vez mais refinadas, que, contudo, não resolvem o problema. Nesse sentido, a questão do momento é saber em que medida a narrativa pode contribuir para a solução desse problema que, por tudo que se viu, parece ser insolúvel:

A questão mais embaraçosa que nosso empreendimento inteiro encontra resume-se em saber se a irrepresentabilidade do tempo encontra ainda um paralelo da parte da narratividade. A questão parece, à primeira vista, inconveniente: Que sentido poderia haver, com efeito, em refigurar o inescrutável? A poética da narrativa não está, porém, sem recursos, ante a anomalia da questão. *É na maneira como a narratividade é levada a seus limites que reside o segredo de sua réplica à inescrutabilidade do tempo* (p. 458).

O que, acredito, pode ser sintetizado na máxima prescrita por Ricoeur: “A réplica da narratividade às aporias do tempo consiste menos em resolver as aporias do que em fazê-las trabalhar, em torná-las produtivas. É com isso que o pensamento da história contribui para a refiguração do tempo” (p. 445).

SEGUNDA PARTE – *O HOMEM SUSPENSO*

## 1 PRIMEIRAS PALAVRAS

A segunda parte dessa dissertação tem o objetivo de confrontar o romance *O homem suspenso*, do português João de Melo, com a teoria revisada na primeira parte. Interessa-me, nesse confronto, pontuar características da composição narrativa e características relativas à temática, dentro de uma perspectiva que transcenda os limites da imanência. Portanto, não distante do fecundo conceito de mimese III de Ricoeur.

Acredito que o romance do açoriano João de Melo seja rico nos dois segmentos. Do ponto de vista composicional, o jogo estabelecido entre os narradores, como se verá no próximo capítulo, é algo fabuloso. Não diria que não há nada de similar, contudo, devo dizer que é absolutamente peculiar em sua orquestração. E, do ponto de vista da temática, é notório pelas imagens que constrói, a partir do entrecruzamento das dimensões afetivas e políticas do personagem principal.

Apresento, agora, o plano de trabalho dessa segunda parte da dissertação. Ela está dividida em quatro capítulos que promovem uma compartimentação argumentativa que a conclusão tem por objetivo agrupar. O primeiro capítulo é o de apresentação, e tem por objetivo relatar, de forma sumária, os principais pontos do enredo romanesco de *O homem suspenso*, enquanto que os outros três, de caráter investigativo, abordarão isoladamente três aspectos específicos do romance.

Faço esse capítulo de apresentação por dois motivos: para facilitar a escrita dos capítulos vindouros, libertando-me da necessidade de interromper a análise para introduzir o

enredo, visto que este já terá o status de informação fornecida *a priori*; e para facilitar a atividade dos leitores futuros, na medida em que reconheço a dificuldade de acesso a esse romance que não conta com impressão no Brasil, e pelo fato de ele sequer fazer parte do acervo da biblioteca da UFRGS<sup>19</sup>. Importa considerar, também, que alguns leitores chegarão a esse trabalho pelo interesse em Paul Ricoeur e que, por não conhecerem o romance, podem sentir-se desestimulados a ler a segunda parte dessa dissertação. Penso que o capítulo de apresentação pode eliminar esse entrave.

---

<sup>19</sup> Existem cópias desse romance na biblioteca da UNISINOS em São Leopoldo – RS.

## 2 O HOMEM SUSPENSO – APRESENTAÇÃO

O romance *O homem suspenso* começa com o personagem principal<sup>20</sup>, o narrador em primeira pessoa, perambulando pelas ruas de Lisboa. É um homem em conflito. Seus conflitos são de ordens variadas. Na dimensão afetiva, está saindo de um casamento de onze anos com Maria do Carmo (Carminho), de uma maneira bastante conturbada. Ele fora “expulso” de casa por ela, pelo menos este é o sentimento dele. Na verdade, a ex-esposa pedira-lhe apenas uma “paragem” na relação:

– Paragem, neste caso, significa interlúdio, compasso de espera, descompressão, apaziguamento das nossas crispações. Precisamos de regressar à saudade um do outro, à salvação de nossa intimidade. Só isso (Melo, 1996, p. 57)<sup>21</sup>!

No entanto, seu orgulho não lhe permitiu pedir perdão à esposa pelas suas constantes omissões, sequer contornar a situação ele tentou. Restou-lhe como alternativa, o abandono do lar, que, nesse caso, ganha a dramaticidade de uma diáspora, já que para ele a esposa era a sua pátria.

Na dimensão política, o personagem principal encontra-se em litígio com a história. Não consegue entender, neste inverno de 1992, os rumos que estão sendo tomados por

---

<sup>20</sup> O personagem principal em nenhum momento é nominado.

<sup>21</sup> Excetuando-se uma citação de Timothy Brennam, devidamente identificada, todas as demais citações foram retiradas da edição de 1996 de *O homem suspenso* de João de Melo, razão pelo qual as próximas citações conterão apenas o indicativo do número de página.

Portugal no concerto das nações européias. Segundo o personagem, Portugal está perdendo sua identidade, na medida em que passa a integrar a Comunidade Européia.

Fecho o livro [Peregrinação], quedo-me por um momento em meditação. Penso nos séculos passados, perdido no tempo em que a vida portuguesa não era este vazio nem esta escassez de aventura, e depois volto a superfície da realidade. Agora não acontece nada em Portugal. Mas a minha vida sem Carminho, neste país do nada, no tempo e no modo de ser o que nunca fomos, é uma ruína, uma vergonha de vida (p. 32).

O parágrafo acima transcrito é sintomático, na medida em que ele consegue transmitir o clima que perpassa o romance em sua totalidade, ou seja, essa fusão de sentimentos que oscila, na maior parte das vezes, sem aviso prévio, da esfera social para a lírica e vice-versa. A tônica da obra é bem esse misto de sensações convivendo numa forte relação de implicação.

Após a separação, o professor atira-se num trajeto pontuado por perdas e deserções. A primeira delas diz respeito ao próprio lar, de onde levava consigo somente o carro, os dois tomos de *Peregrinação* e sua tese de doutoramento, a qual, num acesso de angústia, lançou às águas do Tejo. Em seguida, o personagem abre mão do seu emprego de professor de literatura na faculdade, do partido e de Portugal enfim.

No cadinho que se transformara sua alma, fervilham a decepção pelo fim do relacionamento afetivo e a tristeza por ver sua pátria descaracterizar-se, para servilmente ser aceita na Comunidade Européia. Um forte sentimento de margem se apossou do nosso herói. Ele se sente à margem da vida de Carminho e, como português, na margem, ou melhor, na periferia da Europa unida de onde emanam determinações que, na visão do personagem, atestam a fraqueza da velha e outrora gloriosa nação portuguesa.

