

Do enredo à composição do enredo: tradução
comentada do prefácio e primeiro capítulo da
obra *Lendo pelo enredo*,
de Peter Brooks

Mariana Navarro de Góes

Orientador: Marcelo da Rocha Lima Diego



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Faculdade de Letras

Departamento de Ciência da Literatura

2022

Tradução comentada do prefácio e primeiro capítulo da obra *Reading for the Plot*, de Peter Brooks

Mariana Navarro de Góes

Trabalho de conclusão de curso submetido ao Departamento de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Licenciatura em Letras Português-Literaturas.

Aprovado por:

Marcelo da Rocha Lima Diego
Prof. Dr. - UFRJ - Orientador.

Luciana Villas Bôas
Profa. Dra. - UFRJ.

Rio de Janeiro, RJ - Brasil

2022

Aos meus pais e avós, que sempre me apoiaram.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo traduzir o desenvolvimento teórico do livro *Reading for the Plot*, do crítico literário norte-americano Peter Brooks, e tecer comentários a respeito da obra, do autor e, principalmente, das questões relativas ao trabalho de interpretação e adaptação inerentes à prática da tradução. A tese de Brooks acerca do conceito do enredo parte da hipótese de que o ser humano somente é capaz de compreender o mundo por meio da narrativa, e é desenvolvida apoiando-se na teoria psicanalítica de Freud. Ela é apresentada principalmente no prefácio e no primeiro capítulo da obra, que serão tanto material fonte da tradução quanto recurso de pesquisa para sustentação dos comentários tecidos ao longo desta monografia. Dentro dos demais capítulos do livro, que não serão tratados neste trabalho, o autor realiza a abordagem apresentada, ocupando-se da leitura e aplicação do modelo freudiano em grandes romances do século XIX, contemplados como sistemas de desejos e resistências análogos à psique.

Palavras-Chaves: Enredo, Narrativa, Estudos de Tradução.

Abstract

The present paper translates the theoretical development of the book *Reading for the Plot*, by American literary critic Peter Brooks, and comments on the author, his work, and mainly, on the issues related to the interpretation and adaptation work inherent to the practice of translation. Brooks' thesis on the concept of plot takes as its starting point the hypothesis that human beings are only able to understand the world through narrative, and is developed on the basis of Freud's psychoanalytic theory. It is mainly presented in the preface and the first chapter of the book, which will be both material source for translation and research reference to support the comments made throughout this paper. Within the other chapters of the book, which will not be covered in this paper, the author applies the presented approach, engaged in the reading and application of the Freudian model in great 19th century novels, referred to as systems of desires and resistances analogous to the psyche.

Keywords: Narrative, Plot, Translation Studies.

Conteúdo

1	Introdução	1
2	Tradução de <i>Reading for the Plot</i>	8
2.1	Prefácio	8
2.2	Primeiro capítulo	15
3	Conclusão	55

Lista de Figuras

2.1 Tradução do modelo actancial apresentado no livro 28

Introdução

A obra e docência do crítico e professor Peter Brooks alude, principalmente, ao estudo do romance e à teoria da narrativa. Nascido em 19 de abril de 1938, em Nova Iorque, durante sua jornada acadêmica Brooks passou por grandes universidades como Harvard, Universidade de Londres e Universidade de Paris, e também diversas outras em sua trajetória docente. Hoje é professor emérito de Literatura Comparada na Universidade de Yale. *Reading for the Plot* é uma dissertação que foi desenvolvida ao longo de sua experiência em diversas dessas universidades, principalmente no papel de professor, e explora a ideia, introduzida por Freud e aprofundada por Lacan, de que o inconsciente é estruturado como linguagem.

Apesar de declarar um afastamento intencional dos “intransigentes” teóricos estruturalistas, como Barthes e Greimas, na construção de seu argumento, Brooks não nega a importância e influência da narratologia e do pensamento estruturalista, inclusive citando e dialogando diretamente com tais autores. Brooks afirma que a narratologia, como foi batizada pelos franceses, foi fundamental para a compreensão das menores unidades narrativas e as relações sistemáticas no texto, mas negligenciou as dinâmicas temporais e ações de progressões que moldam as narrativas e nos impulsionam em direção ao fim, tópico onde Brooks se aprofundará.

Amplamente influenciado pela psicanálise, em especial pela obra de Freud, Brooks apropria-se de conceitos como o princípio do prazer, pulsão de morte e compulsão à repetição e os aplica a uma teoria da literatura que enfatiza a importância do enredo, que segundo Brooks vem sendo menosprezado pela crítica. Seguindo o princípio aristotélico, o enredo deve possuir um início, um meio e um fim. Contudo, a aparente simplicidade dessa constatação pode nos desviar de sua real complexidade, de onde surgem questões como: qual a função e importância do meio? Por que temos o desejo de adiar o fim, prolongando o meio?

O enredo é tão elementar para a nossa experiência de leitura, e também para nossa própria articulação da experiência como um todo, que a crítica muitas vezes o relega ao silêncio, como algo óbvio demais para ser discutido. Ainda assim, o óbvio pode, muitas vezes, ser aquilo de mais interessante, e também mais difícil de se debater.¹

Em *Reading for the Plot* o enredo é entendido como um mecanismo análogo à psique. Segundo Brooks, Freud, ao estabelecer uma teoria de como a vida se sucede do começo ao fim, contemplando o “embate” entre o princípio do prazer e a pulsão de morte, compõe seu próprio “masterplot”(Brooks, 1977), que espelha o enredo da narrativa literária. Trata-se de uma jornada universal e inconsciente que conecta o começo e o fim.

O pensamento de Peter Brooks busca dois termos essenciais da retórica, a metáfora e a metonímia, muito utilizados pela teoria literária moderna, inclusive por Roman Jakobson e Paul de Man, – o último, a quem a obra é dedicada, foi professor e colega de Brooks – e, apoiando-se na releitura de Lacan dos conceitos freudianos de condensação e deslocamento², analisa a relação entre *sjuzet* and *fabula* e a atividade interpretativa suscitada por essa distinção, que resultaria no que Brooks chama de enredo.

Segundo ele, nosso ímpeto de leitura, de consumir histórias e enredos, – nosso “impulso narrativo”³ – está ligado ao nosso desejo de compreender e conferir sentido a nossa própria vida. O texto existe, portanto, para expressar desejo, e o fim da narrativa, que é o objetivo e a culminância de toda história, coincide com o fim da própria vida. “(...) a morte que escreve *finis* para a vida e, portanto, confere-lhe o seu significado.” “A morte,” diz Benjamin, “é a sanção de tudo aquilo que o contador de histórias pode contar.”⁴

O prefácio do livro introduz e explica a organização do argumento de Brooks, e como ele é disposto ao longo da obra. O primeiro capítulo, segundo o próprio autor, propõe uma “aproximação gradual” aos romances que serão tratados ao longo dos demais capítulos. Trata-se de uma apresentação geral da abordagem que guiará as leituras dos textos selecionados.

O desenvolvimento teórico do livro concentra-se, majoritariamente, entre os capítulos 1, 4 e 8 da obra, onde o autor introduz sua tese. Aprofundando-se em sua análise de *Beyond the Pleasure Principle* [Além do Princípio do Prazer] de Freud – principal fio condutor do pensamento de Brooks – e expandindo a discussão da narrativa para questões referentes à narração e escuta, e o modelo “transferencial” de enredo e leitura.

¹Página 8 da tradução.

²*The Interpretation of Dreams* (1900).

³Página 15 da tradução.

⁴“The Storyteller” (1936).

Nos demais capítulos, Brooks se concentra principalmente na leitura de textos específicos que marcaram a tradição literária do séc XIX, como os romances seminais de Balzac, *Le Rouge et le noir* (O Vermelho e o Negro) de Stendhal, *Great Expectations* (Grandes Esperanças), de Dickens, *Les Mystères de Paris* (Os Mistérios de Paris), de Eugène Sue, *Heart of Darkness* (O Coração das Trevas), de Conrad e *Absalom, Absalom!* (Absalão, Absalão!) de Faulkner. Ele se utiliza dessa abordagem mais prática – muito utilizada também por seu professor Paul de Man, cujo crítica era conhecida por ser uma demonstração de uma prática de leitura – tanto para aprofundar quanto para elaborar ainda mais seu argumento. E, por fim, a conclusão retoma Freud e promove uma reflexão sobre o enredo atualmente.

No presente trabalho, serão objetos centrais de tradução e comentário o primeiro capítulo, de caráter introdutório, e o prefácio, que é, da mesma forma, de suma importância para a compreensão e consciência da obra como um todo. A tradução será acompanhada de comentários em forma de notas de rodapé (N.da T.), que elucidarão escolhas lexicais e reflexões que influenciaram tais escolhas, bem como acrescentarão observações que acreditei serem proveitosas ao leitor falante da língua portuguesa. Em seguida, no capítulo de conclusão, será feita uma análise voltada para o conteúdo do texto e minha experiência de leitura e interpretação.

Para compreender um pouco mais sobre o processo de tradução e da abordagem escolhida para tratar desse texto entraremos, brevemente, no debate teórico acerca do conceito de tradução. Entre os pensadores da tradução nascem perspectivas extremamente conflitantes e questões recorrentes, que são tratadas até hoje. “Há quem diga, como o alemão Herder, que o melhor dos tradutores há de ser o melhor dos explicadores; diametralmente oposta é a opinião do americano Vázquez Ayora, para quem traduzir não é explicar nem comentar coisa alguma.”(CAMPOS, 1986, p.10)

De forma resumida, a tradução⁵ é a passagem de um texto de uma língua para a outra, no entanto a tradução não deve ter a pretensão de substituir a versão original. Por mais fiel que ela seja, ainda assim é uma recriação do original. Por esse motivo, poderão existir tantas traduções quantos forem os objetivos a que elas possam servir e tradutores que se candidataram ao trabalho. Ao tratar do texto traduzido como uma dissertação técnica e científica, pretendo ser o mais fiel possível às palavras, intenções e público alvo do autor. Como uma tradução feita para fins de estudo e pesquisa, será

⁵Traduzir, do Latim *traducere*, “converter, mudar”, originalmente “transferir, guiar”, de *trans-* mais *ducere*, “guiar, conduzir”.

mantida a linguagem formal e jargão profissional do texto original.

Ainda assim, deve ser levado em consideração que a fidelidade ao texto é relativa. A abordagem teórica que destaca a importância da “fidelidade” ao conteúdo original e “invisibilidade” do autor para uma “boa tradução” é uma visão que já pode ser considerada ultrapassada. Os conceitos de “fidelidade” e “invisibilidade” vêm sendo muito debatidos pelos teóricos da tradução nas últimas décadas, cada vez mais se distanciando da visão do tradutor como um mero “transportador” de significados. Como afirma Ruth Bohunovsky em *A (Im)possibilidade da “Invisibilidade” do Tradutor e da sua “Fidelidade”: Por um Diálogo entre a Teoria e a Prática de Tradução*: “O tradutor é entendido como um sujeito inserido num certo contexto cultural, ideológico, político e psicológico - que não pode ser ignorado ou eliminado ao elaborar uma tradução”.(BOHUNOVSKY, 2008, p. 54)

Ao longo do processo de tradução e leitura do texto, me deparei com questões recorrentes, que, diferentemente das observações pontuais das notas de rodapé, serão tratadas aqui com mais aprofundamento. Por exemplo, a variedade de escolhas para a tradução dos termos “plot” e “plotting”, que ao longo do texto são apresentados em diferentes contextos. Esses termos, que tanto são cruciais ao texto que se fazem presentes no título e na primeira frase da obra, gerou diversas reflexões, algumas fruto da própria ação de tradução, na busca por um correspondente em português, outras promovidas pelo próprio livro, que reflete sobre a denotação e conotação desses termos na própria língua inglesa, relacionando-os também ao que Aristóteles chama, em grego antigo, *mythos*, ao francês *complot* e aos conceitos de *sjuzhet* e *fabula*, apresentados pelo Formalismo Russo.

No primeiro capítulo, ao se debruçar sobre o alcance semântico do termo em inglês, Brooks apresenta as definições de *plot* no *American Heritage Dictionary*.⁶ São elas:

1. (a) Um pequeno pedaço de terra, geralmente utilizado para um propósito específico.
(b) Uma área demarcada de terra; lote.
2. Uma planta baixa, como a de um prédio; gráfico; diagrama.
3. A série de acontecimentos que configura a linha de ação de uma narrativa ou drama.
4. Um plano secreto para realizar um propósito hostil ou ilegal; esquema.

Segundo ele, o sentido original da palavra inglesa “plot” está ligado a uma ideia de limitação e demarcação. Isso sustenta, em um contexto literário, a imagem do enredo

⁶Página 23 da tradução.

como a linha organizadora da narrativa. No entanto, destoa das demais a quarta definição da palavra, como um esquema ou conspiração. Brooks sugere que essa definição chegou ao inglês por meio do termo francês *complot*, que ficou amplamente conhecido por volta do século XVII, quando ocorreu o evento da Conspiração da Pólvora [*Gunpowder Plot*]. Porém, ele segue desenvolvendo seu argumento e afirma que, na literatura moderna, essa concepção está quase sempre atrelada a outras, uma vez que ela dá intenção e sentido à organização. Então, o enredo seria uma entidade que não somente organiza e demarca a narrativa, mas que o faz seguindo um objetivo, que se movimenta para frente, impulsionada por uma intenção.

Transpondo essa discussão para a língua portuguesa, recorreremos ao dicionário *Michaelis*⁷:

1. Ato ou efeito de enredar(-se); enredamento.
2. Conjunto de acontecimentos que formam uma situação complicada ou confusa; confusão.
3. Episódio confuso ou trama complicada; segredo.
4. Algo que é dito em segredo, com o objetivo de causar intriga ou inimizade; mexerico.
5. Artifício capcioso, a fim de obter determinado objetivo; ardil.
6. Informação enganosa ou controvertida; mentira.
7. Algo que se tramou contra alguém; urdidura.
8. LIT e CIN⁸ Sucessão de fatos ou de incidentes que constituem o fio condutor de uma obra literária ou de um filme; entrecho, trama, urdidura.

Em português, podemos dizer que a ideia do sentido original da palavra seria o ato ou efeito de enredar. O verbo enredar(prender na rede; apanhar, enlear, pegar) deriva da palavra “rede”, do latim *rete, retis*⁹, que evoca a ideia de um entrelaçamento, emaranhado, e que em seu sentido figurado também pode significar laço ou armadilha. Então, podemos dizer que enredo é também o ato de criar intrigas a fim de causar uma perturbação

⁷ENREDO. In: Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, Dicionário Online de Português. Editora Melhoramentos Ltda., 2015. Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/palavra/YOY1/enredo/>>. Acesso em: 13/07/2022.

⁸Na Literatura e no Cinema.

⁹FARIA, Ernesto et al. Dicionário Escolar Latino - Português. 3. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962.

ou desordem¹⁰. Ainda que, dentro do contexto literário e cinematográfico a definição de enredo permaneça como sendo a de um fio condutor ou linha organizadora de uma narrativa, o alcance semântico da palavra não contempla as descrições de demarcação e delimitação presentes na definição de *plot*.

Para todos os efeitos, mantendo-me dentro do contexto literário e utilizando um jargão profissional, optei por traduzir *plot* por “enredo”. No entanto, devido a essa diferença na etimologia e semântica dos termos, ao serem utilizados em um contexto que escape a definição portuguesa de “enredo”, *plot* ou *plotting* serão traduzidos da maneira mais adequada para tal contexto semântico. Nesse caso, as escolhas lexicais serão esclarecidas em nota de rodapé (N.da T.).

Ainda considerando as definições dessas mesmas fontes (*American Heritage Dictionary* e *Michaelis*), também gostaria de chamar atenção para as definições do termo “design”:

1. (a) Conceber ou moldar na mente; inventar: conceber uma boa desculpa para não participar da conferência.
(b) Formular um plano para; elaborar: elaborar uma estratégia de marketing para o novo produto.
2. Fazer uma representação gráfica ou esquemática de (algo), especificamente como um projeto para sua estrutura: projetar um edifício em um computador; projetar um novo modelo de carro.
3. Ato de criar ou diligenciar para um determinado objetivo ou efeito: um jogo criado para cativar todas as idades.
4. Ter como objetivo ou propósito; pretender: “A Sra. Bennet pretendia receber os dois senhores de Netherfield para o jantar”
5. Ato de fazer ou executar planos.
6. Ato de criar designs.
7. (a) Desenho ou esboço.
(b) Representação gráfica, especificamente um plano detalhado de construção ou fabricação.
(c) Padrão decorativo.

¹⁰Disponível em: <<https://www.significados.com.br/enredo/>> Acesso em: 13/07/2022

8. (a) Disposição intencional ou inventiva de componentes ou detalhes: o modelo aerodinâmico de um automóvel; a estrutura de um poema épico.
(b) Projeto ou método específico: o projeto do partido para aumentar a participação dos eleitores.
9. A arte ou prática de elaborar ou fazer desenhos: Estudou design na faculdade.
10. (a) Um objetivo fundamentado; uma intenção: Seu projeto era começar a praticar por conta própria, assim que estivesse qualificada para tal.
(b) Intenção deliberada: Tornou-se um fotógrafo mais pelo acaso do que pelo seu próprio planejamento.
(c) Uma trama ou esquema secreto ou desonesto: Ele tem planos para o meu trabalho.

Assim como “plot”, a palavra “design” também tem sua origem ligada a uma ideia de demarcação. Derivado do latim *designo*, que significa “indicar/marcar/ordenar”, a definição desse termo muito se assemelha à definição da palavra inglesa “plot” e, assim como esta, também se tornou um obstáculo para a tradução.