Fez-se necessário partir. Melhor seria dizer fugir. O professor entranha-se num roteiro de desterritorialização que o leva até Poitiers, na França. Ele parte como quem caminha para a morte, por isso, despede-se, no caminho, daqueles que lhe são caros em Portugal, tendo por companhia somente um cão vadio que encontrara nas ruas de Lisboa, na noite em que fora tornado um proscrito da vida de Carminho.

A despedida começa pela sua terra natal. Mais precisamente pela casa de seus pais, no interior de Portugal, onde ele teve a funesta experiência de assistir à morte de seu pai em seus braços. A passagem pela aldeia serviu para evidenciar, ao personagem, o quanto ele estava distante daquela realidade. Com a morte do velho agricultor, a comunidade projetou em seu filho as esperanças daquele povoado sofrido, um papel que definitivamente não fazia parte de seus planos, pois na verdade ele sentia-se um estranho naquele lugar:

Quando reentro em casa, a mesma estranheza nos olhos dos meus pais. Deixei de ser daqui, já não pertença à aldeia à casa à família, também eu deixei de ser filho de gente, não descendo de nenhum homem e de nenhuma mulher, perdi a cédula o sal o santo óleo o nome de baptismo o conhecimento da rua, a minha identidade dela (p. 169).

Após deixar a aldeia, o professor despede-se de Mariana, sua amante açoriana. Esse encontro é importante, porque apresenta um diálogo esclarecedor sobre os sentimentos do personagem e o mecanismo de acúmulo de perdas presentes no seu discurso.

Digo-lhe. “já não vivo com a Carminho, não tenho pai nem casa nem roupa nem trabalho, agora só este cão me segue os passos, e tenho o carro, e o único livro que trago sempre comigo, e o projecto de ir a Poitiers, na mais longa viagem que alguma vez fiz e que me levará muito longe, totalmente para fora de mim” (p. 191).

Note-se que a citação acima já faz referência ao falecimento do pai do professor. Esse tipo de enumeração funesta é uma constante em todo o romance e atesta, de forma cabal, a impossibilidade de abordagem fragmentada do personagem. Nele, tudo está interligado, de tal sorte que as perdas somam-se, quando não induzem a novas perdas. É um quadro que, no limite, se pode considerar patológico, visto que seu discurso aponta para um estado de autoaniquilação.

A caminho da França, onde o personagem principal irá proferir uma conferência sobre identidade no continente europeu pela ótica portuguesa (“Solitude identitaire et sentiment européen chez lês portugais”), o professor faz sua última parada. Dessa vez, vai à “cidade sagrada” despedir-se de Frei Bernardo, seu amigo dos tempos de escola. Despede-se, também, da igreja e da sua antiga fé, com a qual não conseguira se reconciliar. Aliás, sobre sua

percepção religiosa, é digna de nota sua absoluta repulsa pela igreja e por sua postura hipócrita. O professor de literatura não poupa palavras quando se trata de criticar a igreja e sua preocupação comercial:

Penso estou outra vez entre os vendilhões do templo, entre os que abalaram e deitaram a perder minha fé, entre gente que aterroriza a vida a ideia e a inocência dos crentes, entre mercadores de sonhos, traidores do reino dos Céus, traficantes da religião. Tal como eu suspeitava, não existe, não é aqui a cidade de Deus e de Nossa Senhora. Vim para varrer de dentro de mim essa antiqüíssima poeira dourada, a minha derradeira e desmoralizada ilusão de Deus (p. 207).

O caminho interpunha, entre ele e o seu destino, o problema sempiterno dos portugueses: a Espanha. A despeito de todo seu esforço para se fazer simpático a esse outro povo da Península Ibérica, o máximo que ele conseguiu colher foi a indiferença desta nação que, sem se reconciliar com Portugal, faz parte da mesma “abstrata” Comunidade Européia:

Não há coisa pior do que ser desprezado numa “calle” de Madrid, à vista de toda a gente, nem pior humilhação para um homem como eu do que estar no perfeito entendimento da língua que se fala em Madrid, e nunca obter a aceitação o respeito a atenção o esforço de um “entendimento” pelos espanhóis dessa outra língua ibérica, o português. Penso sempre que se trata de um equívoco, de um acto lingüístico unilateral; de uma tirania; de uma arrogância; de uma rigidez de ouvido que se confunde com um desleixo ou mesmo com uma prepotência. O que me dói não é bem esse desprezo, mas o facto de vir de quem vem, ou seja, de um povo tão diverso e tão democrático, pois que nenhum outro aceitaria como ele a minha individualidade no conjunto do seu próprio labirinto étnico e sociolingüístico (p. 215).

Da França o professor escreve para sua mãe. Relata seu sentimento de descrédito pela outrora grandiosa nação portuguesa, e a sua intenção de permanecer na França, enquanto durar sua descrença. E, finalmente, faz um apelo à sua mãe para que ela não morra nunca, pois ela é o único elo que o prende, ainda, a Portugal:

Por favor, mãe, não morra nunca. Que será de mim sem pai nem mãe nem casa nem família nem pátria em fim de século, sem esta idéia de continuidade, sem o amor de quem amei, sem fé nem trabalho nem amigos nem ideologia? Prometa-me que não morrerá nunca, ou pelo menos até ao dia em que eu volte a acreditar no caminho e no país do meu regresso a casa. Por favor, mãe, escreva-me depressa a promê-lo. Estou muito longe e muito doente. Sou um homem suspenso, um homem perfilado

banido exilado na deriva e no inverno da sua vida. Desconheço o motivo profundo da minha dor e da minha suspensão. Tenho medo de entrar na noite, de nela abrir os braços, de não mais encontrar a porta de saída da casa da solidão e da loucura. Mas enquanto aqui espero e desespero, mãe, desejo que esta minha carta a vá encontrar bem consigo e de excelente saúde, na companhia de tios tias primos e primas, e dos mais que me sejam sangue tribo e família, assim como de quantos aí na minha terra-mãe portuguesa porventura me amem ou ainda me recordem com um pouco de alegria no coração<sup>22</sup> (p. 218).

---

<sup>22</sup> Esse romance foi escrito entre 19.12.1991 e 22.09.1995. Portugal passou a integrar a Comunidade Européia em 1986.

### 3 A ORQUESTRAÇÃO NARRATIVA

O capítulo anterior teve, como função precípua, oferecer uma visão geral do romance *O homem suspenso*. Contudo, creio ser desnecessário dizer que essa visada é muito superficial e, de forma alguma, é capaz de transmitir a riqueza presente no romance do açoriano João de Melo. Um desses pontos que permaneceram obscuros diz respeito ao jogo narrativo, que apresenta algumas características que merecem desenvolvimento.

O que motivou a confecção desse capítulo foi o desejo de contestar uma informação contida em *Tempo e narrativa* ligada à noção de autor. Importa dizer que as formulações ricoeurianas são bastante revolucionárias quando se trata dos conceitos mimese e referência, mas não o são em relação à noção de narrador. Explico. O pesquisador francês teve o cuidado de não confundir a figura do autor com o sujeito empírico que escreve as obras literárias. Sabia ele que essa relação, pautada na figura do autor empírico, sofre, dentro dos estudos literários, uma forte interdição. Os escritos de Paul Ricoeur apresentam um autor que faz parte, ele também, da criação literária. A solução encontrada foi tomada de empréstimo dos estudos de Wayne Booth, trata-se da noção de autor implicado.

A noção de autor implicado é correlata da noção de leitor implicado e, segundo Ricoeur, a atualização dessas duas categorias, no processo de leitura, assume caminhos diferentes: o leitor implicado realiza-se no leitor real, enquanto que o autor implicado se transforma em narrador imanente. Contesto a última parte da asserção. Não creio ser possível identificar o autor implicado com a figura do narrador imanente, e buscarei comprovar essa idéia com o romance *O homem suspenso*.

Se é verdade que o autor implicado pode ser identificado com o narrador imanente, como se resolve a equação nos romances que apresentam mais de um narrador, como é o caso do romance de João de Melo? Acredito que a resposta a essa questão passa pela dissociação da ligação, estabelecida por Ricoeur, entre as figuras do autor implicado e do narrador imanente. Prefiro pensar o autor implicado como uma espécie de organizador do discurso, portanto, uma identidade, também fictícia, que estaria num nível superior ao narrador, sendo este último posto em ação por ele. No caso particular do romance *O homem suspenso*, o autor implicado é aquele que põe em cena os dois narradores presentes na obra: o narrador-protagonista e o narrador em terceira pessoa.

O grande feito desse autor implicado, como entidade organizadora, é o jogo de intervenções estabelecido entre os dois narradores. Dizer que a presença de um narrador de terceira pessoa, junto a um narrador de primeira, garante, pela interpolação que realiza, uma outra visão para os mesmos eventos, não constitui novidade alguma. Aliás, essa é uma atividade ordinariamente realizada por esse tipo de narrador. E, de fato, esse segundo narrador realmente fornece novos elementos para o episódio central do romance – o fim do casamento entre Carminho e o professor. Porém, isso não é tudo. O que qualifico como fantástico é a abrangência desse narrador de terceira pessoa. Na primeira leitura que fiz do romance, fui tentado a classificá-lo como um **narrador de terceira pessoa onisciente geograficamente circunscrito**, visto que esse narrador exerce sua função somente na cidade de Lisboa. Todas as informações que o leitor tem do itinerário do professor até a França são relatadas, tão somente, pela perspectiva do narrador-protagonista. O outro narrador está ausente na cidade sagrada, onde o ex-marido de Carminho se encontra com seu amigo Frei Bernardo, na aldeia de onde saiu nosso herói, na Espanha e na França. Em todos esses lugares exteriores à capital portuguesa há um silêncio completo do narrador de terceira pessoa. Mais especificamente, dos 21 capítulos que compõem o romance, ele só parece em 7, todos ambientados em Lisboa.

Essa classificação inicial, contudo, se revelou, com as leituras seguintes, insuficiente. Dizer que ele está ausente dos locais exteriores a Lisboa não resolve a questão. O corte é mais profundo. Esse narrador está ausente em outras partes do texto ambientadas na própria Lisboa, ou seja, ele não está presente e nada relata do encontro do narrador-protagonista com o cão vadio, não estava presente quando nosso herói esteve no Residencial Alexandria e tampouco se refere ao homem do talho, à visita à igreja dos anjos, ao rompimento com o partido, ao abandono da faculdade e mesmo ao encontro-despedida que o professor teve com Mariana, a

sua amante açoriana. Então o que sobra? O narrador de terceira pessoa aparece somente nos capítulos pares até o décimo quarto. Duas situações, portanto, são sintomáticas: esse narrador só se faz presente na casa de Carminho e, depois que o narrador-protagonista se põe a caminho no seu autoexílio, ele silencia. Fez-se necessário alterar a definição desse narrador para **narrador onisciente geograficamente circunscrito à casa de Carminho**.

Importa considerar que o personagem principal constitui uma personalidade bastante complexa que se multifaceteia em algumas dimensões: a política, a afetiva e a religiosa. Destacam-se dessas dimensões, sem dúvida, os aspectos afetivos e políticos, ou seja, o rompimento com Carminho e a inconformidade do personagem com os novos rumos históricos tomados pela casa portuguesa. Merecem destaque as dimensões política e afetiva, não somente porque ocupam a maior parte do romance, mas também porque a orquestração narrativa nos faz percebê-las numa relação forte de implicação, de tal sorte, que termos de um campo semântico transbordam para dentro de outro com muita facilidade. Creio que a longa citação abaixo tornará essa idéia mais transparente, assim como possibilitará outras observações relevantes:

Ao lado dela, sempre havia sido outra, muito diferente, a sua consciência da vida. Agora toma conhecimento de que só existe este firmamento subitamente neo-europeu, de que o tempo está nele mais infinitamente parado, lá muito acima do olhar e da nuvem que nele paira dentro e fora de sua cabeça – e tudo de repente lhe diz que é um homem perdido, sem vontade para nada, fora da lei, da fé e do compromisso social.

Mas ainda não sabe de que outras coisas mais se perdeu. Talvez de tudo. Talvez de si mesmo. Por enquanto, sente ser apenas aquele que deste lado olha o vento as grandes nuvens azuis o sol e a chuva o tempo e a paisagem portuguesa. Vento e paisagem persistem nítidos, presentes e inolvidáveis no fio do meu horizonte, ao passo que tudo o mais se perde, nada ao meu prazer regressa. Nem mesmo a alma minha gentil que do meu ser se apartou comporta já em si o vinho o vício o todo a melhor parte de mim dela de todos nós.

Pois a minha mulher era a minha pátria.  
A minha vida também (p. 17).

Essa citação é extremamente rica, porque consegue conjugar, num pequeno lapso espacial<sup>23</sup>, um conjunto bastante amplo de informações. É digno de nota que esse excerto é um caso raro em *O homem suspenso*. Ordinariamente o narrador de terceira pessoa não faz

<sup>23</sup> Importa considerar a noção do “tempo de contar” de Günther Muller.

inferências que contemplem a dimensão política do narrador-protagonista. Ele, na quase totalidade de suas intervenções, restringe-se à dimensão afetiva do professor, notadamente à relação entre esse e Carminho. No entanto, nessa passagem, ele se permite uma pequena observação mais abrangente: “Ao lado dela, sempre havia sido outra, muito diferente, a sua consciência da vida. Agora toma conhecimento de que só exista este firmamento subitamente neo-europeu ...”. O fato enseja uma importante observação, na medida em que parece dar a chave de leitura de *O homem suspenso*: revela, pela onisciência desse segundo narrador, o caráter epifânico presente no rompimento da relação entre o narrador-protagonista e Maria do Carmo.