A palavra “design” foi incorporada ao português a partir do inglês, ou seja, trata-se de um anglicismo. Portanto, ela está presente nos dicionários de língua portuguesa tal como o *Michaelis*:

1. Conceito de qualquer produto de acordo com seu ponto de vista estético e sua funcionalidade: O design italiano de móveis é considerado um dos melhores do mundo.
2. Programação visual.
3. Desenho de produto.
4. Desenho industrial.

Como podemos observar, apesar de existir na língua portuguesa, o termo não possui a mesma extensão semântica que no inglês. Isso implica que, na grande maioria dos casos, houve uma busca por palavras que se aproximassem mais ao significado do contexto do texto original, e não o simples uso de seu homônimo incorporado ao português. Quando necessário, a escolha lexical será justificada em nota de rodapé, por meio da indicação (N.da T.).

Tradução de *Reading for the Plot*

2.1 Prefácio

Este é um livro sobre enredos e a composição dos mesmos, sobre como as histórias vêm a ser ordenadas de forma significativa e também sobre nosso desejo e necessidade de tais ordenações. O enredo, como eu o concebo, é o planejamento e a intenção da narrativa, aquilo que dá forma a uma história e lhe atribui certa direção ou intuito de significado. Podemos pensar no enredo como a lógica ou talvez a sintaxe de certo tipo de discurso, responsável por desenvolver suas proposições por meio apenas de uma sequência e progressão temporal. A narrativa é uma das grandes categorias, ou sistemas, de compreensão utilizadas em nossas interações com a realidade. Especificamente, no caso da narrativa, com o problema da temporalidade: os limites do tempo do homem, a sua consciência da existência dentro dos limites da mortalidade. E o enredo é a principal força articuladora desses significados que tentamos arrancar da temporalidade humana. O enredo é tão elementar para a nossa experiência de leitura, e também para nossa própria articulação da experiência como um todo, que a crítica muitas vezes o relega ao silêncio, como algo óbvio demais para ser discutido. Ainda assim, o óbvio pode, muitas vezes, ser aquilo de mais interessante, e também mais difícil de se debater.

Nosso senso comum sobre o enredo — nossa capacidade de reconhecer suas formas recorrentes e suas respectivas características — provém de diferentes fontes, incluindo, decerto, as histórias de nossa infância. E sobretudo, possivelmente, foi moldado pela ilustre tradição narrativa do século XIX que, na história, filosofia, e vários outros campos, inclusive o da literatura, concebeu modelos de conhecimento e verdade que vieram a ser inerentemente narrativos, compreensíveis (e expansíveis) apenas por meio da prossecução, em um desdobramento temporal. Nesses anos dourados da narrativa, ao que parece, os autores e seu público compartilhavam a ideia de que os enredos eram uma maneira

viável e necessária de organizar e interpretar o mundo, e assim, elaborando e percorrendo o enredo, como escritores e leitores, envolviam-se no primordial, irredutível, processo de compreender como a vida humana adquire significado. A narrativa, como principal método de representação e explicação, é vista pela primeira vez — falando em ampla generalização — com o advento do Romantismo e seu imaginário predominantemente histórico: a elaboração e interpretação do enredo narrativo assumem uma centralidade e uma importância na literatura, e na vida, que antes não possuíam. Sem dúvida graças à grande tendência das sociedades a sair de baixo do manto da mitologia sagrada em direção ao mundo moderno, onde o homem e as instituições são cada vez mais definidos pela sua posição no tempo. Em nosso próprio século, nos tornamos mais desconfiados dos enredos, mais agudamente conscientes de seus artifícios, sua arbitrariedade em relação ao tempo e ao acaso, mesmo que não restem dúvidas de que ainda somos dependentes dos elementos do enredo — não importa o quão ironizados ou parodiados — bem mais do que imaginamos.

Então, em seu cerne, este é um livro sobre enredos da tradição narrativa moderna dominante; não tenho a pretensão de cobrir todas as variedades de enredo — tampouco as rejeições de enredo —, para isso seria necessária uma pesquisa à parte. A maioria dos meus exemplos é tirada de romances do século XIX e das narrativas do século XX que, não importa o quão complicadas ou até mesmo subversivas em relação à tradição sejam, ainda assim mantêm uma relação vital com ela. E minhas próprias premissas para o estudo do enredo derivam amplamente dessa tradição: isto é, procurei pelas maneiras como os próprios textos narrativos parecem representar e refletir seus enredos. As mais exequíveis obras literárias nos dão alguma ideia de como devem ser lidas e nos guiam em direção às premissas de suas interpretações. Todos os romances da grande tradição oferecem modelos para a compreensão dos enredos e sua relação com o enredo como um modelo de compreensão. Sendo assim, minhas discussões sobre enredos específicos e sobre o conceito do enredo em si tendem tanto a começar quanto a terminar com aquilo que os próprios textos narrativos sugerem sobre o papel do enredo na formação dos textos e, por extensão, das vidas.

Sem dúvida eu deveria me preocupar, ainda mais do que com o enredo, com a sua composição: com o ato de moldar, com o enfoque dinâmico da narrativa — o qual faz o enredo “progredir” e nos faz ler em frente, procurando nos desdobramentos da narrativa uma trilha de intenção e prenúncio de desígnio que sustenta a promessa de uma progressão rumo ao significado. Meu interesse na dinâmica da narrativa e na construção do

enredo como uma ação humana implica em uma tentativa de me deslocar para além da intransigente fidelidade aos vários formalistas que dominaram o estudo da narrativa nas últimas décadas, inclusive o significativo corpo de trabalhos estruturalistas sobre narrativa, conjunto que os franceses, portados de um ótimo senso de neologismo, batizaram “narratologia”, sugerindo a análise organizada e coerente das estruturas narrativas e do discurso. Muito aprendi com a narratologia e devo à tendência do pensamento estruturalista como um todo por enxergar a literatura como um segmento de um amplo conjunto de práticas significantes do homem, o modo como ele reformula seu mundo através do uso de signos e da ficção. Os modelos de análise propostos pelos narratologistas — na maioria dos casos derivados da teoria linguística — têm se mostrado enfaticamente esclarecedores, apontando padrões básicos e relações sistemáticas negligenciadas pelo viés mais interpretativo da crítica anglo-americana. Porém, para os meus propósitos, esses modelos narratológicos são excessivamente estáticos e limitantes. Quaisquer que sejam suas ambições mais amplas, a narratologia tem, na prática, sido exclusivamente dedicada à identificação das menores unidades narrativas e das estruturas paradigmáticas; ela negligenciou demais a dinâmica temporal que molda as narrativas em nossa leitura delas, o jogo do desejo no tempo que nos faz virar as páginas e almejar em direção ao fim da narrativa. É evidente que a narratologia foi concebida como um ramo da poética, buscando delimitar os tipos de narrativa, suas convenções, e as condições formais dos significados que geram; ao passo que estou mais preocupado com a forma como as narrativas atuam em nós, como leitores, para criar modelos de compreensão, e com o porquê de precisarmos e querermos esse tipo de ordens modeladoras.

Meu estudo, então, embora se fundamente na meticulosa leitura de textos, pretende ocupar um espaço para além do puro formalismo, propondo-se a dissertar sobre a dinâmica de temporalidade e leitura, sobre as forças motoras que conduzem o texto adiante, sobre os desejos que conectam os fins e os começos da narrativa, e fazem do miolo textual um campo de força altamente carregado. “A forma fascina quando nós deixamos de ter a força para entender a força dentro dela mesma,” Jacques Derrida escreveu em crítica ao imaginário formalista do estruturalismo. Não afirmo com certeza se um dia poderemos “entender” essa força (tampouco Derrida o afirma), mas há a possibilidade de reconhecer o seu lugar na narrativa e encontrar formas para exprimir nossa experiência de ler a narrativa como uma operação dinâmica, consumindo e moldando o tempo como o intermediário de certos significados que dependem tanto da energia quanto da forma.

Meu interesse em afrouxar as rédeas do formalismo me levou até a psicanálise, par-

ticularmente ao trabalho do próprio Freud, o qual apresenta um modelo dinâmico dos processos da psique e, portanto, pode oferecer a promessa de um modelo pertinente à dinâmica dos textos. Afinal, a psicanálise é uma arte fundamentalmente narrativa, dedicada à recuperação do passado através da dinâmica entre memória e desejo. E o próprio projeto de Freud preocupava-se muito mais com o uso e a compreensão dos signos, especialmente signos narrativos, do que geralmente é admitido, tal como a releitura de Freud proposta por Jacques Lacan nos ajuda a entender. Não é que eu esteja interessado no estudo psicanalítico dos autores, ou leitores, ou personagens fictícios, os quais geralmente são objetos de contemplação para a crítica literária psicanaliticamente informada. Ao invés disso, eu pretendo enxergar o próprio texto como um sistema de energias, tensões, compulsões, resistências e desejos internos.

Ultimamente temos conseguido sonhar com a convergência entre psicanálise e a crítica literária, posto que percebemos que decerto há uma correspondência entre a literatura e a dinâmica da psique, uma vez que compreendemos a nós mesmos, em parte, por meio das nossas fantasias dentro das restrições de uma ordem simbólica transindividual, desde os signos, incluindo, preeminentemente, a própria língua. Através da análise do trabalho realizado pela ficção, podemos, talvez, ser capazes de reconectar a crítica literária à inquietação humana. Em nossa tentativa de ir além do formalismo restrito — sem perder de vista aquilo que o formalismo nos ensinou — a psicanálise promete, e exige, que além dos paradigmas linguísticos e das regras do sistema de signos também envolvamos a dinâmica da memória e a história do desejo enquanto elas trabalham para moldar a criação do significado no tempo. Meu objetivo aqui é, em certa medida, fazer jus à declaração — apresentada por Susan Sotang há alguns anos — de que em vez de teorias da interpretação, nós precisamos de uma “erótica” das artes.

O enredo do minha própria argumentação neste estudo fará voltas e desvios na busca pelo seu objeto. Tentei interligar as leituras textuais com a discussão sobre as questões especulativas e teóricas que são tanto provocadas quanto ilustradas por tais leituras. Meu ímpeto em estudar modelos de enredos e suas concepções, tais como são apresentados pelas próprias obras narrativas, estabeleceu uma maior proximidade com os textos selecionados, ao mesmo tempo procurando excedê-los para chegar a problemas maiores. Essa abordagem não pode reivindicar uma cobertura completa do assunto; ao passo que visa sugerir novas maneiras de concebê-lo. Além disso, a base textual dessa abordagem indica que eu, por vezes, busco questões na interpretação de textos individuais que podem parecer nos levar para razoavelmente longe da linha de raciocínio central, ainda assim,

eu espero sempre voltar a este raciocínio com um entendimento ampliado. O modelo de enredo para a minha própria argumentação provavelmente se assemelha ao de Pascal em sua obra *Pensées* [Pensamentos]: uma “digressão a cada ponto a fim de chegar ao centro.”

Os capítulos seguintes, decerto, pretendem oscilar entre leituras de textos específicos e uma jornada especulativa pelo pensamento de Freud (embora aqui, também, concentremos mais em seus textos do que em algum sistema generalizante) e pela dinâmica geral da narrativa. O primeiro capítulo propõe uma aproximação gradual aos romances que serão o centro de meu interesse durante a discussão de alguns pontos mais gerais sobre a narrativa, buscando estabelecer alguns meios de pensar o lugar do enredo na narrativa, formulando hipóteses preliminares sobre seu funcionamento e se servindo, quando necessário, daquilo que outros analistas da narrativa têm a dizer sobre tais questões. O capítulo 2, em seguida, confronta a nebulosa, mas fundamental questão do desejo dentro e para a narrativa, por intermédio, principalmente, de alguns romances seminais de Balzac. O capítulo 3 trata daquele que considero ser um romance crucial do início do século XIX, *Le Rouge et le noir* [O Vermelho e o Negro] de Stendhal, que por meio dos problemas da paternidade, conflito geracional e transmissão elaborou seu enredo. Quando chegarmos ao capítulo 4, eu terei acumulado exemplos e questões gerais suficientes para propôr um modelo, decorrente da leitura de *Beyond the Pleasure Principle* [Além do Princípio do Prazer] de Freud, que nos equipa com um sugestivo, mas de modo algum exclusivo, protótipo para análise. O capítulo 5 trata de pôr em teste esse modelo, diante de um romance cujo enredo foi “altamente elaborado”: *Great Expectations* [Grandes Esperanças], de Dickens. As reflexões do capítulo 6 são um pouco diferentes: ele explora o romance popular, usando como exemplo a obra de Eugène Sue, *Les Mystères de Paris* [Os Mistérios de Paris], seus temas e seu leitorado, perguntando-se o que tal instância de “consumo” do enredo pode nos dizer sobre sua necessidade. Então, o capítulo 7 promove um encontro crucial com uma pedra em nosso caminho, Flaubert, cuja dissidência e subversão dos métodos tradicionais de construção do enredo tanto esclarecem a grande tradição da narrativa quanto anunciam suas futuras transformações. No capítulo 8, começamos a nos mover para além da narrativa até a narração, às questões da contação e da escuta, e também do modelo “transferencial” de enredo e leitura que elas implicam. O capítulo 9 estuda essas questões em uma obra específica da ficção, *Heart of Darkness* [O Coração das Trevas], de Conrad; enquanto que no capítulo 10, um dos casos catalogados de Freud, o do “Homem Lobo” torna-se cobaia para os modelos e métodos desenvolvidos até então. O capítulo 11 parte de uma obra “modernista” problemática e desafiadora,

Absalom, Absalom! [Absalão, Absalão!], de Faulkner, para discutir o tênue status e a importância constante do enredo e de sua concepção. Deste modo, os capítulos 1, 4 e 8 apresentam o principal aparato teórico da minha argumentação, enquanto os capítulos 3, 5, 7, 9 e 11 fornecem suas principais “leituras” de textos romanescos; já os capítulos 2, 6 e 10 são extremamente híbridos. Por fim, a conclusão sugere o que aconteceu com a concepção do enredo em nosso tempo e retoma Freud, especificamente o modelo da transferência psicanalítica, a fim de iluminar nosso tema.

Partes de vários desses capítulos foram publicadas, em versões prévias, em uma série de periódicos: *PMLA*, *Yale French Studies*, *New Literary History*, *New York Literary Forum*, *Novel*, *Poétique*, *Diacritics*, *Comparative Literature*. Gostaria de agradecer aos editores desses jornais, tanto pela hospitalidade de suas páginas quanto pela permissão para reutilizar esse material. Em todos os casos as versões anteriores foram substancialmente revisadas e expandidas.

Sou grato também ao grande número de pessoas, em diversas universidades, que através de convites para palestrar sobre meu trabalho em desenvolvimento, forçou-o a progredir — fizeram-me colocar ideias no papel e, por meio de perguntas e desafios, ajudaram-me a esclarece-las. Permita que eu mencione alguns nomes específicos: Janet Beizer, Jules Brody, Ralph Cohen, Michael Fried, Jane Gallop, Richard Klein, Stephen Nichols, Burton Pike, Richard Sennett, e Anthony Vidler. Porém, o estudo também possui dívidas que não podem ser reconhecidas de forma mais específica ou individual a colegas e estudantes em *Cornell*, *Johns Hopkins*, *Harvard*, *Dartmouth*, *Princeton*, *Bryn Mawr*, *Brown*, *University of Virginia*, *Rutgers*, *University of Pittsburgh*, *New York University*, *Miami University of Ohio*, *Ohio State University*, *University of Texas* em Austin, assim como o *Institute for Architecture and Urban Studies* em Nova York e a *Humanities Institute*, Santa Cruz, Califórnia. Philip Lewis, que leu todo o manuscrito com a perspicácia crítica de costume, gostaria de ter, por mais vezes, respostas prontas para suas pertinentes questões.

Fui o beneficiário de uma bolsa de estudos do *American Council of Learned Societies* [Conselho Americano de Sociedades Eruditas] em 1979, o que me proporcionou um semestre livre para pesquisas e, principalmente, a oportunidade de explorar o material do capítulo 6 em Paris; a viagem foi proporcionada pela *American Philosophical Society* e pelo fundo de pesquisa *Griswold Faculty*, *Yale University*, em 1978; também a bolsa pela *Humanities Summer Stipend* em 1980, que possibilitou um período de estudo ininterrupto para pesquisas mais aprofundadas. Agradeço imensamente a essas organizações pelo seu

apoio a este projeto, cujo processo provavelmente aparentou ser demasiadamente lento.

Acima de qualquer outro texto meu, este livro é derivado diretamente da minha docência, em particular a bolsa para o *Humanities Summer Seminar* que aconteceu em 1976, o qual me proporcionou o impulso inicial para pensar sobre muitas dessas questões, e os cursos de verão ministrado na *University of Texas Summer Institute in Literature* em 1978 e 1979, bem como alguns seminários de pós-graduação em Yale e um curso de graduação sobre “Formas Narrativas” — um dos cursos introdutórios para o bacharelado de Literatura — o qual lecionei por alguns anos. Os estudantes de todos esses cursos não só me ensinaram muito, como também, apenas com sua presença, seus assentimentos ou suas resistências, deram forma ao meu pensamento e linguagem. Além disso, foi em “Formas Narrativas” que tive o prazer de lecionar ao lado de um grupo de colegas excepcionalmente talentosos aos quais eu, sem sombra de dúvidas, devo mais aprendizado do que eu poderia sonhar em ter: a Andrea Bertolini, Barbara Guetti, Joseph Halpern, Barbara Johnson, David Marshall, J. Hillis Miller, Walter Reed. Outro colega ocasional desse curso, David A. Miller, tem se mostrado ao longo dos anos o mais leal dos críticos e amigos.