Um segundo ponto que merece atenção nesse excerto é o contraponto narrativo existente. Note-se que ocorre a passagem da narração em terceira pessoa para a narração em primeira pessoa sem que seja ofertado, pelo autor implicado, uma preparação para essa transição. Do ponto de vista da orquestração narrativa, trata-se de um momento muito rico, na medida em que exige, do leitor aplicado, uma atenção superior, e enriquece o texto pela variação de perspectivas. Essa transição é uma constante no segundo capítulo; no entanto, ela não persiste no decorrer do romance. Do terceiro capítulo em diante, temos alternância dos narradores, até o décimo quarto, quando o organizador do discurso silencia o narrador de terceira pessoa.

O terceiro ponto é o mais importante para mim. Diz respeito à fusão das dimensões afetiva e política. A expressão “pois a minha mulher era a minha pátria. A minha vida também” encerra uma das imagens líricas mais belas que já tive oportunidade de ler. E, de certa forma, explica a derrocada sofrida pelo narrador-protagonista. Recorro a Timothy Brennam, citado por Stuart Hall, para atestar a pertinência da frase do narrador-personagem:

Timothy Brennam nos faz lembrar que a palavra nação refere-se “tanto ao moderno estado-nação quanto a algo mais antigo e nebuloso – a natio – uma comunidade local, um domicílio, uma condição de pertencimento” (BRENNAM apud HALL, 2003, p. 58).

É justamente essa noção de pertencimento que é posta em questão no romance. Em vários momentos, o narrador-protagonista demonstra sua inconformidade com o fato de não mais pertencer àquele lar e à vida de Carminho.

Se formos recorrer à tipologia bakhtiniana, perceberemos que *O homem suspenso* nem de longe pode figurar como um romance polifônico, pois, a rigor, há nele um ponto de vista soberano – o ponto de vista do narrador-protagonista. Contudo, será possível classificá-lo como um romance absolutamente monológico? Creio que não. E identifico no narrador de terceira pessoa o responsável por essa mudança de enquadramento. Não há dúvida de que os pensamentos do personagem principal são dominantes no romance; no entanto, é possível perceber o segundo narrador, como uma espécie de substituto para a voz de Carminho. É ele que nos transmite, com profundidade, os pensamentos da ex-esposa do professor.

Para ela, a única infidelidade seria sempre de outra ordem. Por exemplo, o tédio de viver na rotina diária. (...) Ter-se esquecido de a levar uma vez por outra a dançar, fora também uma das suas muitas obscuras infidelidades (“uma breve e inofensiva distração de marido sedentário”, dizia a irônica Carminho). Como ter deixado de a levar ao cinema nas noites de sábado. Ou a tomar um copo num sítio com música – como prelúdio de uma boa noite de amor e gratidão na cama de ambos. Chegara a dizer-lhe que, vivendo apenas com ele, tinha a impressão de pertencer ao mesmo homem mas em duplo (p. 54 e 55).

É ele, também, que se encarrega de dissolver algumas inverdades presentes no discurso do narrador-protagonista. Por exemplo, o fato de o narrador-protagonista constantemente afirmar que fora expulso de casa. Isso não é inteiramente verdadeiro. De fato, Carminho lhe pedira uma paragem, e chegara a lhe mostrar a porta, convidando-o a sair, mas também é verdade que ela recua de sua primeira decisão:

Ele continuou sem compreender o sentido do verbo “parar” aplicado ao caso de ambos. Mas Carminho decerto aprendera os verbos noutros dicionários diferentes dos seus, naqueles que transcrevem e decifram os eufemismos da linguagem conjugal. Explicou-lhe que não se tratava de ruptura nem de dissolução sentimental, nem de uma suspensão do contrato matrimonial. Tão-pouco ele teria razões para deixar de ver nela a mesma que durante os anos perdidos do casamento sempre acudira aos grandes e pequenos cuidados da sua pessoa. Aliás, podiam perfeitamente continuar a viver juntos, debaixo do mesmo tecto, mas a horas e em espaços separado (p. 57 e 58).

Por fim, quero pontuar, sem ter a pretensão de ter dito tudo sobre o jogo narrativo, a relação temporal presente na alternância das vozes narrativas. Importa considerar que o romance não apresenta uma seqüência linear em seu conjunto. O jogo entre prolepses e analepses é uma constante, podendo ser percebido como aplicação do modelo *in medias res*, já que o romance começa com o narrador-protagonista perambulando pelas ruas de Lisboa, após a cena do rompimento com Carminho. Importa considerar que a focalização da cena de rompimento é relatada de forma diversa pelos dois narradores. O narrador-protagonista apresenta com maior intensidade a repercussão do encontro, isto é, o seu sentimento de abandono misturado a sua angústia como cidadão português, enquanto que o narrador em terceira pessoa aproxima o leitor da cena, relatando as atitudes de Carminho e de seu marido, as hesitações da parte de um e de outro, os hiatos e, como já foi comentado, o ponto de vista de Carminho. É possível identificar uma trajetória linear nos capítulos dedicados ao narrador-protagonista. Todos são ambientados num momento posterior ao pedido de “paragem” de Carminho, e, ainda que entremeados por **lembranças** que remetam à cena do rompimento ou da vida passada com sua ex-esposa, descrevem, de **forma seqüencial**, o momento da saída de casa até a chegada na França. Os capítulos dedicados ao narrador de terceira pessoa também seguem uma seqüência linear, do anúncio por parte de Carminho da necessidade de se fazer uma paragem até o momento em que o professor abandona a casa. Logo, a percepção da intercalação temporal nada mais é do que o fruto da alternância entre os narradores. Do décimo quinto capítulo em diante, como já pontuei, o narrador de terceira pessoa sai de cena e a narrativa passa a dar conta somente da perspectiva do personagem principal. As referências a Carminho e ao “dia da ira” (é assim que o professor se refere ao dia do rompimento) são bem menores. A partir desse momento, ocorre um adensamento da perspectiva político-ideológica do personagem principal, bem como, ainda que em menor grau, da sua dimensão (anti) religiosa. Carminho, nesses capítulos, aparece como um pesadelo do qual não é possível se livrar, sem que disso resultem grandes relatos que remetam a esse fato.

Concluo esse capítulo afirmando que o jogo narrativo é, ao meu ver, o ponto alto do romance. O que reforça a opinião que emiti na primeira parte desse trabalho, quando asseverei ser a narração o ponto forte da narrativa contemporânea, destacando-se, nesse concerto, o trabalho do autor implicado, que parece ter corroborado com o narrador-protagonista em seu autoexílio, tirando de cena o narrador de terceira pessoa.

#### 4 A SEQÜÊNCIA DAS GERAÇÕES

O capítulo anterior, ao tratar das questões narrativas, contemplou, em especial, a dimensão afetiva do personagem principal. Este capítulo representa o contraponto ao capítulo anterior, na medida em que se dispõe a construir apreciações relativas à dimensão política do narrador-protagonista. É digno de nota que a dimensão política a que faço referência diz respeito ao homem como ser político e, nesse sentido, abordo a relação estabelecida entre o personagem e sua pátria, particularmente em relação à adesão dessa à Comunidade Européia.

O romance é rico em possibilidades para dar conta do objetivo deste capítulo. No entanto, optei por centrar num único ponto minhas inferências. Refiro-me à noção da “seqüência das gerações”, advinda da prática historiadora. Penso que a abordagem, por esse viés, é capaz de retratar a tensão que julgo existir na tessitura narrativa de *O homem suspenso*.

Importa dizer que a seqüência das gerações é um dos “instrumentos de pensamento” utilizados pela história para promover a refiguração do tempo. Este capítulo materializa, na prática, o que Ricoeur define como “refiguração cruzada”, ou seja, mecanismos de empréstimos mútuos que a história e a ficção tomam uma da outra.

O fenômeno da seqüência das gerações está presente de diversas formas. A primeira delas pontua a relação existente entre o narrador-protagonista e seu pai. Ela é marcada pelo amor e pela fatalidade, isto é, pelo laço afetivo que os une e pela inexorável realidade de que os homens são seres mortais.

A continuação histórica se realiza pelo frágil equilíbrio existente entre as noções de tradição e inovação. Neste sentido, se tomarmos por base o triplo reino dos contemporâneos, predecessores e sucessores de Alfred Schutz, perceberemos que o narrador-protagonista e seu velho progenitor enquadram-se, no campo das idéias, não obstante a diferença de idade, no paradigma dos contemporâneos. Não há entre eles o choque de perspectiva comum a membros de gerações diversas. Eles compartilham a mesma cosmovisão, e, por conta disso, estão irmanados na mesma dor.

O meu velho é longo, corpulento, com um rosto sangüíneo, dilatado pelo esforço de se manter vivo. Não é apenas um pai. Foi sempre o enigma e o paradigma, a sombra e o relógio solar por detrás do qual as coisas estavam certas e o tempo existia. Nunca amei ninguém, tanto, como este velho agricultor, herói e mártir das últimas e de todas as causas portuguesas (p. 161).

A citação acima presta-se a duas observações: uma sobre o tempo, e a outra, sobre as causas portuguesas. A primeira aproxima-nos de Agostinho, a partir da constituição de um tempo de matiz fenomenológico, na medida em que rompe com a dimensão pragmática de um tempo cosmológico (o tempo do calendário) e transporta o leitor para um tempo intensamente subjetivo. Um tempo instituído por uma consciência, no qual faz sentido as velhas crenças portuguesas. O limite desse pensamento é a sensação de que a nova ordem (Portugal integrado à Comunidade Européia) instaura um período de acronia, ou, em outros termos, a idéia de uma crise sempiterna, de um fim anunciado que, no entanto, nunca chega.

A segunda observação remete aos valores do narrador-protagonista, que são os mesmos de seu pai. Trata-se dos mitos portugueses, notadamente aqueles com apelo telúrico, como é o caso da agricultura:

Sou um homem da periferia, um cidadão da margem e do mar. Desconheço outro qualquer sentimento europeu. Não imagino sequer a Europa que entrou já nas minhas fronteiras – se é esta que sempre me foi vizinha e ressentida, se a outra que vem agora na nova cúpula de um artifício que se estendeu sobre mim como uma abóbada, uma sombra imensa, invadindo-me, ocupando-me no escuro, da noite para o dia, e subtraindo-me aos mitos portugueses da terra e do mar. Os meus mitos portugueses são: a árvore da minha floresta, a agricultura do vinho e dos pomares, a cidadania da paisagem e do dia, e esse infinito mar que nos habita imanente, sábio e necessário ao olhar (p. 26).

Conforme já pontuei na primeira parte desse trabalho, o mais trágico da noção da seqüência das gerações é o fato de que a história continua e os homens não. O narrador-protagonista passou pela funesta experiência de assistir à morte de seu pai, por ele creditada aos efeitos decorrentes da nova ordem econômica continental – notadamente a sua política de preços, que prevê que seja desestimulada a produção de excedentes agrícolas.

As vides foram queimadas, as outras árvores de fruta não chegaram sequer a levar a sua poda. Envelheceram. Desgrenharam-se. Não darão frutos. Agora estas são apenas árvores sem frutos, terras vítimas de abandono. Esse, sim, é o único remorso do meu pai. Mataram-lhe a terra e a natureza, pagaram-lhe para que se pusesse velho e doente (p. 164 e 165).

O velho progenitor representa para o professor a imagem da outrora gloriosa tradição portuguesa. É notável como a idéia de ventura está ligada umbilicalmente à idéia de um passado perdido, por assim dizer, num tempo mítico. O narrador-protagonista, além de viver um conflito de ordem afetiva que resultou na dissolução de um casamento de onze anos, está em litígio com o tempo e seus pares portugueses.

O narrador-protagonista simboliza a voz da tradição que se rebela contra a inovação. O absurdo de sua situação se explica por uma equação insólita: ele se identifica com as idéias de seus antecessores, entre os quais seu pai, que era um dos, senão o último, esteio; e não se encontra entre seus contemporâneos, uma vez que esses não compartilham seus sonhos e aderiram à aventura moderna de Portugal, como bem atesta esse trecho da carta para sua mãe escrito pelo professor na França:

Vendo-os pelos olhos e pela memória do meu pai. Aqui ainda existem o campo e a lida. E a grandeza disso. Não como aí. Visto a esta distância, Portugal parece-me uma pequena idéia perdida. Não por ser pequena, mas porque deixou de ser idéia (p. 217).

A sensação de impotência intensifica, sem dúvida, o dissabor do professor. Ele sabe que suas aspirações são revestidas de um tom quimérico, e são, portanto, inexequíveis. Grassa sobre ele a constatação do fim de uma era, e do início de outra, tenebrosa:

Estamos todos a partir a deixar de ser a despatriar-nos. Já fomos a geração do divórcio, agora somos a geração suspensa, a dos passos perdidos, a daquela nostalgia que as gerações seguintes censuram em nós como uma doença uma luxúria uma idéia muito e muito antiga uma perda de razão (p. 22)

No segundo capítulo de *O homem suspenso*, o narrador de terceira pessoa apresenta um comentário que bem pode significar a síntese dos sentimentos que fervilham na alma do narrador-protagonista: “O seu absurdo de viver consiste em pensar que já existe em duplo, num misto de permanência e mudança” (p. 15). É verdade que o segundo narrador tece esse comentário num momento em que está fazendo referência ao fim do casamento do professor com Carminho, mas também é verdade que é justamente neste capítulo que o narrador de terceira pessoa tece comentários que enfeixam as dimensões afetivas e narrativas do personagem principal. De qualquer forma, não seria nenhum absurdo afirmar que essa relação dupla do personagem tem reflexos nas duas dimensões. Aliás, isso também pode explicar a sua condição de homem suspenso, isto é, de homem paralisado por não saber que rumo tomar. Contudo, quero utilizá-la para dar conta do fio argumentativo deste capítulo, qual seja, a noção de seqüência das gerações. A sua condição de duplo promove o enfrentamento entre a tradição antiga e a necessidade de adaptação aos novos tempos, e a sua condição de homem da cidade, portanto, matizado com o verniz da civilização e da cultura, lhe exige uma postura diversa daquela assumida por seu pai. Talvez isso explique por que ele tenha se sentido tão estranho na aldeia onde crescera, e por que tenha repellido com tanta veemência a idéia de continuar o legado de seu pai, quando as pessoas da aldeia assim sugeriram com o olhar.