É uma honra especial salientar tudo o que devo à amizade de Michael Holquist, que mais do que ninguém me fez começar a pensar sobre as questões discutidas neste livro e que, ultrapassando as barreiras do tempo e espaço, sempre manteve o diálogo comigo.

Tive a sorte de ter, por muitos anos, a elegante e eficiente assistência de Sheila M. Brewer. E para este livro eu tenho tido a enorme felicidade em encontrar em Carol Brown Janeway uma editora extremamente compreensiva. E finalmente, Margaret, Preston, Catherine, e Nathaniel, que não anseiam agradecimentos mas certamente os merecem.

2.2 Primeiro capítulo

I

Nossas vidas são constantemente atravessadas por narrativas, pelas histórias que contamos e nos são contadas, aquelas que sonhamos ou imaginamos ou gostaríamos de contar, e todas são retrabalhadas naquela que é a história de nossas próprias vidas, que narramos para nós mesmos em um monólogo composto por episódios, por vezes semi-consciente, mas virtualmente ininterrupto. Vivemos imersos em narrativas, recontando e reavaliando o significado de nossas ações passadas, conjecturando sobre o desfecho de nossos planos futuros, situando-nos na interseção de inúmeras histórias que ainda não foram concluídas. O impulso narrativo é tão antigo quanto a nossa mais antiga literatura: os mitos e contos populares parecem ser histórias que recontamos a fim de explicar e compreender aquilo que nenhuma outra forma de explicação dá conta. O desejo e a competência para contar histórias também remontam a um estágio inicial do desenvolvimento do indivíduo, aproximadamente aos três anos de idade, quando a criança começa a manifestar a habilidade de organizar uma narrativa de maneira coerente e, especialmente, a capacidade de reconhecer narrativas, julgando o quão bem formadas são. Rapidamente, as crianças tornam-se virtualmente aristotélicas, insistindo na observação de qualquer contador de histórias das “regras” acerca de começos, meios e, particularmente, fins adequados. A narrativa talvez seja uma habilidade ou competência especial que aprendemos, certo subconjunto do código linguístico geral que, quando dominado, nos permite resumir e retransmitir narrativas em outras palavras e outras línguas, transferi-las para outros meios, e ao mesmo tempo mantê-las notadamente fiéis à estrutura e mensagem da narrativa original.

A narrativa de fato parece ocupar um lugar especial entre os formas literárias – como algo além daquilo que se convencionou chamar de “gênero” – graças ao seu potencial da sua síntese e retransmissão: o fato de que ainda somos capazes de reconhecer “a história” mesmo quando seu meio foi consideravelmente modificado. Essa característica da narrativa tem levado alguns teóricos a considerar que ela é uma linguagem por si só, com seu próprio código e suas próprias regras para formação de mensagens a partir desse código, hipótese que provavelmente não se sustenta, pois a narrativa parece ser sempre dependente de algum outro código de linguagem para a criação de seus significados. Ainda assim, deve ser levada em consideração como um processo importante para todas as nos-

sas vidas. Quando “contamos uma história” há uma tendência a ocorrerem mudanças no registro de nossas vozes, delimitando e configurando a narrativa quase nos moldes tradicionais do “era uma vez” e “viveram felizes para sempre”: a narrativa demarca, delimita, estabelece limites, ordena. Mesmo que seja uma tarefa especulativa inexequível dizer o que realmente é a narrativa, talvez seja útil e vantajoso pensar sobre os tipos de ordenação que ela usa e cria sobre as figuras de design que ela produz. Dessa maneira, penso que podemos encontrar nosso objeto de interesse naquilo que por séculos foi chamado pelo nome de enredo.

Em algum momento da nossa formação escolar, aprendemos que “ler pelo enredo” é uma abordagem inferior. A crítica moderna, especialmente nos seus ramos anglo-americanos, tendeu a extrair seus critérios de avaliação a partir do estudo da lírica, e quando discute sobre narrativa, enfatiza questões como “ponto de vista”, “tom”, “símbolo”, “forma espacial” ou “psicologia”. A textura da narrativa tem sido considerada mais interessante na medida em que se aproxima da densidade da poesia. O enredo tem sido desdenhado como o elemento narrativo que menos distingue e define a arte mais prestigiada – na verdade, o enredo é aquilo que particularmente caracteriza a literatura de massa: o enredo é o motivo de lermos *Jaws* [Tubarão], mas não Henry James. Ainda assim, alguém com bom pensamento lógico pode argumentar que o enredo, de certo modo, precede àqueles elementos mais discutidos entre os críticos, uma vez que é a própria linha organizadora, o eixo compositivo que faz com que a narrativa seja possível, posto que finita e compreensível. Aristóteles, é claro, reconheceu a prioridade lógica do enredo, e uma tradição crítica mais recente, iniciada com os formalistas russos e seguida pelos “narratologistas” franceses e americanos, ressuscitou uma ideia de enredo quase aristotélica. Quando E.M. Forster, no outrora influente *Aspects of the Novel* [Aspectos do Romance], afirma que a ênfase de Aristóteles no enredo estava equivocada, que nosso interesse não está na “imitação de uma ação” mas sim na “vida secreta que cada um de nós vive privadamente”, ele decerto levanta a questão, pois se as “vidas secretas” são narráveis, elas precisam de certo modo ser compostas, dispor de um desenho e uma lógica.¹

Evidentemente, há formas diversas e diferentes por meio das quais se pode discutir o conceito de enredo e a sua função no conjunto das formas narrativas. O enredo é, antes de tudo, uma constante em todas as narrativas, escritas ou orais, tanto que uma narrativa sem ao menos um mínimo enredo seria incompreensível. O enredo é o princípio de interconectividade e intenção imprescindível quando nos movimentamos pelos

¹E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (New York: Harcourt, Brace, 1927), p. 126.

elementos discretos – incidentes, episódios, ações - de uma narrativa: até mesmo formas tão pobremente articuladas como o romance picaresco apresentam mecanismos de interconectividade, repetições estruturais que nos permitem construir um todo; e, podemos extrair sentido de textos tão densos e aparentemente caóticos, como sonhos, pois fazemos uso de categorias interpretativas que nos permitem reconstruir intenções e conexões, recompondo o sonho como uma narrativa. Seria, então, perfeitamente plausível deduzir uma tipologia de enredo e seus elementos a partir da *Ilíada* e a *Odisseia*, até chegar ao romance atual e às “metaficções” de nosso tempo.² Ainda assim, também parece evidente que houve alguns momentos na história em que o enredo assumiu importância maior do que em outros, momentos em que as culturas pareciam desenvolver uma sede insaciável por enredos e procurar a expressão de significados centrais, individuais e coletivos, por meio da composição de narrativas. De algum momento, em meados do século XVIII, até a metade do século XX, as sociedades ocidentais parecem ter sentido uma necessidade ou desejo extraordinário por enredos, seja na ficção, história, filosofia ou qualquer outra ciência social, áreas as quais, na verdade, passaram a existir com o Iluminismo e o Romantismo. Conforme Voltaire anunciou e em seguida os românticos confirmaram, a história substituiu a teologia como discurso-chave e imaginário central, a tal ponto que a explicação histórica se torna quase um fator necessário para qualquer pensamento sobre a sociedade humana: o questionamento sobre quem somos nós geralmente passa também pelo questionamento sobre onde nós estamos, que por sua vez é interpretado para significar "como conseguimos chegar lá?". Não apenas a história, mas a historiografia, a filosofia da história, a filologia, a mitografia, a linguística diacrônica, a antropologia, a arqueologia e a biologia evolutiva afirmam-se como campos de pesquisa, e todas respondem à necessidade de uma narrativa explicativa que ancore sua legitimidade em um retorno às origens e no rastreamento de uma história coerente, desde as origens até o presente.

A enorme produção narrativa do século XIX pode indicar uma ansiedade relativa à perda de enredos providenciais: a composição de histórias de vida individuais, sociais ou institucionais assumem um novo caráter de urgência quando já não se é capaz de reconhecer um enredo-mestre sagrado, que organize e explique o mundo. A emergência do enredo narrativo como modo dominante de ordenação e explicação pode estar inserido no vasto processo de secularização, que remonta ao Renascimento e acumula forças durante

²Uma das ambições de Northrop Frye em *Anatomy of Criticism* (Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1957) é fornecer tal tipologia em seu *mythoi*. No entanto, há em Frye certa confusão entre *mythoi* como estruturas do enredo e como mitos, ou arquétipos, que a meu ver torna seu trabalho menos valioso do que poderia ser.

o Iluminismo, o qual marca um distanciamento dos enredos "revelados"— os Escolhidos, Redenção, o Retorno – que parecem subsumir a transitoriedade do tempo humano ao atemporal. Nos últimos dois livros de *Paradise Lost* [Paraíso Perdido], o anjo Miguel de Milton é capaz de apresentar a Adão um panorama completo da história humana, que se conclui com a redenção e um futuro atemporal de bênçãos; ao que Adão responde:

Como, empíreo profeta, em breves rasgos
O transitório Mundo e os tempos todos
Abranger té seu termo conseguiste!
O mais é tudo Abismo, Eternidade,
Onde alcançar não pode a vista humana. [...] ^I

Ao fim do Iluminismo, já não existe qualquer consenso a respeito dessa previsão, tampouco uma coesão cultural acerca de um ponto fixo que permitisse que o pensamento e a visão atravessassem o tempo. E isso pode explicar a obsessão do século XIX com questões sobre origem, evolução, progresso, genealogia, sendo a sua fundamentação da narrativa histórica, por excelência, a de um método necessário de explicação e compreensão.³

Ainda vivemos em uma era de enredos narrativos, em que consumimos avidamente romances de folhetim, seriados televisivos e tiras diárias, criando e exigindo narrativas na apresentação de pessoas, eventos jornalísticos e competições esportivas. Para todas as formas de pensamento publicamente e amplamente não narrativas ou anti-narrativas que supostamente caracterizam o nosso tempo, desde a complementariedade e incerteza da física até a análise síncrona do estruturalismo, nós seguimos mais definidos pela narrativa do que gostaríamos de acreditar. Ainda assim, sabemos que com o advento do Modernismo surgiu uma era de desconfiança para com o enredo, engendrada, talvez, por uma elaboração e dependência excessivas dos enredos no século XIX. Embora não sejamos capazes de funcionar sem enredos, ainda nos sentimos desconfortáveis quanto a eles e impelidos a revelar suas arbitrariedades, a parodiar seus mecanismos, ainda que admitindo nossa dependência deles. Até o momento em que deixemos de trocar conhecimentos na

³Sobre narrativa histórica como forma de compreensão veja o excelente trabalho de Louis O. Mink, "Narrative Form as Cognitive Instrument", em *The Writing of History*, edição de Robert H. Canary e Henry Kozicki (Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1978), pp. 129–49. Mink chama a narrativa de "uma forma de compreensão humana primária e irreduzível". (p.132). Também relevante é *The Emergence of the Past* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1981).

^IN.da T.: MILTON, John. Paraíso Perdido. Tradução: Antônio José De Lima Leitão. Rio de Janeiro: Clássicos Jackson, 1956.

forma de histórias, precisaremos nos manter dependentes da lógica que usamos para moldar e compreender histórias, ou seja, dependentes do enredo. Uma reflexão sobre enredo como a sintaxe de uma determinada maneira de expressar nosso conhecimento de mundo talvez nos revele algo sobre como e porquê acabamos apostando tantas das preocupações de nossa sociedade, e de nossas vidas, na narrativa.

II

Essas amplas generalizações serão examinadas com mais cuidado mais adiante. É importante nesse momento considerar mais detidamente como pretendemos falar sobre o enredo, como pretendemos trabalhar com ele, para transformá-lo em uma ferramenta operativa e analítica do estudo da narrativa. Quero propor uma concepção de enredo como algo na natureza da lógica do discurso narrativo, como a dinâmica que organiza um modo específico de compreensão humana. Essa busca mais tarde nos levará à discussão sobre a narrativa feita por uma série de críticos (da escola recentemente batizada como narratologia), mas talvez o melhor jeito de começar seja por meio de um breve exercício de uma forma antiga e completamente desacreditada, o resumo do enredo, nesse caso de uma história muito antiga. Aqui está, então, o resumo de uma história dos irmãos Grimm, conhecida pela versão *All-Kinds-of-Fur* [Pele de Bicho].⁴

Uma rainha, em seu leito de morte, convence seu marido a prometer que apenas se casará novamente com uma mulher que seja tão bonita quanto ela, com os mesmos cabelos dourados. Ele faz a promessa, e então ela falece. O tempo passa, e ele é pressionado por seus conselheiros a casar novamente. Ele procura por alguém que se equipare à rainha falecida, mas não encontra ninguém; até que, anos depois, seus olhos se iluminam ao contemplar sua filha, que muito se parece com a mãe, com os mesmos cabelos dourados. Ele decide se casar com ela, mesmo com seus conselheiros dizendo que ele não deveria. Pressionada a dar uma resposta, a filha condiciona seu consentimento ao cumprimento de três tarefas aparentemente impossíveis: ele deve dar a ela três vestidos, um dourado como o sol, um prateado como a lua, o terceiro cintilante como todas as estrelas, e ainda um manto feito de mil peles diferentes. O rei, de fato, consegue fornecê-los e insiste no casamento. A filha foge, tinge de preto o rosto e as mãos, cobre-se com o manto de peles, e esconde-se na floresta, onde é capturada como um animal exótico pelo rei de outro país.

⁴Veja-se *All-Kinds-of-Fur* [*Allerleirauh*], em *The Grimms' German Folk Tales*, tradução de Francis P. Magoun e Alexander H. Krappe (Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1960), pp. 257–61.

Ela começa a trabalhar como copeira em suas cozinhas, mas em três ocasiões sucessivas ela aparece em festas da realeza vestida com um dos seus três esplêndidos vestidos e dança com o rei; e três vezes ela cozinha um pudim para o rei e coloca no fundo do prato uma das lembranças que ela trouxe de casa (um anel de ouro, uma roda de fiar dourada, um carretel dourado). Na terceira ocorrência, o rei coloca o anel no dedo da moça enquanto eles dançam, e quando ela regressa à cozinha, em sua pressa, não tinge completamente de preto uma de suas mãos. O rei procura por ela, e percebendo o dedo alvo e seu anel, agarra-lhe a mão e, despe-a do manto de peles, revelando o vestido que estava sob ele e seus cabelos dourados, e a reclama em casamento.

O que testemunhamos e compreendemos aqui? Como é que nos deslocamos de um desejo que, assim como os conselheiros do rei, sabíamos ser proibido, para um desejo legítimo, cuja consumação marca o fim do conto? E qual é o significado do processo que se situa entre o início e o fim – um teste triplo, com a exigência complementar do manto; fuga e desejo (usando o manto para tornar-se sub humana, quase uma besta); e então, uma revelação, tal qual um *striptease*, também tripla, utilizando os três vestidos providos pelo pai e os três objetos dourados trazidos de casa (lembranças, talvez, pertencentes a sua mãe), seguidos de um reconhecimento?; Como é que cruzamos de um reino para o outro por essa floresta que, devemos inferir, delimita a fronteira de ambos? Não conseguimos, de fato, responder essas questões, ainda assim, provavelmente concordaríamos que o meio do conto oferece uma espécie de processo minimamente satisfatório, que trata do problema do desejo frustrado e o leva a uma cura. É um processo no qual o objeto excessivamente erotizado – a filha torna-se objeto de desejo do pai – perde todos os seus atributos eróticos e femininos, torna-se inacessível ao desejo e, lentamente, no decorrer das três repetições (que é talvez a repetição mínima para sugerir séries e processos), revela novamente sua natureza como objeto erótico, mas agora em uma situação em que o erotismo é permitido e apropriado. O conto é caracterizado por essa castidade lacônica, que Walter Benjamin considera característica das grandes histórias orais, uma recusa à explicação e à motivação psicológicas.⁵ Ele aborda com naturalidade questões centrais da cultura – o incesto, a

⁵Veja-se Walter Benjamin “The Storyteller” [*Der Erzähler*], em *Illuminations*, traduzido por Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), p. 91. Sobre o lugar do incesto e seu tabu nos contos dos Grimm, veja-se Marthe Robert, “The Grimm Brothers” em *The Child’s Part*, edição de Peter Brooks (rpt. Boston: Beacon Press, 1972), pp. 44–56.

Podemos oferecer o seguinte diagrama do movimento do enredo em *All-Kinds-of-Fur*, desde a supererotização inicial da filha (como objeto de desejos proibidos), passando pela subvalorização do feminino (tornando-se a besta simulada), até o estado de equilíbrio atingido no fim: ++/+/+-. Sem atribuir

necessidade da exogamia – sem qualquer comentário. Assim como outros contos dos Grimm, este parece levantar o questionamento: "Por que as meninas crescem, deixam suas casas e seus pais, e casam-se com outros homem?" A pergunta é respondida sem explicação, por meio da descrição daquilo que deve acontecer, e o processo posto em andamento, quando as formas normais são ameaçadas, foge do esperado: assim como em "Hawthorn Blossom" (a versão dos Grimm de "Sleeping Beauty" [Bela Adormecida]), nos é dado um contra-exemplo, a elaboração de um antídoto. O conto se apresenta como uma espécie de explicação que damos quando a explicação, no sentido lógico e discursivo, parece impossível ou não pertinente. Ele transmite, portanto, certa sabedoria que por si só diz respeito à transmissão: o que sabemos sobre como a vida se sucede.

Os mitos e contos populares podem ser vistos como manifestações da narrativa como uma forma de pensamento, uma maneira de refletir sobre determinada situação. Conforme argumenta Claude Lévi-Strauss, o mito de Édipo pode ser "sobre" o insolúvel problema da origem do homem – nascido da terra ou de seus progenitores? – um problema do tipo "a galinha ou o ovo", que encontra sua "solução" mítica em uma história sobre confusão geracional: Édipo viola as demarcações geracionais, torna-se a combinação "impossível" de filho/marido, pai/irmão e quejandos, subvertendo (e assim talvez reforçando) tanto as distinções culturais quanto as categorias de pensamento. É a ordenação de situações impossíveis e inexplicáveis como narrativa que, de certo modo, medeia e conecta de maneira forçada seus elementos mais discretos, a fim de que aceitemos a necessidade daquilo sobre o que não se pode discorrer logicamente. No entanto, não creio que façamos justiça à nossa experiência com "All-Kinds-of-Fur", ou com o mito de Édipo, ao reduzirmos suas narrativas – assim como Lévi-Strauss sugere, todas as narrativas míticas podem ser reduzidas – às suas "estruturas matrizes atemporais", um conjunto de antinomias culturais básicas que a narrativa medeia.⁶ Tampouco podemos, com certeza, analisar essas narrativas simplesmente como uma pura sucessão de eventos ou acontecimentos. Precisamos reconhecer, por exemplo, que existe uma dinâmica lógica em ação nas transformações forjadas entre o começo e o fim de *All-Kinds-of-Fur*, uma lógica que confere um sentido de progressão e de tempo e insiste que a mediação do problema posto

demasiada importância a tal fórmula, podemos observar que ela descreve um processo de elaboração e percurso comuns a tantos contos.

⁶Sobre o mito de Édipo, veja-se Claude Lévi-Strauss, "The Structural Study of Myth," em *Structural Anthropology* (Garden City, N.Y.: Anchor-Doubleday, 1967), pp. 202–28. Sobre a "estrutura matriz atemporal", veja-se Lévi-Strauss, "La Structure et la forme", *Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliquée* 99, série M, no. 7 (1960), p. 29.

a princípio leva tempo: que o significado proposto pela narrativa, e portanto talvez a sua *raison d'être*, é e está no tempo. O enredo, como me interessa, não é uma questão de tipologia ou de estruturas fixas, mas, pelo contrário, uma operação estrutural particular àquelas mensagens que são desenvolvidas por meio de uma progressão temporal, a lógica instrumental de um modo específico de compreensão humana. O enredo, digamos em uma definição preliminar, é a lógica e a dinâmica da narrativa, e a narrativa em si é uma forma de compreensão e explicação.

Tal concepção de enredo parece ser pelo menos compatível com a compreensão aristotélica de *mythos*, o termo da *Poética* que normalmente é traduzido como “enredo”. É dito por Aristóteles que o enredo (*mythos*) e a ação (*praxis*) são logicamente anteriores às outras partes da ficção dramática, até mesmo da personagem (*ethos*). O *mythos* é definido como “a combinação de incidentes ou coisas que acontecem na história”, e Aristóteles defende que, de todas as partes da história, essa é a mais importante. Vale a pena citar sua declaração uma vez mais:

A tragédia é essencialmente uma imitação, não de pessoas, mas de ação e vida, de felicidade e sofrimento. Toda felicidade ou sofrimento humano toma a forma de uma ação; o fim para o qual vivemos é certo tipo de atividade, e não uma qualidade. A personagem fornece características, mas é nas ações – o que fazemos – que somos felizes ou o contrário; Dessa forma, em uma peça não se age para retratar as personagens; inclui-se as personagens em prol da ação. Então, é a ação presente nela, ou seja, sua Fábula ou Enredo, que é o fim e o propósito da tragédia; e o fim é em todas as ocasiões o seu motor.⁷

Posteriormente, no mesmo parágrafo, ele reitera, usando uma analogia que poderá ser útil para pensar sobre o enredo: “Sustentamos, portanto, que o primordial e essencial, a vida e a alma, por assim dizer, da Tragédia é o Enredo; e que as personagens vêm em segundo – compare o paralelo na pintura, onde as mais belas cores dispostas desordenadamente não despertam o mesmo prazer que um simples esboço de retrato em preto e branco.” O enredo é, então, concebido para ser o contorno ou moldura da história, aquilo que sustenta e organiza o restante. A partir desse ponto de vista, Aristóteles prossegue para derivar três consequências. Primeiro, a ação imitada pela tragédia deve ser completa em si mesma. Isso, por sua vez, significa que ela deverá ter um começo, um meio e um fim – um ponto totalmente óbvio, mas que provará ter efeitos interessantes por ocasião

⁷Aristóteles, *Poetics*, traduzido por Ingram Bywater, em *Introduction to Aristotle*, edição de Richard McKeon (2nd ed.; Chicago: Univ. of Chicago Press, 1973), p. 678.

das suas aplicações. Finalmente, assim como nas artes visuais, um todo deve ser de tal tamanho que consiga ser captado pelos olhos, então o enredo deve ser “de tal extensão que consiga ser captado pela memória”. Isso é importante, uma vez que a memória – tanto ao ler um romance quanto ao assistir uma peça – é a habilidade-chave na capacidade de compreender as relações entre começos, meios e fins através do tempo, o poder modelador da narrativa.

Porém, o termo “plot” em inglês tem sua própria cadeia semântica, que é interessante e potencialmente instrutiva. O *Oxford English Dictionary* oferece, essencialmente, sete definições, as quais são proveitosamente reduzidas a quatro categorias pelo *American Heritage Dictionary*.

1. (a) Um pequeno pedaço de terra, geralmente utilizado para um propósito específico.
- (b) Uma área demarcada de terra; lote.
2. Uma planta baixa, como a de um prédio; gráfico; diagrama.
3. A série de acontecimentos que configura a linha de ação de uma narrativa ou drama.
4. Um plano secreto para realizar um propósito hostil ou ilegal; esquema.

Talvez haja uma lógica subterrânea que conecte esses significados heterogêneos. Comum ao sentido original da palavra é a ideia de limitação, demarcação, o desenho de linhas para marcar e ordenar. Isso facilmente se estende para tabela ou diagrama de uma área demarcada, que por sua vez se modula para linha da obra literária. Partindo do espaço organizado, o enredo se torna uma linha organizadora, demarcando e diagramando aquilo que anteriormente era indiferenciado. Podemos pensar aqui na expressão geométrica, pontos de planejamento, ou curvas, em um gráfico por meio de coordenadas, como um forma de localizar algo, talvez a si próprio. O quarto sentido da palavra, o esquema ou conspiração, parece ter chegado ao inglês pela influência contaminante do francês *complot* e tornou-se amplamente conhecido na época do *Gunpowder Plot* [Conspiração da Pólvora]^{II}. Minha sugestão é que na literatura moderna essa concepção de enredo quase sempre está atrelada às outras: a linha organizadora do enredo é, na maior parte das vezes, algum esquema ou estratégia, um plano concertado para o cumprimento de algum propósito que se opõe às convenções ostensivas e dominantes daquele mundo

^{II}N.da T.: Conspiração da Pólvora é como ficou conhecido o episódio da tentativa de assassinato contra o rei Jaime I da Inglaterra. Pretendia-se explodir o Palácio de Westminster com barris de pólvora.

ficcional, a realização de um desejo impedido e recusado. Os enredos não são simplesmente estruturas organizadoras, eles são também estruturas de intenção, dirigidas a um objetivo e movimentando-se para frente.

O enredo, conforme precisamos e queremos o termo, é, portanto, um conceito que abrange a composição e intenção da narrativa, uma estrutura para aqueles significados que são desenvolvidos por meio de uma progressão temporal; ou até melhor: uma operação estruturante desencadeada e requerida pelos significados que se desenvolvem por meio da progressão temporal. Uma análise mais aprofundada da questão é sugerida aqui por uma distinção proposta pelos formalistas russos entre *fabula* e *sjužet*. A *fabula* é definida como a ordem dos acontecimentos a que se refere a narrativa, ao passo que *sjužet* é a ordem dos acontecimentos apresentados no discurso narrativo. Essa distinção ganha uma força analítica evidente, quando se está falando sobre Conrad ou Faulkner, cujos deslocamentos da cronologia normal são radicais e significativos, mas é não menos importante ao se pensar sobre narrativas aparentemente mais diretas, uma vez que qualquer narrativa apresenta uma seleção e ordenação de material. Precisamos reconhecer, contudo, que a aparente prioridade da *fabula* à *sjužet* está na natureza da ilusão mimética, na qual a *fabula* – “o que realmente aconteceu” – é, na verdade, uma construção mental que os leitores derivam da *sjužet*, que é tudo com que eles têm contato direto. Esse estatuto diferenciado dos dois termos não invalida de forma alguma a distinção em si, que é central a nosso pensamento sobre narrativa e necessária para a sua análise, uma vez que nos permite justapor dois modos de ordenação e, por meio dessa justaposição, observar como essa ordenação ocorre. Seguindo os formalistas russos, os estruturalistas franceses propuseram seu próprio par de termos, predominantemente *histoire* (correspondente a *fabula*) e *récit*, ou *discours* (correspondente a *sjužet*). Os usos em inglês revelam-se mais incertos. “Story” (história) e “plot” (enredo) parecem ser aceitos de maneira geral, na maioria dos cenários, embora uma análise estrutural e semiótica enxergue vantagens na formulação menos carregada semanticamente, “story” (história) e “discourse” (discurso).

8

⁸Veja-se Seymour Chatman, *Story and Discourse* (Ithaca, N. Y.: Cornell Univ. Press, 1979). O livro de Chatman oferece um resumo útil, e uma tentativa de síntese, da análise narrativa na tradição estruturalista; ele também fornece amplas referências bibliográficas. Podemos encontrar uma exposição de muitas das questões que nos preocupam aqui em Robert Scholes, *Structuralism in Literature* (New Haven: Yale Univ. Press, 1974).

Fabula e *sjužet* tornam-se “story” [história] e “plot” [enredo] por Lee T. Lemon e Marion Reis em sua antologia, *Russian Formalist Criticism* (Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1965). A equiparação da distinção entre *fabula/sjužet* e “story”/“plot” é muito criticada por Meir Sternberg em *Expositional*

“Enredo”, na verdade, me parece ser algo que atravessa a distinção entre *fabula* e *sjuzhet*, uma vez que falar do enredo é levar em consideração tanto os elementos da história quanto sua ordenação. O enredo pode ser pensado como a atividade interpretativa suscitada pela distinção entre *sjuzhet* e *fabula*, a forma como usamos um contra o outro. A fim de nivelar nossos termos sem sacrificar as vantagens da cadeia semântica de “enredo”, digamos que podemos, em geral, compreender o enredo como sendo um aspecto da *sjuzhet*, na medida em que pertence ao discurso narrativo, como força que lhe dá forma, mas que produz sentido (assim como a própria *sjuzhet* produz sentido) conforme é utilizado para refletir a *fabula*, como compreendemos a história. O enredo é, portanto, a força modeladora dinâmica do discurso narrativo. Encontro respaldo para tal perspectiva na definição de enredo feita por Paul Ricoeur, como sendo “o todo inteligível que governa a progressão de acontecimentos em qualquer história.” Ricoeur prossegue, utilizando termos como “eventos” e “história”, ao invés de *fabula* e *sjuzhet*: “Essa definição provisória imediatamente revela a função do enredo de estabelecer uma conexão entre um ou mais eventos e a história. A história é feita de eventos, na medida em que o enredo transforma esses eventos em história. Logo, o enredo nos situa na encruzilhada da temporalidade e narratividade. . . .”⁹ A ênfase de Ricoeur no papel construtivo do enredo, em sua função

Modes and Temporal Ordering in Fiction (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1978), chap. 1. Porém, a compreensão de Sternberg do conceito de enredo é baseada exclusivamente na definição de E. M. Forster em *Aspects of the Novel*, segundo a qual o enredo [plot] se distingue da história [story] pela sua ênfase na causalidade. Ao oferecer a causalidade como característica chave do enredo, é possível cair no erro do *post hoc ergo propter hoc* [“depois disso, logo, causado por isso”], como Roland Barthes sugere em “Introduction à l’analyse structurale des rémits” (*Communications* 8 [1966], trad. Inglês por Stephen Heath, em *A Barthes Reader*, edição de Susan Sontag [New York: Hill and Wang, 1982]), e como Vladimir Propp implicitamente demonstra em *The Morphology of the Folktale* (traduzido por Laurence Scott [2nd ed.; Austin: Univ. of Texas Press, 1970]): se o enredo parece transformar a sequência em consequência, geralmente trata-se de uma ilusão; a causalidade pode ser produzida por um novo material, por mudanças no humor ou na atmosfera, por coincidência, por reinterpretação do passado, e etc. Algumas dessas questões serão abordadas no capítulo 10.

Sternberg argumenta ainda que a *sjuzhet* é justamente o conjunto do texto, enquanto que o enredo é uma abstração e reconstrução disto. No entanto, penso que a *sjuzhet*, como é referida por formalistas russos como Boris Tomachevsky e Victor Shklovsky é, do mesmo modo, uma abstração e uma reconstrução da lógica do texto narrativo e, nesse sentido, bastante próximo de Aristóteles.

Para uma proveitosa discussão sobre o conceito de enredo, especialmente como relacionado à noção de mimesis, veja-se Elizabeth Dipple, *Plot* (London: Methuen, 1970).

⁹Paul Ricoeur, “Narrative Time,” em *On Narrative*, edição de W. J. T. Mitchell (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1981), p. 167. Confrontar com Louis O. Mink sobre narrativa histórica, quando ele argumenta que o passado “não é uma história que não foi contada, mas apenas pode tornar-se inteligível

ativa e modeladora, faz uma oportuna correção de uma negligência dos narratologistas estruturais em relação às dinâmicas da narrativa e aponta para o papel vital do leitor na compreensão do enredo.

Os formalistas russos apresentam aquela que poderia ser chamada de visão “construtivista” da literatura, chamando atenção para o material e os seus meios de produção, mostrando como um dado trabalho é produzido. “Dispositivo” é um dos seus termos favoritos – um termo para demonstrar a utilização técnica de determinado motivo, ou incidente, ou tema. Típica é a famosa ilustração de Boris Tomachevsky do sentido técnico de “motivação”: se a personagem de uma peça de teatro martela um prego na parede no Ato I, então ele ou outra personagem terá de se enforçar a partir dele no Ato III. Os trabalhos de Tomachevsky, Victor Shklovsky e Boris Eichenbaum são inestimáveis para aquele que estuda a narrativa, uma vez que frequentemente dissecam um material temático para mostrar a moldura construída que o sustenta.¹⁰ Talvez a instância do trabalho dos formalistas russos mais atraente para o nosso propósito é a do esforço para isolar e identificar as unidades mínimas da narrativa, e então formular os princípios de suas combinações e interconexões. Em particular, a obra *The Morphology of the Folktale* [Morfologia do Conto Maravilhoso] de Vladimir Propp merece destaque como um exemplo precoce e impressionante do que pode ser feito para formalizar e codificar o estudo da narrativa.

Diante do volume de material recolhido pelos folcloristas e das inadequações das tentativas de ordenação por meio de agrupamentos temáticos ou padrões de derivação, Propp começa com um gesto similar ao de Ferdinand de Saussure no princípio da linguística moderna, por deixar momentaneamente de lado questionamentos a respeito de origem, derivação e referência, para buscar os princípios de uma morfologia de certo conjunto de materiais. Tomando cerca de cem contos classificados pelos folcloristas como contos de fadas, ele buscou elaborar uma descrição do conto de fadas de acordo com suas partes como objeto das histórias que contamos” (“Narrative Form as Cognitive Instrument,” p. 148). Ricoeur oferece uma apresentação mais detalhada de suas ideias no recente *Temps et récit* (Paris: Editions du Seuil, 1983), o qual aborda, fundamentalmente, a narrativa histórica e será seguido por um segundo volume dedicado à narrativa ficcional.

¹⁰O trabalho a que me refiro aqui está disponível, traduzido em inglês, basicamente em duas antologias: Lee T. Lemon e Marion Reis, eds., *Russian Formalist Criticism*, que contém o ensaio de Tomachevsky sobre sínteses, “Thematics”; e Ladislav Matejka e Krystyna Pomorska, *Readings in Russian Poetics* (Cambridge: MIT Press, 1971). O principal estudo sobre os formalistas russos continua sendo *Russian Formalism* (The Hague: Mouton, 1955), de Victor Erlich. Veja-se também a antologia, traduzida em francês, editada por Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature* (Paris: Editions du Seuil, 1965).

componentes, da relação dessas partes umas com as outras e com o conto como um todo, e assim a base para uma comparação entre contos. Propp afirma que os componentes morfológicos essenciais são a função e a sequência. As funções podem ser identificadas ao dividirmos o conto em elementos definidos não por tema ou por personagens, mas conforme as ações executadas: a função é “um ato da personagem, definido pelo ponto de vista de seu significado para o curso da ação.”¹¹ As funções serão assim apresentadas na análise como rótulos para os tipos de ação, tais como “interdição”, “teste”, “aquisição de agente mágico”, e assim em diante; enquanto a sequência dirá respeito à ordem das funções, à lógica de sua continuidade. Como resultado de seu estudo, Propp, com certa presunção, apresenta quatro teses relativas ao conto de fadas:

1. As funções são elementos estáveis e constantes, independentemente de quem as execute.
2. O número de funções é limitado (no conto de fada russo existem apenas trinta e uma).
3. A sequência das funções é sempre idêntica (nem todas estão presentes em todos os contos, mas a sequência das presentes é invariável).
4. Todos os contos de fada seguem um único tipo em relação à sua estrutura.