Neste capítulo, já foram pontuadas as relações do narrador-protagonista com seus contemporâneos e com seus antecessores, falta, portanto, fazer referência à relação do personagem com seus sucessores. Tudo o que foi escrito até agora se referiu ao espaço de experiência do personagem, o qual pode ser desdobrado em dois momentos distintos, com leituras, também, distintas. Em relação ao presente, o sentimento que sobressai é o de inconformidade, enquanto que, no passado, estão depositadas as melhores lembranças do personagem. Já em relação ao futuro (seu “horizonte de expectativas”), não há nenhuma esperança:

Sento-me na terra, ao lado do meu cão, fico uns instantes a ver a estagnação e a decrepitude e a desordem das coisas na paisagem. Tenho agora Portugal inteiro na

minha frente. Começaram a nascer os filhos da Europa. E estão morrendo os velhos portugueses – tanto os crentes como os incrédulos. Se aos filhos não pudermos falar da vida e da nossa terra, que coisas iremos nós ensinar aos filhos da Europa, que não seja uma qualquer teoria, ou a arte e a manha, ou a artimanha de todos nos considerarmos fingidamente europeus (p. 165)?

Definitivamente não faz parte desse trabalho emitir juízos de valor sobre o posicionamento político-ideológico do personagem principal. Mas creio ser relevante sublinhar que a sua opinião não representa a totalidade da comunidade portuguesa, principalmente daquela que se pensa progressista. Para dar conta dessa diferença, recorro a Eduardo Lourenço, mais especificamente ao seu ensaio intitulado “Identidade e memória”:

No fundo, sentimo-nos bem no nosso país *lírico*, bucólico, de hortas e sardinha assada, com um suplemento de conforto importado do mundo onde se inventa e reinventa sem cessar esse futuro, aliás, caramente pago, mas inelutável. Para empregar a linguagem de Ronald Laing, o nosso grau de *segurança ontológica*, enquanto povo, é dos mais elevados. Situação bem paradoxal, no entanto, tão grande é o contraste entre esse sentimento de segurança e a consciência da nossa *fragilidade objectiva*, se nos pensamos em termos de pura força econômica, política, técnica ou científica (LOURENÇO, 1999, p. 12).

O que está em jogo, nessa citação, preparatória, é a percepção que o povo português tem de si mesmo:

Quando se nasce numa comunidade desse tipo, o perigo não é o de perder a *identidade*, é o de confundir a particularidade dela com a *universalidade*, o de não ser capaz, senão à superfície, de se abrir e dialogar com o *outro*, o de nos imaginarmos narcisicamente o *centro do mundo*, criando assim uma espécie de universo de referências *autistas* onde naufraga o nosso sentimento de realidade e da complexidade do mundo (LOURENÇO, 1999, p. 14).

Cabe acrescentar que o posicionamento ideológico do personagem principal de *O homem suspenso* reflete um momento histórico e, mais do que isso, a necessidade de autoconhecimento do povo português, já que, como afirma Boaventura de Souza Santos:

A partir do século XVII, Portugal entrou num longo período histórico dominado pela repressão ideológica, a estagnação científica e o obscurantismo cultural, um período que teve a sua primeira (e longa) manifestação na Inquisição e a última (assim esperamos) nos quase cinquenta anos de censura salazarista. A violação recorrente das liberdades cívicas e a atitude hostil à razão crítica fez com que acabasse por dominar a crítica da razão geradora dos mitos e esquecimentos com que os portugueses teceram os seus desencontros com a história. O desconhecimento de Portugal é, antes de mais, um auto-desconhecimento. O Encoberto é a imagem da ignorância de nós mesmos reflectida num espelho complacente (SANTOS, 1999, p. 54).

## 5 OS TRÊS TOPOI DA MODERNIDADE

Este terceiro capítulo é bastante diverso dos anteriores. Não busco nele contemplar nenhuma dimensão do personagem principal. O objetivo é mais abrangente, busco deliberadamente transcendê-lo, isto é, discutir questões que ultrapassem os muros da imanência literária. Não que isso, de uma certa forma, não tenha sido feito nos capítulos predecessores. Importa-me extrair do romance aspectos de caráter mais universal que possam ajudar a pensar o tempo em que vivemos: a modernidade.

Para dar conta do objetivo desse capítulo, é preciso lançar mão de um conceito muito valioso em *Tempo e narrativa*: a noção de “transcendência na imanência”. Não se trata de desqualificar *O homem suspenso* da sua condição de romance e, portanto, de obra de ficção. Existem limites que não podem ser superados, um deles é a questão da autoria. E, como já foi pontuado no capítulo “A orquestração narrativa”, trabalho com a idéia da existência de um organizador do discurso (autor implicado) que permite ao leitor identificar a presença de um enunciador, portador de uma mensagem que é destinada a um interlocutor.

Reside nessa mensagem o ponto central deste capítulo, pois é ela que promove a transcendência no romance, na medida em que o conteúdo presente na obra tem o mundo real como horizonte. Importa considerar que não se trata de perceber o romance como cópia do real, isto, como afirma Ricoeur, seria um desserviço à idéia de mimese. No entanto, é necessário considerar que o romance só é apreendido na medida em que seja ofertada, ao leitor, a possibilidade de entendê-lo. E isso só se concretiza pela utilização de signos que

possam, por seu caráter coletivo, ser compartilhados, fazendo com a que narrativa seja “simbolicamente mediatizada”.

Um roteiro investigativo que pretenda fazer de uma obra literária uma fonte de conhecimento deve considerar como superada a noção de que a literatura serve tão somente para deleitar seus leitores. Nesse sentido, é preciso considerar a literatura um discurso como outro qualquer<sup>24</sup>. E, portanto, não aderir à percepção de Harold Weinrich que, ao colocar a romance no paradigma do contar, o destituiu de tensão e engajamento.