Qualquer que seja a validade da tese de Propp, o conceito de função e a visão “funcionalista” da estrutura narrativa que ela implica, ela salienta de forma útil o papel dos verbos de ação como moldura da narrativa, sua lógica, articulação e sequência. Propp sugere uma abordagem para a análise das ações narrativas dando precedência ao *mythos*, em vez de ao *ethos*, efetivamente abstraindo a estrutura do enredo das pessoas que o executam. As personagens, para Propp, são essencialmente agentes da ação; ele as reduz a sete “*dramatis personae*”, definidas pelas “esferas de influência” das ações que performam: o Vilão, o Doador, o Ajudante, a Princesa e seu Pai (que juntos funcionam como um agente único), o Despachante, o Herói e o Falso Herói. Os nomes que um conto específico atribuirá a esses agentes – e a forma como pode combiná-los ou dividi-los – são relativamente desimportantes, assim como os seus atributos e motivações. O que importa é o seu papel como veículo de ação, sua aparição e posicionamento a fim de garantir que o Herói seja despachado, por exemplo, ou que ele seja confrontado com falsas alegações, as quais ele deve expor e superar. A análise de Propp é claramente limitada pela natureza

¹¹Propp, *The Morphology of the Folktale*, p. 21.

relativamente simples e estereotipada das narrativas que ele discute. De todo modo, algo como o conceito de “função” pode vir a ser necessário em qualquer discussão sobre o enredo, uma vez que nos oferece uma forma de pensar sobre o que acontece na narrativa do ponto de vista de sua relevância para o curso da ação como um todo, a articulação da narrativa como uma estrutura de ações.

A insistência de Propp na sequência e na função resulta em uma análise “sintagmática”, ou seja, que diz respeito à combinação de unidades ao longo de um eixo horizontal, como em uma frase. Com o estruturalismo francês, tem sido dada forte ênfase ao “paradigmático”, uma atenção ao eixo vertical, o qual representa a gramática e o léxico da narrativa, os elementos e conjuntos de relações que uma narrativa individual deve evocar e ativar.¹² O interesse de Lévi-Strauss na “estrutura matriz atemporal” da narrativa, o conjunto básico de relações que subjaz e concebe dada narrativa mítica, é um exemplo. O mesmo acontece com o trabalho do semiólogo A. J. Greimas, que parte da análise de Propp e, inspirado em Lévi-Strauss, tenta reformular as sete “*dramatis personae*” nos moldes da estrutura matriz, um conjunto de oposições simétricas que estabelecem uma espécie de campo de força. Greimas dispõe uma taxonomia cujas tensões inerentes resultam na produção da narrativa. Apresenta-se desta forma:

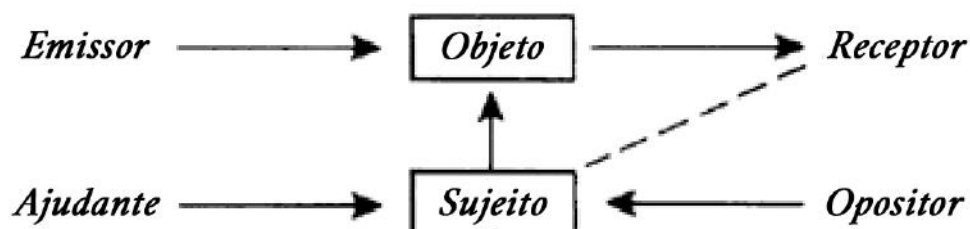


Figura 2.1: Tradução do modelo actancial apresentado no livro

Mesmo sem um aprofundamento naquilo que Greimas define como seu *modèle actantiel* – as *dramatis personae* foi rebatizada de *actants*, enfatizando sua qualidade de agência – pode-se observar que o conto é concebido como um conjunto de vetores, onde a

¹²O eixo paradigmático é o “eixo de seleção”, nos termos de Roman Jakobson, o conjunto de regras e termos virtuais que são ativados ao longo do eixo sintagmático, ou “eixo de combinação”. Para uma boa discussão sobre os usos desses dois eixos, veja-se Jakobson, “Closing Statement: Linguistics and Poetics,” em *Style in Language*, ed. Thomas Sebeok (Cambridge: MIT Press, 1960), pp. 350–77.

busca do Herói (do Sujeito) pelo Objeto (a Princesa, por exemplo) é facilitada ou dificultada, enquanto o próprio (a própria) Objeto da busca é enviado, entregue, ou posto em situação e que possa ser obtido. A linha pontilhada entre o Sujeito e o Receptor indica que muitas vezes esses dois coincidem: o Herói está trabalhando para si mesmo.¹³

A linguagem utilizada por Greimas – principalmente Sujeito e Objeto, mas também Emissor (Destinateur) e Receptor (Destinataire) – indica que ele também está trabalhando sob influência de um modelo linguístico, tão central ao pensamento estruturalista em geral. O trabalho de Propp e outros formalistas russos revelou-se passível de ser reformulado, com ajuda de um modelo linguístico, por estruturalistas interessados em apresentar uma poética geral da narrativa (ou “narratologia”), isto é, as condições de significado, a gramática e a sintaxe das formas narrativas. Tzvetan Todorov (que mais do que qualquer outro introduziu as ideias dos formalistas russos aos estruturalistas franceses) trabalha, por exemplo, a partir do postulado de uma "gramática universal" da narrativa.¹⁴ Partindo de uma analogia geral da narrativa com uma sentença, a grosso modo, Todorov postula que a unidade básica da narrativa (como a função para Propp) é uma oração, enquanto os agentes são substantivos próprios, semanticamente vazios até que sejam transformados em predicados. Os termos predicados são verbos (ações) e adjetivos (estados de existência). Sua análise prossegue, majoritariamente, com o estudo dos verbos, o mais importante componente da narrativa, o qual tem um status (positivo ou negativo), um tipo (imperativo, optativo, declarativo etc.), um modo (indicativo, subjuntivo), uma voz (passiva ou ativa). As orações combinam-se de maneiras diferentes para formar sequências, e as sequências narrativas completas são reconhecíveis pela realização de uma transformação do verbo inicial, agora alterado em status, tipo, modo ou pela adição de um verbo auxiliar.

Todorov é o quem melhor representa o modelo linguístico aplicado à análise narrativa, em sua forma mais desenvolvida. Porém tal trabalho é, sem dúvidas, menos valioso como

¹³Veja-se A. J. Greimas, *Sémantique structural* (Paris: Larousse, 1966). Uma das ilustrações mais interessantes de Greimas é o *Capital*, de Karl Marx, que de acordo com o modelo dão os seguintes “actants”: Sujeito: Homem; Objeto: Sociedade sem Classes; Emissor: História; Receptor: Humanidade; Ajudante: Proletariado; Opositor: Burguesia.

¹⁴Veja-se, particularmente, Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décameron* (The Hague: Mouton, 1969), e os ensaios de *Poétique de la prose* (Paris: Editions du Seuil, 1971), trad. Inglês por Richard Howard, *The Poetics of Prose* (Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1977). Sobre a contribuição de Todorov para a poética da narrativa, veja-se Peter Brooks, “Introduction” à Todorov, *Poetics*, tradução de Richard Howard (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1981). Veja-se também Gerald Prince, *A Grammar of Stories* (The Hague: Mouton, 1973).

modelo sistemático para análise do que é como uma metáfora sugestiva, alertando-nos sobre as importantes analogias entre partes do discurso e partes da narrativa, encorajando-nos a pensar a narrativa como um sistema, com algo que se aproxima de uma gramática e regras de ordenação que se aproximam de uma sintaxe. Talvez o trabalho mais desafiador que pode advir da narratologia tenha utilizado o modelo linguístico de forma relativamente lúdica, aceitando-o como uma base necessária para a reflexão, mas expandindo suas implicações, em um movimento de engajamento com a leitura dos textos. O que mais tenho em mente aqui é a obra *S/Z*, de Roland Barthes, um livro que reúne alguns dos rigores da análise estruturalista, acompanhando pacientemente cinco códigos ao longo de um conto dividido em 561 *lexias*, com digressões especulativas intercalados no decorrer da narrativa e sua leitura.¹⁵

Se perguntarmos, mais especificamente, onde em *S/Z* encontramos uma noção aproximada de enredo, penso que a resposta deveria ser: em alguma combinação dos dois códigos irreversíveis de Barthes – aqueles que precisam ser decodificados sucessivamente, deslocando-se em um único sentido – o proairético e o hermenêutico, isto é: o código das ações (“Voz da Empiria”) e o código dos enigmas e respostas (“Voz da Verdade”). O proairético diz respeito à lógica das ações, como a maneira como se concluem pode derivar da maneira como foram iniciadas, como elas foram sequenciadas. O caso-limite de uma narrativa puramente proairética seria contemplado pelo conto picaresco, ou um romance de pura aventura: narrativas que dão precedência aos acontecimentos. O código hermenêutico, por outro lado, diz respeito às questões e respostas que estruturam uma história, seu suspense, sua revelação parcial, sua obstrução temporária, sua eventual resolução, culminando na criação de um “espaço dilatatório” – o espaço do suspense – que atravessamos na direção daquilo que costuma-se perceber, na narrativa clássica, como revelação do sentido, que ocorre quando a sentença narrativa alcança a completude de sua predicação. O exemplo mais claro e puro do código hermenêutico seria, sem dúvidas, a história de detetive, dado que tudo na estrutura da história, e na sua temporalidade, depende da resolução do enigma. O enredo, então, pode ser melhor pensado como uma “codificação excessiva” do código proairético sobre o código hermenêutico, o segundo estruturando os elementos mais sutis do primeiro em conjuntos interpretativos maiores, elaborando seu jogo de sentido e significado. Se interpretarmos o código hermenêutico como sendo um código gnômico geral, preocupado não com o enigma e sua resolução, mas

¹⁵Veja-se Roland Barthes, *S/Z* (Paris: Editions du Seuil, 1970), trad. Inglês por Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1974).

sim com um foco mais amplo na compreensão de como as ações se estruturam semioticamente, através de uma questionamento a respeito de seu ponto de vista, seu objetivo, sua importância, descobrimos que Barthes contribui para nossa concepção de enredo como parte da dinâmica de leitura.

O que talvez seja mais significativo sobre S/Z é seu rompimento com a noção relativamente rígida de estrutura em prol de uma noção de estruturação mais fluida e dinâmica. O texto é visto como uma textura ou tecelagem de códigos (usando o sentido etimológico de “texto”) que o leitor organiza e ordena apenas provisoriamente, uma vez que ele nunca consegue dominá-lo completamente, na verdade é ele mesmo que está de certa forma “incompleto” em seu esforço por desvendar o texto. A origem dos códigos está naquilo que Barthes chama de *déjà-lu*, o já lido (e já escrito), na experiência do escritor e do leitor com outras literaturas, em um conjunto de entrelaçamentos intertextuais. Em outras palavras, estruturas, funções, sequências, enredo, a possibilidade de acompanhar uma narrativa e compreendê-la, tudo isso está associado à capacidade literária do leitor, seu treinamento como leitor de narrativas.¹⁶ O leitor, nesta perspectiva, é virtualmente um texto em si, uma composição de tudo aquilo que ele já leu ou ouviu ser lido, ou imaginou como escrito. Enredo, como a interação de dois dos códigos de Barthes, surge assim como um caminho central no qual nós, como leitores, compreendemos, primeiro, o texto, e depois, usando o texto como modelo interpretativo, a vida. O enredo – continuo a extrapolar a partir Barthes – é uma operação de estruturação interpretativa solicitada e necessitada por aqueles textos que identificamos como narrativas, onde sabemos que os significados são desenvolvidos em uma progressão temporal, na expectativa da predicação final. Como Barthes escreve em um ensaio anterior (“Introduction to the Structural Analysis of Narrative” [Análise Estrutural da Narrativa]), o que nos estimula como leitores de narrativa é *la passion du sens*, que eu gostaria de traduzir tanto como a paixão pelo significado quanto como a paixão do significado: a busca ativa do leitor por aqueles finais modeladores que, concluído o processo dinâmico de leitura, promete conceder significado e sentido ao começo e ao meio.¹⁷

Porém o que Barthes discute com menos aprofundamento é a relação das operações produtoras de sentido da leitura com códigos externos ao texto, com a estruturação da

¹⁶A noção de “competência literária”, implícita na visão de leitura de Barthes, é muito bem discutida por Jonathan Culler em *Structuralist Poetics* (Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1975), pp. 113–30. O livro de Culler, como um todo, oferece uma discussão lúcida e útil sobre as abordagens estruturalistas ao estudo da literatura.

¹⁷Barthes, “Introduction à l’analyse structurale des récits,” p.27

“realidade” pelos sistemas textuais. Ele tende a subestimar o código referencial ou cultural (“Voz da Ciência”) como um “burburinho” que transmite as opiniões e os estereótipos recolhidos da sociedade. Ele não desenvolve particularmente as questões de temporalidade levantadas pela natureza irreversível dos códigos hermenêutico e proairético. Em “Introduction to the Structural Analysis of Narrative” [Análise Estrutural da Narrativa], Barthes afirma que o tempo na narrativa pertence apenas ao referente (à *fabula*) e nada tem a ver com o discurso narrativo. E até mesmo em *S/Z*, que revela uma subserviência reduzida ao modelo paradigmático, a fidelidade de Barthes ao “texto grafável” (*texte scriptible*: aquele que permite e requer o máximo esforço construtivo da parte do leitor) e à prática dos “novos novos romancistas” o levam a tender à depreciação dos seus códigos irreversíveis como pertencentes a uma ideologia ultrapassada, e a destinar sua maior admiração ao simbólico (“Voz do Texto”), que permite que se entre no texto em qualquer ponto e que se brinque com suas encenações da própria linguagem.

Algumas correções de perspectiva são apresentadas por Gérard Genette em *Narrative Discourse* [Discurso Da Narrativa], as quais, ao lado do trabalho de Todorov e Barthes, constituem a contribuição mais significativa da tradição do pensamento estruturalista francês sobre a narrativa. Em seu cuidadoso e sutil estudo sobre as relações entre história, enredo e narração, Genette presta particular atenção ao funcionamento da infinitamente variável caixa de câmbio que liga o dito às suas formas de contar, e como o discurso narrativo – seu exemplo principal é *A la recherche du temps perdu* [Em Busca do Tempo Perdido] de Proust – trabalha para subverter, repetir ou até mesmo perverter a passagem de tempo normal.¹⁸ Observando a linearidade inescapável do significante linguístico, Genette encara de frente o paradoxo da forma e da temporalidade, quando aponta que a narrativa como popularmente é conhecida – como um livro, por exemplo – é literalmente uma forma espacial, um objeto, mas essa realização depende de ela ser percorrida em uma sequência e em uma sucessão, e que assim, metonimicamente, “toma emprestada” a temporalidade do momento de sua leitura: aquilo que ele chama “pseudo-tempo” do texto.¹⁹

¹⁸Veja-se “Discours du récit,” em *Figures III* (Paris: Editions du Seuil, 1972), trad. Inglês por Jane Lewin, *Narrative Discourse* (Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1980). A respeito da distinção entre *histoire/récit* (*fabula/sjužet*), Genette inclui uma terceira categoria, a qual ele chama *narration* – “narrating” – ou seja, o nível em que as narrativas por vezes dramatizam os meios e a agência (real ou fictícia) de sua contação. Essa categoria nos provará sua utilidade posteriormente. Sobre a “perversão” do tempo em Proust, veja-se “Discours du récit,” p. 182.

¹⁹Genette, “Discours du récit,” pp. 77–78.

Genette, assim, apresenta uma espécie de solução minimalista para a questão da estrutura e da temporalidade, e diverge, em parte, da ênfase excessiva dos narratologistas estruturais quanto ao paradigmático, da incapacidade deles de se envolverem no movimento e na dinâmica da narrativa. A solução de Genette talvez seja demasiado cautelosa. Uma vez que não só a leitura da narrativa leva tempo; o tempo que leva, para ir do início ao fim – particularmente nas instâncias da narrativa que melhor definem a nossa concepção do modo narrativo, os romances do século XIX –, integra-se perfeitamente à nossa percepção da narrativa, ao que ela realizou, o que ela significa. A poesia lírica, conforme a sentimos, busca uma simultaneidade ideal do significado, encorajando-nos a ler tanto para trás quanto pra frente (através da rima e da repetição, por exemplo), para captar o todo numa só imagem visual e auditiva; e o argumento expositivo, enquanto houver uma narrativa, geralmente procura suprimir sua força em prol de uma estrutura de compreensão atemporal; ao passo que as histórias narrativas (*All-Kinds-of-Fur*, por exemplo) dependem de significados retardados, parcialmente preenchidos, estendidos. Ao contrário dos silogismos filosóficos, as narrativas são silogismos temporais, relativos aos processos conectivos do tempo. Penso que não é por acaso que a maioria dos grandes exemplos da narrativa são extensos e podem ocupar nosso tempo de leitura por dias, semanas ou até mais: se pensarmos sobre os efeitos da serialização (que, mensal, semanal, ou mesmo diariamente, foi o meio de publicação de muitos dos grandes romances do século XIX) podemos, talvez, compreender melhor como é esperado que o tempo na representação seja necessariamente análogo ao tempo representado. Como Rousseau defende no prefácio de *La Nouvelle Héloïse* [Júlia ou a Nova Heloísa], um romance que de muitas formas anuncia a tradição do século XIX, para compreender seus personagens é preciso conhecê-los na juventude e na velhice, e conhecê-los no decorrer do processo de envelhecimento e de mudança que se desenvolve entre uma coisa e outra, em um processo elaborado ao longo de um intervalo de páginas.²⁰ E o narrador de Proust diz praticamente a mesma coisa ao fim de *Le Temps retrouvé* [O Tempo Reencontrado], quando – à sombra de uma morte iminente – ele resolve se dedicar à criação de um romance que iria, inevitavelmente, dispor da “forma do tempo”.²¹

O enredo como lógica narrativa parece, portanto, ser análogo à sintaxe dos significados que são temporariamente desvendados e recuperados, significados que não podem ser

²⁰Veja-se Jean-Jacques Rousseau, “Seconde Préface,” *La Nouvelle Héloïse* (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1964), p. 18.

²¹Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1954), vol. 3, p. 1045.

criados ou compreendidos de outra forma. O estudo do discurso narrativo de Genette, com referência em Proust, leva-o a perceber que uma história pode ser contada sem qualquer referência ao local de sua narração, a localização a partir da qual é proferida, mas que uma história não pode ser contada sem indicativos do tempo da narração em relação ao que foi narrado: o uso de tempos verbais, e as relações entre esses tempos, oferece-nos, necessariamente, um certo lugar temporal em relação à história. Genette chama essa discrepância na situação de tempo e lugar uma “dissimetria” do próprio código linguístico, “cujas causas profundas nos escapam.”²² Embora o argumento de Genette seja válido e importante no contexto da linguística e da filosofia da língua, pode-se notar, da perspectiva do senso comum, que as causas profundas são tão evidentes que chegam a ser banais, embora também um tanto sombrias: isto é, o homem é ambulante, mas também é mortal. A temporalidade é um problema e um fator indispensável de qualquer formulação narrativa, de um modo que a localização não é: a narrativa de *All-Kinds-of-Fur* pode ser articulada de qualquer lugar, mas é preciso observar a sequência dos tempos verbais e a sucessão dos acontecimentos. Minha singela convicção é, assim, que a narrativa está de certa forma relacionada às limitações do tempo, e que o enredo é a lógica interna do discurso da mortalidade.

Walter Benjamin disse o mesmo de forma mais simples e mais extrema, afirmando que aquilo que buscamos nas narrativas ficcionais é o conhecimento da morte que nos é negado em nossas próprias vidas: a morte que escreve *finis* para a vida e, portanto, confere a ela o seu significado. “A morte,” diz Benjamin, “é a sanção de tudo aquilo que o contador de histórias pode contar.”²³ Benjamin retoma assim o argumento final para o necessário caráter retrospectivo da narrativa: que apenas o desfecho pode finalmente determinar o significado, encerrar a frase como uma totalidade significante. Muitos dos mais sugestivos analistas da narrativa compartilham da convicção de que o fim escreve o começo e molda o meio: Propp, por exemplo, assim como Frank Kermode; e Jean-Paul Sartre, com sua distinção entre viver e contar, feita em *La Nausée* [A Náusea], onde, ao contar tudo, promove uma transformação através da presença estruturante do fim que está por vir, e de fato a narrativa avança “ao contrário”; ou, como Sartre comenta a respeito da narração auto bibliográfica em *Les Mots* [As Palavras], com o propósito de contar sua história em termos do significado que é adquirido somente ao fim, “tornei-me o meu próprio obituário.”²⁴ Esses são argumentos aos quais precisaremos retornar com mais minúcia. Devemos

²²Genette, “Discours du récit,” p. 228.

²³Benjamin, “The Storyteller,” p. 94.

²⁴Veja-se Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (New York: Oxford Univ. Press, 1967); Jean-Paul

aqui notar que existem outros analistas que são contrários a esse ponto de vista, como Claude Bremond ou Jean Pouillon, que há muitos anos atrás argumentaram (como uma tentativa sartriana de resgatar a narrativa das limitações encontradas por Sartre) que a conjugação do pretérito, tradicionalmente utilizada no romance, é decodificada pelo leitor como uma espécie de presente, o presente de uma ação e significado forjados diante de seus olhos, em suas mãos, por assim dizer.²⁵ Trata-se de uma questão interessante, a meu ver, e não de todo solucionável, o quanto e de que forma, durante nossa leitura, concebemos o caráter de passado^{III} de uma ação apresentada, na maioria dos casos, em verbos conjugados no passado. Se por um lado nós percebemos a ação progressivamente, segmento a segmento, em uma espécie de presente, em termos da nossa experiência dele – o presente de um trecho, como em meu resumo de *All-Kinds-of-Fur* – não o fazemos justamente na antecipação de sua estruturação hermenêutica mais ampla, feita pelas conclusões? Sentimo-nos frustrados por narrativas intermináveis, mesmo que saibamos que toda conclusão é artificial, e que a imposição de uma conclusão pode resultar naquela resistência ao fim que Freud encontrou em seus pacientes e que é uma importante dinâmica romanesca, em escritores como Stendhal e Gide.²⁶ Se o passado deve ser lido como presente, é um presente curioso, que sabemos estar no passado em relação a um futuro que sabemos já estar posto, prontamente à espera de que o alcancemos. Talvez seja melhor falarmos sobre a expectativa da retrospectiva como nossa principal ferramenta para dar sentido à narrativa, o grande tropo de sua estranha lógica. Sem dúvida, deixamos de lado os fins narrativos eternos, e até mesmo os tradicionais fins do século XIX são sujeitos a desfechos autoconscientes, mas ainda assim lemos com um espírito de

Sartre, *La Nausée* (Paris: Gallimard, 1947), pp. 59–60; Sartre, *Les Mots* (Paris: Gallimard, 1968), p. 171.

²⁵Jean Pouillon, *Temps et roman* (Paris: Gallimard, 1946). Veja-se também Claude Bremond, *Logique du récit* (Paris: Editions du Seuil, 1973).

²⁶Sobre a resistência ao fim, veja-se D. A. Miller, *Narrative and Its Discontents* (Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1981). É a Miller que devo o termo e conceito de “o narrável”, que será utilizado frequentemente.

A relação do passado e futuro com o presente é tema da famosa reflexão de Santo Agostinho no livro 11 de *Confessions*, onde ele encontra a “solução” para o problema através do argumento de que existe um presente do passado, em forma de memória, e um presente do futuro, em forma de antecipação ou espera – uma situação que ele ilustra pelo exemplo de recitação de um salmo. Se Agostinho não resolve aqui o problema da temporalidade, ele certamente oferece um sugestivo comentário sobre a particular temporalidade de recitação ou leitura, seu jogo de memória e antecipação. Veja-se a riquíssima análise da reflexão de Agostinho em Ricoeur, *Temps et récit*, pp. 19–53.

^{III}N.da T.: do original "pastness"

confiança, e também em um estado de dependência, de que aquilo que ainda será lido reestruturará os significados provisórios daquilo que já foi lido.

III

Trago agora essa discussão sobre como podemos falar sobre o enredo narrativo para o caso de dois breves textos, o primeiro deles localizado no fim hermenêutico do espectro – se usarmos, por hora, os dois códigos de Barthes como "polos" da linguagem narrativa –, e o outro, do proairético. O primeiro é, portanto, necessariamente uma história de detetive, “The Musgrave Ritual” [O Ritual Musgrave] de Sir Arthur Conan Doyle, a história de um dos primeiros casos de Sherlock Holmes – anterior à entrada de Watson em cena –, a qual Holmes irá contar a Watson para satisfazer a sua curiosidade quanto ao conteúdo de uma pequena caixa de madeira, a saber: “um pedaço de papel amassado, uma antiquada chave de bronze, uma estaca de madeira com um novelo de linha preso a ela e três discos de metal velhos e enferrujados.²⁷ O papel amassado é uma cópia das perguntas e respostas recitadas no ritual a que o título se refere, ritual realizado por cada homem da família Musgrave ao atingir a maioridade. O papel foi objeto da atenção indiscreta do mordomo de Reginald Musgrave, Brunton, que acabou sendo demitido por sua bisbilhotice – e em seguida desapareceu; e, pouco depois dele, também a criada Rachel Howells, que ele amava e por quem foi rejeitado, cujas pegadas levaram à beira do lago, do qual a polícia do condado recolheu uma bolsa de tecido contendo “um amontoado de metais velhos, enferrujados e descoloridos, e vários pedaços de pedra ou vidro opaco.” Agora todos esses enigmas distintos devem – como é sempre o caso nas hipóteses de trabalho de Holmes – ser relacionados como partes de uma mesma “cadeia de eventos”. Holmes precisa, ele diz, “tecer um fio condutor ao qual todos se relacionem”: precisamente o fio interpretativo do enredo.

O segredo deve estar no próprio ritual, o qual Musgrave considera “um negócio um tanto absurdo”, um texto sem outro significado que não a sua consagração como um ritual, como um rito de passagem. Holmes pensa diferentemente, e pensa assim porque o *outsider* curioso, Brunton, também pensou assim. A solução do caso consiste em tomar a metáfora aparentemente sem sentido do ritual – vista pelos Musgraves simplesmente como marca da antiguidade de sua casa e da continuidade de sua linhagem – e destrinchá-la como

²⁷Sir Arthur Conan Doyle, “The Musgrave Ritual,” in *The Complete Sherlock Holmes* (New York: Doubleday, 1953), vol. 1, p. 445.

metonímia.²⁸ A parte central do conto apresenta um problema vivo de trigonometria, uma vez que Holmes interpreta as indicações do ritual como instruções para se traçar um caminho no chão, seguindo a sombra do olmo quando o sol está sobre o carvalho, contendo as medidas, e assim por diante: ele literalmente traça no gramado os pontos aos quais o ritual, lido como instrução para encontrar esses pontos, o levam, realizando assim a percepção geométrica do traçado e a concepção arcaica de traçado [plot] como uma área delimitada no solo. Nesse processo, ele refaz o traçado que já havia sido feito por Brunton: quando ele afunda a estaca no chão, descobre, com “exultação”, dois centímetros abaixo, uma depressão que marca o local onde Brunton pôs sua estaca. O trabalho de descoberta nessa história deixa particularmente clara uma condição de todas as histórias de detetive: o detetive repete, refaz mais uma vez, o caminho que foi percorrido pelo seu antecessor, o criminoso. Tzvetan Todorov observou que o trabalho de descoberta que testemunhamos em uma história de detetive, a qual está *in prasentia* para o leitor, existe para revelar, para compreender a história do crime, a qual está *in absentia*, mas que é a narrativa importante, uma vez que carrega o significado.²⁹ Todorov identifica as duas ordens da história, investigação e crime, como *sjuzhet* e *fabula*. Ele transforma, assim, a história de detetives em narrativa de narrativas, e sua estrutura clássica em um desnudamento da estrutura de todas as narrativas que dramatizam o papel da *sjuzhet* e *fabula* e a natureza da relação entre elas. O enredo, eu acrescentaria, uma vez mais é apresentado como um processo ativo do trabalho da *sjuzhet* sobre a *fabula*, a dinâmica de sua ordenação interpretativa. O enredo, eu acrescentaria, uma vez mais é apresentado como um processo ativo do trabalho da *sjuzhet* sobre a *fabula*, a dinâmica de sua ordenação interpretativa.

Além disso, ao repetir os passos do criminoso-antecessor, Holmes está "literalizando" um ato que todas as narrativas supostamente realizam, uma vez que a narrativa sempre e inevitavelmente – senão por outros motivos, pelo seu uso do pretérito – se apresenta como uma repetição e ensaio (que a língua francesa, é claro, considera a mesma coisa) daquilo que já aconteceu. Isto não quer dizer, necessariamente, que tenha acontecido de fato – não nos interessa a verificação dos fatos –, e alguém poderia perfeitamente inverter essa afirmação e dizer que a disposição para repetir é que de fato produz o evento apre-

²⁸Esse uso da metáfora e metonímia, como representação do seletivo ou substitutivo e dos polos combinatórios da linguagem respectivamente (ou o paradigmático e sintagmático), vem do influente ensaio de Roman Jakobson, “Two Types of Language and Two Types of Aphasic Disturbances,” em *Fundamentals of Language*, de Roman Jakobson e Morris Halle (The Hague: Mouton, 1956).

²⁹Todorov, “Typologie du roman policier,” em *Poétique de la prose*, pp. 57–59.

sentado como antecedente: a história é, afinal, uma construção feita pelo leitor, e pelo detetive, a partir das implicações do discurso narrativo, que é tudo a que ele tem acesso. O que importa, seja qual for a prioridade decidida, é o papel construtivo, semiótico da repetição: a função do enredo como repetição ativa e reelaboração da história dentro e pelo discurso.

Em meio às convenções das histórias de detetives – e também de muitas outras narrativas –, a repetição resulta tanto na descoberta quanto na apreensão do construtor de enredos^{IV} original, o criminoso: nesse caso, Brunton, que Holmes finalmente encontra asfixiado em uma cripta no adegão, no qual ele entra buscando pelo tesouro, e onde foi trancado pela impetuosa criada galesa Rachel Howells. Essa solução, no entanto, encontrar a fábula e seu provocador envolve uma quantidade considerável de construção hipotética, uma vez que Brunton está morto e Rachel Howells está foragida: a verificação da fábula está em sua plausibilidade, sua adequação às necessidades de explicação. E assim que esse nível da fábula – a história do crime – é construído, ele produz um segundo nível, no momento em que Holmes e Musgrave reexaminam o conteúdo da bolsa que Howells supostamente havia atirado ao lago e Holmes identifica as peças opacas de metal e vidro como o ouro e as jóias da coroa dos Stuarts. Assim, ele finalmente compreende o significado do ritual – o qual havíamos nos contentado, durante o inquérito, em considerar meramente um quebra-cabeças trigonométrico – como um guia para localização no espaço, que é por fim restituído ao seu significado como rito de passagem – mas em um sentido mais próximo da história mundial, uma vez que foi concebida como uma ajuda mnemônica ao grupo Cavalier, para possibilitar ao sucessor Charles, uma vez restaurado ao trono, recuperar a coroa de seu pai. Watson diz para Holmes, no início da história, “Então estas relíquias têm uma história?” E Holmes responde, “Tanto que são história” (p.445). Entre “ter uma história” e “ser uma história”, avançamos para um nível mais profundo de fabula, e a performance espaço-temporal da história, testemunhada quando Holmes localiza os pontos indicados no gramado, abre finalmente uma brecha temporal, ampla e história, para uma outra história, a história de regicídio e restauração, que é trazida à luz apenas devido à tentativa de usurpação pelo criado Brunton. Como diz Holmes ao fim, o ritual, o segredo de seu significado perdido, foi passado de pai para filho, “até que chegou ao alcance de um homem que lhe desvendou o segredo e morreu nessa aventura.” (p.458). Anteriormente, havia sido dito que Burton era um “professor deslocado”, quando começou a trabalhar para os Musgraves, o que pode confirmar o senti-

^{IV}N.da T.: do original "plotmaker"

mento de que a usurpação é o ato de um intelectual atento ao potencial criativo explosivo das histórias. Usurpação é uma infração da ordem, uma tentativa de deslocamento, aquilo que, preeminentemente, é preciso para trazer a narrativa à existência: para tirar Holmes da sua letargia – descrita no início da história, com ele deitado próximo ao seu violino e aos seus livros, “quase sem se mexer, a não ser do sofá para a mesa” – e para começar a vida dentro do enredo.

O que eu mais quero enfatizar, nesta leitura de “The Musgrave Ritual” como uma alegoria do enredo, é como a metáfora incompreensível da transmissão deve ser desenvolvida como metonímia, literalmente traçando as suas indicações crípticas no gramado. A narrativa é essa ação fora das implicações da metáfora. Durante o seu processo de desenvolvimento, a metáfora original é performada tanto espacialmente (a planta baixa estabelecida por Holmes) quanto temporalmente (seguindo Holmes em seus passos e medições). Se a composição de uma solução leva a um lugar – a cripta com o corpo de Brunton –, isso aponta para construções temporais – o drama encenado entre Brunton e Rachel Howells – que redirecionam a atenção para o objeto da busca de Brunton, que por sua vez aponta para uma nova brecha temporal, desta vez sobre a história. Se tomarmos a metáfora como o eixo paradigmático que marca o vislumbre sintético ou a apresentação de uma situação, os pontos extremos da narrativa oferecem uma metáfora cega da transmissão (o ritual como um “negócio absurdo”) e uma metáfora esclarecida da transmissão (o ritual como parte da história da monarquia inglesa): o início e o fim oferecem um bom exemplo da “transformação narrativa” de Todorov, em que o começo e o fim se estabelecem na relação – essencialmente metafórica – de “iguais-porém-diferentes”.³⁰ Todorov, contudo, pouco diz sobre os processos dinâmicos da transformação. O que existe entre estes dois polos relacionados é a efetivação da primeira metáfora como metonímia – e em seguida, uma efetivação hipotética e mental dos resultados assim obtidos – a fim de estabelecer a segunda metáfora, mais plenamente semiótica. Partimos de uma metáfora inativa e “colapsada” e avançamos para uma metáfora reativada e transitiva, uma metáfora com a sua diferença restaurada através de um processo metonímico. Essa estrutura se assemelha muito com a de *All-Kinds-of-Fur*, em que tivemos um colapso inicial da tensão necessária à metáfora graças a uma super-identificação da ameaça de incesto, seguida por uma super-diferenciação compensatória radical da filha transfigurada (disfarçada) como uma besta, resultando na mesma-porém-diferente legitimação da união erótica. Em “The Musgrave Ritual”, somos levados a testemunhar com muito mais

³⁰Todorov, “Les Transformations narratives,” em *Poétique de la prose*, pp. 225–40.

detalhe o discurso coordenado da transformação, o qual é, sem dúvidas, indispensável à história de detetive, na qual o que está em jogo é um ganho de conhecimento, uma criação autoconsciente de significado. Parece justo dizer que em todos os tipos de narrativa é preciso que haja uma atuação, a fim de que se produza transformação: a disposição dos dados iniciais (o ritual, o impasse do desejo mal direcionado), para que então seus usos possam ser transformados. O enredo, novamente, é o trabalho interpretativo ativo do discurso na história.