Compartilho com Ricoeur a idéia de que a literatura, ao lançar um olhar sobre o mundo prático, na medida em que inventa uma história qualquer, está descobrindo e criando ao mesmo tempo. Logo, é possível perceber na trajetória dos personagens de *O homem suspenso*, em especial na do personagem principal, pontes de contato com o mundo real. A identificação dessas pontes de contato garante a força ilocutória do romance, pois não é difícil interagir com esse mundo inventado, já que ele é construído com elementos facilmente identificáveis pelo leitor. Por exemplo, a visão externada pelo professor a respeito da Igreja é passível de apreciação, pois seus dados são comprováveis: o papa à época (em 1992) era, tal como foi narrado no romance, João Paulo II, e a sua postura em relação ao uso de contraceptivos, ao aborto e ao celibato são verossímeis. Trata-se verdadeiramente de uma opinião de um personagem que procura impô-la como verdade. Cabe ao leitor aderir aos seus comentários ou refutá-los. Não é importante julgar se a opinião do personagem é válida ou não. O que importa é ter noção de que é possível que existam (e realmente existem) pessoas que compartilham a sua visão de mundo; enquanto há outras que, se fosse possível, nos dias de hoje, o colocariam na fogueira. Isso, por si só, torna o ato de leitura uma atividade dialética, na medida em que o texto literário promove um embate entre o mundo fictício da obra e o mundo real do leitor.

O personagem principal de *O homem suspenso* representa uma cosmovisão. Ele é portador de valores que são, em parte ou no todo, compartilhados por seres reais. É, portanto, uma visão de mundo que se soma às informações anteriores dos leitores dessa obra, constituindo, assim, um legado cultural que interage com outros discursos aos quais o leitor também tenha sido exposto.

---

<sup>24</sup> E note-se que isso em hipótese alguma implica demérito.

Em relação a esse fenômeno interativo, Ricoeur foi muito feliz quando, retomando Sócrates, afirmou que “o si do conhecimento de si é o fruto de uma vida examinada”, porque é justamente essa atitude cognitiva que é posta em prática no romance de João de Melo. O personagem que se autoexilou na França, ao escrever uma carta para sua mãe, está transmitindo os resultados de uma vida examinada. Lá estão suas crenças, seus valores, suas decepções com a casa portuguesa e consigo mesmo, enfim, uma série de elementos que traduzem o arcabouço psicológico daquele personagem. Isso apenas no nível da imanência, já que a obra literária tem o poder de projetar-se para além das páginas impressas. É preciso considerar que o leitor que, em última análise, confere vida à obra, também é portador de sentimentos e, graças ao contrato literário estipulado com o narrador, também é afetado pela obra. Ou será possível ler esse romance e não lembrar as pequenas omissões que se cometem em todas as relações afetivas, ou ainda, as corrosivas rotinas domésticas que sufocam as mais promissoras uniões?

Quero reforçar a idéia de que o leitor também constitui uma vida constantemente examinada, não fosse assim, obra alguma lograria atingir um efeito catártico sobre ele. A comoção só existe onde há signos mediatizados por valores compartilhados. A angústia do narrador-protagonista não teria efeito algum se não reconhecêssemos em Portugal uma nação que fora grandiosa no passado e que fizera do mar uma extensão de seu território. Não entenderíamos o ressentimento do professor em relação à indiferença espanhola se não soubéssemos o quanto essas duas poderosas nações mediram forças no que hoje é a América Latina. E, logicamente, não entenderíamos as conseqüências da dissolução de um casamento se essa instituição civil e/ou religiosa não fizesse parte do nosso imaginário. Isso posto, penso que a relação entre mundo do texto e mundo do leitor dispensa novos comentários e passo à abordagem da temática central deste capítulo.

Mais do que nos comover com um relato acerca dos descaminhos de uma relação amorosa, o romance *O homem suspenso* propõe um debate sobre a questão portuguesa e, por extensão, no que há de similar, sobre a civilização ocidental dita moderna. O debate proposto pelo narrador-protagonista é marcado pelo desejo de refutar os *topoi* da modernidade. Para dar conta desse debate, recorro às formulações de Reinhart Kosselech, apresentadas pelo autor de *Tempo e narrativa*. Segundo Ricoeur, são três os *topoi* da modernidade: tempo novo, aceleração do progresso e disponibilidade da história. Os três são heranças do iluminismo e comumente são tidos como aspectos positivos da nossa era. A novidade é algo para ser

louvável, a mudança para melhor acelera-se (progresso) e o homem é o senhor da sua história. Claro, isso vale para o juízo comum, em *O homem suspenso* elas são deliberadamente contestadas pelo discurso do narrador-protagonista.

A primeira delas, a novidade, é vista como uma força degeneradora. Ela conflita com a perspectiva da tradição, na medida em que apresenta uma nova ordem para a casa portuguesa. A mudança é vista como uma tragédia que se avizinha:

Foi-me em tempos anunciado que devia ficar atento, escutar, preparar-me para a mudança. Viriam outras vozes, outros poderes, outros mitos para me adormecerem. Assim que acordasse, veria mudados o tempo, as coisas e o nome das coisas; também a minha pele seria outra, e toda a gente sentiria dentro de si a presença de uma outra, diferente de si mesma, mais numerosa do que dantes mas também muito mais solitária do que antigamente fora, em Portugal (p. 23).

A mudança, sinónimo de progresso para o senso comum, representa, na mente do personagem, uma perda de rumo para Portugal. Não me interessa fazer juízo de valor dessa posição assumida pelo personagem de João de Melo, mas importa dizer que ela resulta de uma leitura que bem pode representar a verdade. O professor teme que a pátria lusitana seja engolida pelas estruturas dessa nova Europa. Se cotejarmos o romance com a realidade, perceberemos, e isso visto à distância, que Portugal não perdeu o trem da história, pelo menos não esse, mas, definitivamente, não representa um “player” importante na Comunidade Européia.

A nova ordem económica exigia de Portugal a adesão à Comunidade Européia. Esse bloco de nações representa, no jogo geopolítico, um progresso, na medida em que coloca os países da Europa em condição de fazer frente a gigantes como os Estados Unidos da América, Japão e China. O que, fundamentalmente, é contestado pelo narrador-protagonista é o preço pago por esse progresso:

Ninguém sabe o que se passa nesta Lisboa mítica e quotidiana, capital de um país que a si mesmo se colonizou e descolonizou, que para si inventou a última e a mais portuguesa das revoluções mas que afinal trocou o passo: planta eucaliptos, vira costas ao seu mar de sempre, pede dinheiro para estradas que vão dar ao centro, ao sonho dos outros países, e parece até orgulhar-se de pedir que o deixem viver de cócoras, em sentido (p. 84).

O que o discurso do personagem evidencia, a contragosto, é o efeito da negação do último *topoi*, ou seja, a impossibilidade de o homem definir sua própria história. Mais forte do que as crenças de um homem ou de uma nação são as forças coercitivas que agem em nível macro, à revelia daqueles que as contestam. Talvez isso explique o estado de suspensão do personagem, que sabe estar defendendo uma causa inglória e para a qual ele não possui solução.

## CONCLUSÃO (ou da condição histórica à consciência histórica)

O leitor dessa dissertação deve estar se perguntando por que razão, ao longo das análises desenvolvidas na segunda parte, não há referências a duas questões importantíssimas de *Tempo e narrativa*: o conceito de *muthos* tomado de Aristóteles e a questão da mimese tripartida de Paul Ricoeur. Elas foram deliberadamente omitidas na segunda parte por uma razão bastante simples: a cereja, por ser a melhor parte do bolo, merece ficar para o final.