Alguém poderia dizer, ainda, que o resultado buscado pela composição do enredo é, em certo sentido, sempre o mesmo: a restauração da possibilidade de transmissão, um objetivo alcançado por meio das transformações bem sucedidas tanto de *All-Kinds-of-Fur* quanto de “The Musgrave Ritual”. O romance do século XIX, em particular, irá reproduzir repetidamente e a fundo o problema da transmissão, encenando seguidas vezes as relações entre pais e filhos (e também entre filhas e mães, tias, mulheres loucas e outras), perguntando-se onde a sabedoria hereditária pode ser encontrada e como como se deve agir em relação à sua transmissão. Se na tese de Benjamin, à qual me referi anteriormente, “A morte é a sanção de tudo aquilo que o contador de histórias pode contar”, é porque é no momento da morte que a vida se torna transmissível. As traduções da narrativa, os deslizamentos no processo transformativo dos seus enredos, seus movimentos de progressão, que recuperam marcas do passado no jogo de antecipação e retrospecto, conduzem a uma situação final em que a afirmação do entendimento é incorporada à afirmação da transmissibilidade. É possível encontrar algumas das mais significativas ilustrações desse argumento na frequente utilização, no século XIX, de contos que, dramatizando as relações entre contadores e ouvintes, narradores e narratários, encenam regularmente a problemática da transmissão, buscando um sinal de reconhecimento e uma promessa de continuidade, revelando também a profunda ansiedade a respeito da possibilidade de transmissão, como nas palavras de Marlow diante de sua audiência, em *Heart of Darkness*: “Conseguem ver a história? Conseguem ver alguma coisa?”. Mais uma vez, trata-se de questões que exigirão uma discussão mais abrangente, mais adiante.

Ainda outra lição extraída de nossa leitura da interpretação feita por Sherlock Holmes sobre o ritual Musgrave precisa ser levada em consideração. Em um ensaio intitulado “Story and Discourse in the Analysis of Narrative” [História e Discurso na Análise da Narrativa], Jonathan Culler argumenta que precisamos reconhecer que a narrativa progride de acordo com uma “lógica dupla”, na medida em que em certos momentos problemáticos, os acontecimentos da história parecem ser produzidos pelas demandas do discurso

narrativo, por sua necessidade de sentido, e não o contrário, como se presume.³¹ Em outras palavras, a afirmação aparentemente normal de que a *fabula* precede a *sjuzhet*, uma vez que esta é uma reelaboração dos dados da *fabula*, deve ser invertida nos momentos desafiadores e problemáticos da narrativa, para mostrar que na verdade a *fabula* é produzida a partir das demandas da *sjuzhet*: que algo precisa ter acontecido, por causa das conclusões de que temos conhecimento – tal como Cynthia Chase propõe a respeito das raízes judaicas de Daniel Deronda: “sua origem é efeito dos seus efeitos”.³² Culler adverte os críticos sobre a pressuposição de que essas duas perspectivas podem ser sintetizadas sem contradição. Penso que a “contradição” tornou-se visível e preocupante, para alguns dos analistas mais perceptivos da narrativa, e para os próprios romancistas, durante algum tempo: basta ler algumas das discussões de Henry James nos prefácios a respeito de como o artifício esconde, ou encobre, a contradição; e as reflexões de Sartre sobre como as finalidades da contação transformam aquilo que foi contado –, em última instância, argumentos para que ele acabasse por rejeitar o romance – abordam esse mesmo problema.

No entanto, não estou satisfeito em enxergar essa “contradição” como uma aporia literária triunfantemente detectada pela crítica e parar por aí. A irreconciliabilidade das “duas lógicas” aponta para a peculiar tarefa de compreender que a narrativa é convocada à ação e ao estatuto paralógico das suas “soluções”. Deixem-me reformular o problema desta forma: eventos passados, causas, existem apenas retrospectivamente, em uma leitura que parte do fim. Nesse sentido, o trabalho metafórico final, de totalização, determina o sentido e status do trabalho metonímico da sequência – embora também seja preciso dizer que as metonímias do meio produziram, deram à luz, a metáfora final. A contradição talvez esteja na própria natureza da narrativa, que não só utiliza, como consiste em uma lógica dupla. A história de detetive, como uma espécie de versão moderna e barata da “literatura sapiencial”, é útil para exhibir essa lógica dupla mais explicitamente, usando o enredo de investigação para encontrar, ou construir, uma história do crime que oferecerá apenas os elementos necessários à coerência temática que chamamos de solução, afirmando, claro, que a solução era a resposta necessária ao crime. Citando

³¹Jonathan Culler, “Story and Discourse in the Analysis of Narrative,” em *The Pursuit of Signs* (London: Routledge and Kegan Paul, 1981), p. 178. A discussão de Culler aqui é, em parte, em referência ao meu ensaio, “Fictions of the Wolfman,” *Diacritics* 9, no. 1 (1979), pp. 72–83, que constitui o núcleo do capítulo 10 do presente estudo.

³²Cynthia Chase, “The Decomposition of the Elephants: Double Reading *Daniel Deronda*,” *PMLA* 93, no. 2 (1978), p. 218.

Holmes, ao fim de outro de caso, o “The Naval Treaty” [O Tratado Naval]: “A principal dificuldade, no seu caso, [...] está no fato de haver muitas evidências. O essencial foi soterrado e escondido pelo irrelevante. De todos os fatos apresentados, temos de selecionar apenas aqueles que consideramos vitais, e então pô-los em ordem para reconstruir essa notável cadeia de acontecimentos.”³³ Aqui temos uma clara *ars poetica*, do detetive e do romancista, e da composição narrativa como um exemplo da operação mental descrita por Wallace Stevens como “O poema da mente no ato de encontrar / Aquilo que virá à tona.”

Eu afirmaria ainda que a natureza da narrativa, como uma lógica dupla e contraditória, revela-nos algo sobre o porquê de termos e precisarmos da narrativa e sobre como a própria necessidade de compor significados é produtora de narrativa. Podemos explorar essa proposta a partir de um texto que parece ser completamente diferente da ficção de detetive que venho discutindo – que parece estar mais próximo ao polo proairético da narrativa, atando de leve as unidades de ação e de incidentes; e, de fato, muitas vezes aludindo explicitamente ao seu herói em termos de modelos picarescos. O texto em questão são as *Confessions* [Confissões] de Rousseau, e usarei como exemplo o famoso episódio que encerra o Livro Dois, a história da fita roubada. Rousseau servia como lacaios na residência da Madame de Vercelli e sentia-se (tal qual o mordomo Brunton, dos Musgraves) deslocado, fora do lugar, motivo pelo qual buscava sempre por algo, como um sinal, que indicaria o conhecimento de Madame de Vercelli de que ele estava destinado a coisas maiores. Mas ela morre sem qualquer reconhecimento de Rousseau, e sem deixá-lo qualquer legado. Durante a liquidação dos bens da casa, que tem lugar logo depois, Rousseau rouba uma pequena fita rosa e prata, que encontrou em seu quarto. Quando questionado sobre onde a havia conseguido, ele mente e diz que Marion, uma jovem camponesa que servia como cozinheira, lhe havia dado. Confrontado com Marion, que calmamente nega a alegação, Rousseau persiste em sua história, o que leva Marion a exclamar: “Estás a deixar-me muito infeliz, mas eu não gostaria de estar no teu lugar”.³⁴ Em dúvida quanto à verdade, o Conde de la Roque (herdeiro da Madame de Vercellis) despede a ambos. Rousseau começa então a imaginar os prováveis cenários futuros da vida de Marion: demitida sob a sombra de uma acusação, miserável, sem qualquer recomendação ou proteção, o que seria dela? Rousseau esboça, com hipotética certeza, uma carreira que faria dela “pior que eu mesmo”, ou seja, possivelmente, uma prostituta. Essa cruel memória continuou a perturbá-lo, tanto que em suas noites de insônia a figura de

³³Sir Arthur Conan Doyle, “The Naval Treaty,” em *The Complete Sherlock Holmes*, vol. 1, p. 540.

³⁴Jean-Jacques Rousseau, *Confessions* (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1959), p. 85.

Marion vinha repreendê-lo por seu crime, como se houvesse sido cometido na véspera, porém ele nunca foi capaz de confessá-lo, nem mesmo a seu amigo mais próximo.

Os fatos do caso e suas consequências foram até agora apresentados pelo narrador Rousseau, naquilo que ele alega que o leitor não pode negar ser uma confissão aberta e direta. Começando um novo parágrafo, ele argumenta que não seria fiel ao objeto do seu livro se não informasse o leitor também a respeito de seus sentimentos pessoais durante o episódio, de suas *dispositions intérieures*, e se temesse desculpar a si mesmo naquilo que diz respeito à verdade. Ele não tinha qualquer intenção de prejudicar a Marion. Curiosamente, foi sua amizade por ela que causou a acusação. Ela estava presente em seus pensamentos, e ele usa, para se desculpar, o primeiro objeto que se lhe ocorreu: “je m’excusai sur le premier objet qui s’offrit.” [desculpei-me pelo primeiro objeto que me apareceu]. Essa escolha, aparentemente gratuita e aberrante, de pessoa para servir como vítima – inquietante em sua sugestão de vetores aleatórios de enredo – ganha então algo que se aproxime de uma motivação, quando Rousseau explica que acusou Marion de fazer o que queria ter feito: de lhe ter dado o laço, uma vez que ele pretendia dar a ela. Portanto sua *amitié* com Marion parece ter algo também de amor, e ele pode imaginar ser o receptor do que queria dar, o que permite ainda outra inversão, quando a oferta amorosa é envenenada em sua fonte: o amor desvia-se para o sadismo. O que impede Rousseau de assumir desfazer esse nó não é o medo da punição mas sim o medo da vergonha: “Apenas via o horror de ser reconhecido, declarado publicamente, comigo presente, ladrão, mentiroso, falso acusador.” Como tantas vezes nas *Confessions*, é o medo do julgamento dos outros, julgamento daqueles que não conseguem enxergar as *dispositions intérieures*, que parece motivar tanto o mau comportamento quanto a confissão de que tal comportamento requer: o medo de ser julgado como pertencente a lugar onde ele não se encaixa produz tanto as mentiras quanto as confissões. Repetidamente, temos incidentes –, o músico errante, por exemplo – nos quais Rousseau , conta a sua história fictícia a supostos benfeitores, apenas para ter de recontar a verdadeira história como uma confissão. Neste ponto, Rousseau termina o relato do laço roubado afirmando que nunca mais falará sobre esse assunto novamente: uma promessa que ele quebrará no quarto devaneio das *Rêveries d’un promeneur solitaire* [Os devaneios do caminhante solitário].

Justapostos no episódio do laço roubado, tal como apresentado nas *Confessions*, temos um relato direto dos acontecimentos da narrativa, dispostos em sua ordem cronológica; uma narrativa daí decorrente, sobre os sentimentos e motivos pessoais, em total con-

tradição com a narrativa dos acontecimentos; uma narrativa alucinatória a respeito de um futuro hipotético da outra personagem do episódio, Marion; e uma narrativa sobre a origem do texto de *Confessions*, uma vez que a necessidade de contar esta história – ou essas histórias – requer um impulso originário. Haveria alguma forma de ordenarmos esses quatro elementos em um discurso lógico? Aparentemente não, uma vez que o próprio ponto de divergência entre a narrativa das ações e a narrativa das disposições internas é a fundamental falta de congruência das duas, a incapacidade de uma coincidir totalmente com a outra ou explicá-la. Poderíamos, sem dúvidas, descobrir um motivo de conexão entre as duas por meio de um discurso psicanalítico: Rousseau fornece uma chave para isso, quando põe em cena o seu desejo por Marion e sugere que de alguma forma seu desejo produziu um efeito oposto ao que ele pretendia, o sujeito e o objeto do desejo mudaram de lugar, e o amor tornou-se sádico. Tudo isso poderia ser revisto com o auxílio de Freud, mais precisamente por meio do conceito de negação, ou denegação. Mas trazer à luz esse tipo de discurso, psicanalítico, seria de fato – dada a natureza das análises de Freud sobre o problema – adicionar mais uma camada narrativa, por mais esclarecedora que seja, àquelas que Rousseau já estabeleceu. Não ofereceria uma via de escape da narrativa.

As camadas da narrativa de Rousseau sugerem uma falha na busca por uma resposta única para a questão de onde seria seu devido *lugar*, quais seriam seu nome, título e personalidade declarados publicamente. Sempre deslocado, jamais coincidente com o seu eu interior, aos olhos dos outros – e, conseqüentemente, em seu comportamento –, ele está sempre retornando para os seus traços de conduta e disposição interiores, não com a intenção de reconciliá-los – o que é impossível –, mas para confessar sua irreconciliabilidade, o que acaba gerando a história do futuro de Marion e as futuras confissões de Rousseau. Em outras palavras, a única ordenação, ou solução, para o problema de compreensão que Rousseau armou seria de natureza mais narrativa. Nenhuma lógica moral analítica responderá à pergunta "por que eu me comportei de tal forma?", assim como não responderá a questão "como posso chegar em meu devido lugar?", tampouco a questão que as antecede, "quem sou eu?" Questões como essas não podem ser abordadas – como talvez tenham sido no início do século de Rousseau – por meio de uma *perspectiva moral*, uma espécie de topografia analítica de uma pessoa. A questão da identidade, afirma Rousseau – e isto é o que faz dele, pelo menos simbolicamente, o *incipit* da narrativa moderna –, só pode ser pensada em termos narrativos, como um esforço para contar toda uma vida, para compor seu significado por meio de um retorno a ela para registrar

seu movimento perpétuo e adiante, seu deslizamento de qualquer rigidez de definição. Para que eu me compreenda, diz Rousseau mais de uma vez nas *Confessions*, de maneira mais impactante ao fim do Livro Quatro –, o leitor deve me seguir em cada momento da minha existência; e caberá ao leitor, não a Rousseau, reunir os elementos da narrativa e determinar seu significado. Portanto, o que Rousseau deve temer, ao escrever as *Confessions*, não é dizer demais ou contar mentiras, mas sim falhar em dizer tudo. Ao afirmar a necessidade de *tout dire*, Rousseau deixa claro que as contradições encontradas na tentativa de compreender e apresentar o eu em toda a sua verdade produzem uma poderosa máquina narrativa. Sempre que se volta a um momento do passado, a máquina pode ser utilizada para produzir mais narrativa – não apenas diferenciando histórias do passado, mas também cenários e narrativas futuros da escrita em si. Simplesmente não há limites para a narrativa, dentro desse modelo, uma vez que não há “solução” para um “crime”.³⁵ A composição da narrativa, em sua totalidade, é a solução, e uma vez que essa totalidade não possui um ponto final para o eu escrito – em oposição ao eu biológico –, Rousseau é constrangido a pedir a permissão do leitor para *colocar* um ponto final em determinado momento: “Qu’il me soit permis de n’en reparler jamais” [Que eu nunca mais fale disso].

Existem muitos outros artifícios de finalidade e de ponto final nas *Confessions*: conversão, queda (da infância, da graça, em autoria, em publicidade etc.), e até simulacros de morte, já que Rousseau, mais de uma vez, afirma ter se tornado “não melhor que um homem morto”, cuja vida após a morte deve então começar renovada. Há uma insistência em experiências particulares e momentos únicos que abrem e encerram épocas na vida de Rousseau, como uma tentativa de demarcar e estabilizar a passagem da vida e do tempo. Como Sartre afirmava, para narrar a própria vida é preciso tornar-se seu próprio obituário. Rousseau escreve tantos obituários, que finalmente subverte a forma necrológica: ele sempre renasce, não tanto por meio de uma mudança proteica na forma (pelo contrário, ao reivindicar múltiplos começos e fins, ele também declara que nunca mudou), quanto como Anteu, ao repetidamente aterrar-se, com uma visão do essencial Jean-Jacques. O fim último torna-se o próprio livro, o qual é apresentado, em sua completude, apenas uma vez, na primeira página das *Confessions*, precisamente em um cenário futuro de leitura e julgamento: “Que a trombeta do Juízo Final soe quando for a hora; Eu me apresentarei

³⁵Sobre o “texto como máquina” em Rousseau, e sobre o episódio da fita roubada como um todo, veja-se o notável ensaio de Paul de Man, “The Purloined Ribbon,” em *Allegories of Reading* (New Haven: Yale Univ. Press, 1979), pp. 278–301. Embora minha abordagem do episódio do laço roubado seja substancialmente diferente da feita por de Man, estou em dívida com a sua notória análise.

com este livro em mão diante do Juiz Soberano. Direi em voz alta: eis o que fiz, o que pensei, o que fui. . . Ser Eterno, reúna à minha volta a vasta multidão de meus semelhantes: deixe-os ouvir minhas confissões. . .” Imaginar o próprio obituário, composto por si mesmo, lido no dia do Juízo Final constitui o mais longínquo alcance na antecipação da compreensão do caráter retrospectivo da narrativa. Sem dúvidas é aquele que todas as narrativas desejariam alcançar: toda narrativa propõe, se não o Juízo Supremo, ao menos um Sherlock Holmes que seja capaz de refazer o caminho, e por meio dele perceber o significado dos sinais deixados por uma vida. Dessa forma a narrativa parece sempre imaginar a priori o ato de sua transmissão, o momento de leitura e compreensão que ela mesma jamais conhecerá, uma vez que tal ato sempre ocorre após a escrita, em um momento póstumo.