Com certeza, o grande conceito de *Tempo e narrativa* é a mimese ricoeuriana. Ela transcende, em muito, à idéia de cópia do real. O próprio autor foi enfático sobre isso, ao afirmar que a imitação, pura e simples, seria um inimigo da mimese. Particularmente, acredito que o grande trunfo de Ricoeur é perceber a **mimese como um processo**, razão pela qual o autor utiliza a expressão “atividade mimética”. A leitura e a compreensão da obra literária ganham em complexidade a partir dessa noção, visto que a efetuação da mimese não é uma possibilidade exclusiva do artista. Ele representa apenas um elo da longa cadeia posta em ação pela tessitura da intriga (*muthos*).

Como já pontuei na primeira parte, a mimese é dividida em três partes, as quais o autor chama, simplesmente, de mimese I, mimese II e mimese III.

A mimese I corresponde ao que o autor chama de prefiguração, ou seja, um conjunto de elementos recolhidos do mundo real, através de um ato de escolha, para serem utilizados na mimese II. De certa forma, já fiz referência a esse momento, quando no capítulo anterior, comentei, por exemplo, as questões presentes no romance sobre a Igreja. A mimese I,

portanto, é independente do artista, ela é um manancial de informações do qual o artista se utiliza, e que, por terem um caráter social, podem ser compartilhadas com o leitor. Nesse sentido, antecedem o romance *O homem suspenso*, no tempo, a história de Portugal e a constituição da Igreja como instituição reconhecível no mundo ocidental, sem falar das questões afetivas que são atemporais. Importando considerar que todo esse material sógnico é portador de valores, que podem ser sancionados ou refutadas em qualquer manifestação artística.

O segundo momento da mimese é definido pelo verbo configurar, e diz respeito à atividade artística. Em *O homem suspenso*, é a configuração que cria um enredo, tecendo aspectos composicionais que colocam em jogo narradores e personagens que se movimentam no espaço e no tempo. Logo, a percepção que temos de Portugal é resultante de um trabalho fictício e representa a cosmovisão de um personagem. Mas isso ainda não dá conta da mimese. Falta um terceiro passo.

O terceiro momento da mimese, definido pelo termo refiguração, transcende a obra literária e vai buscar fora dela, no leitor, a realização da mimese. Sem leitor não há a mimese. É preciso que ocorra o confronto entre mundo do texto (fictício) e mundo do leitor (real) para que a obra literária realize suas potencialidades.

É justamente este conceito de mimese como atividade que garante ao texto literário uma significação que transcenda as páginas de um livro. A mimese, tal como pensa Ricoeur, ajuda a dimensionar a importância dos estudos da estética da recepção, na medida em que justifica, por exemplo, a idéia de Ingarden de que o texto seja uma partitura musical que possibilita leituras variadas. A existência de leituras variadas não é só uma possibilidade, é uma exigência intrínseca da atividade mimética, ou, para se mais enfático, é uma necessidade ontológica, visto que são absolutamente singulares os confrontos realizados entre mundo do texto e mundo do leitor, pois as pessoas, em função das escolhas que fazem, estão expostas a diferentes processos de socialização, incluindo nesses, suas leituras anteriores.

A literatura, como patrimônio cultural que é, exerce valiosa influência sobre a nossa sociedade, na medida em que, pela lembrança constante, não nos permite naturalizar situações que foram aceitas por uma coletividade. Explico. A literatura, como de resto todas as expressões artísticas, em sua dimensão mais transgressora e corrosiva, revisita a nossa história

questionando verdades cristalizadas. Como afirma Ricoeur, é preciso que se reabra o passado para buscar nele potencialidades não realizadas, contrariadas ou até mesmo massacradas. Esse exercício faz com o que homem aprenda também com seus erros e repense a situação em que vive. Não ocorre diferentemente no romance de João de Melo. O narrador-protagonista representa uma voz que clama contra os equívocos, que ele julga existir, nos rumos da política portuguesa. É uma voz vencida, porém não silenciada.

As gerações futuras, identificadas pelo professor, como os filhos da Europa, não vivenciarão as experiências relatadas pelo narrador-protagonista, no entanto, elas estarão presentes como lembranças, mostrando que Portugal nem sempre fora assim.

Mas não é só isso, o mais fantástico do romance como configuração de potencialidades é a existência de inúmeros eventos menores presentes no texto, como o episódio do homem no talho, a visita à cidade sagrada, a relação Portugal-Espanha, as referências às aulas de literatura, a descrição do Tejo, a questão do sindicato, entre outros. Eles estão lá para atestar que o homem é uma realidade ao mesmo tempo una e múltipla, pois várias são os matizes que compõem esse quadro em execução que representa a figura humana. E fazem com que o leitor perceba que, acima de uma história pessoal, existe outra maior, da qual ele faz parte. Nesse sentido, na esteira do pensamento de Droysen, é possível perceber que o resultado da configuração narrativa é o estabelecimento do romance como um singular coletivo. Explico. Pontualmente, trata-se da história de um personagem que vive em Portugal no fim do século passado, mas, metaforicamente, trata-se da história de todos os homens e seus diversos pertencimentos. O romance *O homem suspenso* representa um episódio nessa grande epopéia chamada história da humanidade.

A obra literária percorrida em seus três estágios miméticos conduz o leitor, a partir da identificação desse com a obra, à constatação da existência de uma certa filiação entre ele e a obra que, no limite, pela união existente entre ficção e história, configura a presença de uma identidade narrativa. Portugal é, com certeza, resultante dos fatos históricos que vivenciou, mas é também resultado do que se escreveu sobre ele.

Concluo essa dissertação afirmando, com Ricoeur, que devemos combater o preconceito que estabelece para a literatura, por se tratar de ficção, um alcance nulo sobre a realidade. É preciso que se perceba que não há consciência histórica onde não há debate sobre

as condições históricas. *O homem suspenso* não deve ser lido como uma obra portadora de uma verdade inquestionável, mas sim como mais um elemento que, ao configurar poeticamente as condições históricas da humanidade, e particularmente as de Portugal, faz movimentar, pelo debate que sugere, a engrenagem do nosso saber, sem o qual a consciência histórica não passará de um resumo editado por um telejornal qualquer...

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Martin Claret, 2002

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CANDIDO, Antonio. *A Educação Pela noite & Outros Ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as Duas Razões*. 4. ed. Aum. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1994.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MELO, João de. *O Homem Suspenso*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papirus, 1994. Tomo I

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papirus, 1995. Tomo II

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papirus, 1997. Tomo III

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: O Social e o Político na pós-modernidade*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

VALDÉS, Mario J. Paul Ricoeur e a Teoria Literária. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *Literatura Comparada: Teoria e Prática*. Porto Alegre: Sagra : Luzzatto, 1996.