Nosso exemplo do extremo “proairético” do espectro narrativo revelou-se tão completamente “hermenêutico” quanto uma história de detetive. O que não deveria nos surpreender, uma vez que toda narrativa, desde a mais simples, é hermenêutica em intenção, alegando reconstituir o acontecimento a fim de torná-lo acessível à consciência. Em sua pesquisa sobre narrativas orais produzidas por adolescentes urbanos, os sociolinguistas William Labov e Joshua Waletzky enfatizaram que as histórias parecem ter sempre um momento de “avaliação”: um momento em que o narrador chama atenção para o ponto que está sendo contado e para a importância dele, apelando para o significado adquirido pela experiência por meio da modelagem narrativa dessa experiência.³⁶ As ficções narrativas mais sofisticadas tendem a incorporar leitores fictícios ao texto e a encenar os esforços empregados por eles na decifração e na interpretação, tal como acontece, notadamente, em muitos dos últimos trabalhos de Henry James, em Proust, em Faulkner, ou (em ocorrência particularmente curiosa) no *Bouvard et Pécuchet* [Bouvard e Pécuchet], de Flaubert. Talvez maior ainda que o interesse pelo conceito de enredo, especialmente ao tratarmos de narrativas altamente elaboradas, seja o interesse pela composição de enredo, pelos momentos nos quais apreendemos o trabalho ativo da estruturação revelado ou dramatizado no texto. Um bom exemplo disso, para mim, sempre foi o da cena no filme de Michelangelo Antonioni, *Blow-Up* [Blow-Up - Depois Daquele Beijo] (adapta-

³⁶Para as declarações mais sucintas dessa pesquisa, veja-se William Labov e Joshua Waletzky, “Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience,” em *Essays on the Verbal and Visual Arts* (Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society), edição de June Helm (Seattle: Univ. of Washington Press, 1967), pp. 12–44. Em geral, a análise de Labov e Waletzky sobre a forma das narrativas orais tende a confirmar o trabalho dos narratologistas estruturais. Sua identificação do momento auto-reflexivo da “avaliação” oferece uma adição extremamente útil.

ção a partir de uma história de Julio Cortázar), na qual o fotógrafo-protagonista tenta recompor o que havia ocorrido no início do dia em um parque de Londres através da ampliação das fotografias que tirou no parque – e, em seguida, de ampliações das partes ampliadas – e da organização de suas fotografias em uma sequência intencional. O que o motiva a realizar essa recomposição é o olhar de uma garota nas fotografias, a direção em que seus olhos apontam: o olhar parece buscar um objeto, e seguindo sua direção – e sua intenção – ele descobre, nas sombras e quase invisível, um rosto no arbusto, e o cano brilhante de uma pistola. Então, seguindo a direção do cano da pistola – seu alvo ou intenção – ele identifica uma área sombreada, debaixo de uma árvore, que poderia ser de um cadáver, o cadáver pertencente ao homem que a garota estava conduzindo em direção ao arbusto, talvez em direção a uma armadilha. Nessa cena de recomposição, encontrar a sequência correta dos eventos, de maneira a formar um enredo revelador, depende da descoberta dessa “linha de visão”, desse alvo e intenção, que revelará como os incidentes estão interligados. E assim, encontrar, ou inventar, o enredo que parece estar escondido nas sombras do parque e na escuridão granulosa das fotografias poderia, por si só, dar significado aos eventos, os quais, embora gravados pelas fidedignas e reveladoras lentes “objetivas” da câmera, permanecem indisponíveis para interpretação enquanto não forem compostas como enredo.

Se enfatizo a composição do enredo mais do que o enredo, é porque o *particípio* (*plotting*) melhor sugere o aspecto dinâmico da narrativa que mais me interessa: aquele que nos move, como leitores do texto narrativo, aquele que nos faz – como os heróis do texto, muitas vezes, e certamente como os seus autores – querer e precisar organizar, procurando em meio ao texto narrativo, à medida que ele se desenrola diante de nós, uma precipitação de forma e significado, algum simulacro de compreensão a respeito de como o significado pode ser construído sobre e através do tempo. Estou convencido de que o estudo da narrativa precisa superar as diversas tendências críticas formalistas atualmente predominantes: formalismos que muito nos ensinaram, mas que no fim das contas – conforme Barthes reconheceu em seus últimos trabalhos – não conseguiram lidar com as dinâmicas do texto tal como elas são atualizadas durante o processo de leitura. O meu próprio interesse – conforme se tornará cada vez mais evidente, à medida em que se avançar neste volume – tem cada vez mais me levado à psicanálise e especialmente à obra de Freud: uma vez que a psicanálise apresenta um modelo dinâmico dos processos psíquicos, ela oferece a possibilidade de um modelo semelhante, relativo à dinâmica dos textos. A validade dessa abordagem, é claro, só poderá ser testada por meio da sua

execução, nas leituras pelo enredo que se seguirão.

Como eu sugeri no prefácio, procuramos uma convergência da psicanálise e da crítica literária porque sentimos que deve haver uma correspondência entre as dinâmicas literárias e psíquicas, uma vez que, em grande parte, definimos e construímos nossa percepção de nós mesmos por meio das ficções, em meio às restrições impostas por uma ordem simbólica transindividual. Na tentativa de ir além do puro formalismo – embora sem jamais desprezar seus ensinamentos –, a psicanálise promete e exige que, para além das habituais preocupações narratológicas, como função, sequência e paradigma, também nos engajemos na dinâmica da memória e na história do desejo, enquanto eles atuam como modeladores da reconstituição do significado dentro do tempo. Para além do formalismo, como argumentou Susan Sontag há alguns anos, precisamos de uma erótica da arte.³⁷ O que se segue pode ser concebido como uma contribuição a essa erótica, ou, simplesmente, uma leitura das nossas compulsões por ler.

³⁷Susan Sontag, *Against Interpretation* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966), p. 14.

Referências de *Reading for the Plot*

- Antonioni, M., Cortázar, J. e Guerra, T. (1968) *Blow-up*, vol. 245. Einaudi.
- Aristotle e McKeon, R. (1973) *Introduction to Aristotle*. Modern library of the world's best books. Chicago.
- Barthes, R. e de Balzac, H. (1970) *S/Z*. Collection Tel quel. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, R. e Sontag, S. (1982) *A Barthes Reader*. New York: Hill and Wang.
- Benjamin, W. (1969) *Illuminations*. ed. hannah arendt, trans. harry zohn.
- Bremond, C. (1973) *Logique du récit*. Collection Poétique. Paris: Éditions du Seuil.
- Brooks, P. (1972) *The Child's Part*. Beacon paperbacks. Boston: Beacon Press.
- (1979) Fictions of the wolfman: Freud and narrative understanding. *Diacritics*, **9**, 72–81.
- Canary, R. H. e Kozicki, H. (1978) *The writing of history: Literary form and historical understanding*, vol. 10. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Chase, C. (1978) The decomposition of the elephants: double-reading daniel deronda. *PMLA*, **93**, 215–227.
- Chatman, S. (1980) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell paperbacks. New York: Cornell University Press.
- Conrad, J. (1996) Heart of darkness. Em *Heart of darkness*, 17–95. New York: Springer.
- Culler, J. (1975) Structuralist poetics: Structuralism. *Linguistics and the Study of*.
- (1981) *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Oxfordshire: Routledge & Kegan Paul.

- De Man, P. (1979) *Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, vol. 16. Connecticut: Yale University Press.
- Dickens, C. (1881) *Great Expectations*. Boston: Estes and Lauriat.
- Dipple, E. (1970) *Plot. The critical idiom*. London: Methuen.
- Doyle, A. e Morley, C. (1953) *The Complete Sherlock Holmes: The return of Sherlock Holmes. The hound of the Baskervilles. The valley of fear. His last bow. The case book of Sherlock Holmes*. The Complete Sherlock Holmes. New York: Doubleday.
- Erlich, V. e Wellek, R. (1955) *Russian Formalism: History, Doctrine*. Slavistic printings and reprintings. The Hague: Mouton.
- Faulkner, W. (1951) *Absalom, absalom!*[1936].
- Flaubert, G. (2010) *Bouvard et Pécuchet*. Paris: Flammarion.
- Forster, E. M. (1927) *Aspects of the Novel*. Clark lectures. New York: Harcourt, Brace company.
- Freud, S. (2003) *Beyond the pleasure principle*. London: Penguin UK.
- Genette, G. (1980) Narrative discourse: An essay in method, trans. *Jane E. Lewin*, **235**, 236.
- Greimas, A. (1966) *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Collection "Langue et Langage". Paris: Larousse.
- Jakobson, R. e Halle, M. a. (1956) *Fundamentals of Language*. Fundamentals of Language. The Hague: Mouton.
- Jakobson, R., Matejka, L. e Pomorska, K. (1971) Readings in russian poetics. *Matejka and K. Pomorska*. Cam.
- Kermode, F. (1967) *The sense of an ending studies in the theory of fiction*.
- Labov, W., Waletzky, J. e Helm, J. (1967) Essays on the verbal and visual arts. *Narrative Analysis*, 12–44.
- Lemon, L. T. e Reis, M. J. (1965) *Russian formalist criticism: Four essays*, vol. 405. Nebraska: University of Nebraska Press.

- Levi-Strauss, C. (1967) *Structural Anthropology*. Garden City, NY: Doubleday Anchor.
- Magoun, F. P. e Krappe, A. H. (1960) *The Grimms' German Folk Tales*. New York: Southern Illinois University Press.
- Miller, D. (1981) *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton: Princeton University Press.
- Milton, J. (1845) *Paradise lost*. New York: Hurst Corporation.
- Mitchell, W. (1981) *On Narrative*. A Critical Inquiry Book Series. Chicago: University of Chicago Press.
- Northrop Frye, H. (1957) *Anatomy of Criticism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Pascal, B. (1852) *Pensées*. Paris: Dezobry et E. Magdeleine.
- Pouillon, J. (1946) *Temps et roman*. La Jeune Philosophie. Paris: Librairie Gallimard.
- Prince, G. (1973) *A Grammar of Stories: An Introduction*. No. v. 13 em A Grammar of Stories: An Introduction. The Hague: Mouton.
- Propp, V. I. (1968) *Morphology of the folktale*. Texas: University of Texas Press.
- Proust, M. (1954) *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard.
- Ricœur, P. (1983) *Temps et récit*. Ordre philosophique. Paris: Seuil.
- Rousseau, J., Gagnebin, B. e Raymond, M. (1964) *Œuvres complètes*. No. v. 3 em Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1947) *La nausée, roman...* Paris: Gallimard.
- (1968) *Les mots*. Collection Soleil. Paris: Gallimard.
- Scholes, R. e Scholes, R. (1974) *Structuralism in Literature: An Introduction*. A Yale Paperbound. Connecticut: Yale University Press.
- Sebeok, T. A. (1960) Style in language.
- Sontag, S. (1966) Against interpretations. *S. Sontag Against Interpretation and Other Essays*, 3.

- Stendhal (1862) *Le rouge et le noir: Chronique du XIXe siècle. Par de Stendhal Henry Beyle*. Paris: Michel Lévy frères.
- Sternberg, M. (1993) *Expositional modes and temporal ordering in fiction*. Indiana: Indiana University Press.
- Sue, E. (1989) *Les Mysteres de Paris*. Paris: R. Laffont.
- Todorov, T. (1965) *Theorie De La Litterature:.* Paris: Seuil.
- (1969) *Grammaire du Décaméron*. Approaches to semiotics. The Hague: Mouton.
- (1971) *Poétique de la prose*. Collection poétique. Paris: Seuil.
- (1981) *Introduction to poetics*, vol. 1. Minnesota: University of Minnesota Press.

Edições em português das referências de *Reading for the Plot*

- Barthes, R., Leite, A. e de Santa Cruz, M. (1999) *S/Z*. Edições 70.
- Brito, R. e Guégués, H. (2018) *O vermelho e o negro*. Lisboa: Guerra & Paz.
- Conrad, J. (2008) *O coração das trevas*. São Paulo: Companhia de Bolso.
- Dickens, C. (2012) *Grandes esperanças*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Doyle, A., Ibañez, L., de Villa-Flor, B., de Mello, E., Wissenberg, Á., Medeiros, A., Silva, F., Lemos, L., Chiaradia, A. e Güth, M. (2015) *Sherlock Holmes: Obra completa*. Sherlock Holmes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil.
- Faulkner, W. (2019) *Absalão, Absalão!* São Paulo: Companhia das Letras.
- Flaubert, G. (2020) *Bouvard e Pécuchet - Flaubert*. Lebooks Editora.
- Forster, E. M. (1974) *Aspectos do romance*. Globo Livros.
- Freud, S. (2016) *Além do princípio de prazer*. Porto Alegre: L&PM Editores.
- Frye, N. e da Silva Ramos, P. E. (1991) *Anatomia da crítica*. Cultrix.
- Greimas, A. J. (1973) Semântica estrutural. tradução de haqira osakabe e izidoro blikstein.
- Man, P. d. e Lenita, R. E. (1996) Alegorias da leitura: linguagem figurativa em rousseau, nietzsche, rilke e proust. *Biblioteca Pierre Menard*.
- Milton, J. (2021) *Paraíso perdido*. Tradução de Jonas, Daniel. São Paulo: Editora 34.
- Pascal, B. (2021) *Pensamentos*. Montecristo Editora Ltda.

- Pouillon, J. (1974) *O tempo no romance*. Cultrix, Editora Da Universidade de Sao Paulo.
- Propp, V. (1983) Morfologia do conto maravilhoso. *Floresta*, **480**, 709.
- Proust, M. (2016) *Box Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Ricoeur, P., Cesar, C. M., Ferreira, R. L. e Appenzeller, M. (1994) *Tempo e narrativa*, vol. 1. Campinas: Papirus Campinas.
- Sartre, J. (2000) *As palavras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- (2006) *A náusea*. 40 anos, 40 livros. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Sontag, S. (2020) *Contra a interpretação: e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Todorov, T. (1982) *A gramática do Decameron*. Coleção Debates. Editora Perspectiva.
- (2018) *Teoria da Literatura - Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Edições 70.
- (2020) *Poética da prosa*. São Paulo: Editora Unesp.

Conclusão

Podemos dizer que a vida real e a ficção possuem uma relação de simbiose por mutualismo obrigatório, ou seja, cuja interrupção pode prejudicar a sobrevivência de um dos envolvidos. O enredo, segundo Brooks, é um meio de compreensão tanto do texto quanto, posteriormente, da vida. A simbiose se evidencia a partir do momento em que a compreensão do texto serve como modelo interpretativo para a vida, que por sua vez é o próprio combustível do texto em si. É muito difícil afirmar o que seria da vida sem a narrativa ou vice-versa, uma vez que estes também são conceitos que se entrelaçam e se confundem. Se podemos conferir à narrativa esse status de categoria de compreensão em nossas interações com a realidade, é por sua semelhança à ela.

Por esse motivo, buscamos nas narrativas ficcionais explicações e esclarecimentos de questões referentes à realidade. Uma dessas questões, universal a todos os seres vivos é a morte. Walter Benjamin afirma que “aquilo que buscamos nas narrativas ficcionais é o conhecimento da morte que nos é negado em nossas próprias vidas: a morte que escreve *finis* para a vida e, portanto, confere a ela o seu significado”¹. Ou seja, a nossa busca por significado, aquilo que Barthes chama de *la passion du sens*, nada mais é do que a busca pelo fim, ou pela morte. Portanto, seguindo o princípio aristotélico de que o enredo narrativo é composto por começo, meio e fim, entrar em contato com a narrativa é entrar em contato também com a questão da temporalidade humana, o caminho para um fim sublime e a busca por um fim adequado, ou, parafraseando Freud, “o desejo do organismo de morrer apenas à sua própria maneira” (FREUD, 2016, p.65). A morte, segundo Benjamin, seria “a sanção de tudo aquilo que o contador de histórias pode contar”², ou, segundo Sartre: “para narrar a própria vida é preciso tornar-se seu próprio obituário”³. Brooks, a partir dessas perspectivas, comenta que “é no momento da morte

¹Página 35 da tradução.

²Página 35 da tradução.

³Página 35 da tradução.

que a vida se torna transmissível”⁴ ou seja, a partir da completude do enredo aristotélico. Pois, no fim, somos todos histórias.

A busca compulsiva por significado nos impele a produzir e consumir enredos narrativos repetidamente, no ciclo insaciável do processo de compreensão da significação da vida humana. É inevitável, portanto, que nos deparemos com conceitos narrativos ao longo de nossas vidas, que nos questionemos sobre seus limites, sobre seu funcionamento e seu propósito, e que testemos seus limites e sua potencialidade. Afinal, assim como o enredo narrativo é intrínseco à experiência humana, ele não está limitado às páginas de um livro. Sua produtividade é tão vasta quanto a capacidade do homem de reproduzir, adaptar e ressignificar histórias. Ao longo do tempo e com o advento da tecnologia, criamos diversas formas de narrar, transmitir e consumir histórias. O cinema, a internet, o teatro, a pintura, os video games e etc. Segundo Linda Hutcheon, essas diferentes formas de “engajamento” são divididas em: contar histórias (por exemplo em contos e romances); mostrá-las (como nas mídias visuais) ou através de uma interação física e cinestésica (como em video games ou parques temáticos) (HUTCHEON, 2006, p.14). Uma vez que todas elas são formas de produzir e representar enredos, o trabalho de Peter Brooks em *Reading for the Plot* e sua análise psicanalítica dos romances do século XIX também se aplica a essas produções.

Nossa compulsão pela leitura não se limita apenas ao texto escrito ou ao romance tradicional, ela se estende por todas as formas de narrar conhecidas pelo homem e todos os novos meios e mídias que o homem virá a inventar e conhecer, e todos os novos gêneros que nascerão. Logo, a análise psicanalítica que Brooks apresenta em *Reading for the Plot* tem essa mesma potencialidade de aplicação. Tudo aquilo que conta uma história e nos apresenta uma narrativa é tanto fruto de um desejo inato por enredos, quanto é em si um sistema de desejos e compulsões. As histórias que criamos, sejam elas assimiladas por meio de quaisquer combinações de sentidos, por meios visuais, sonoros, escritos ou táteis, não saciam nosso desejo, e sim aumentam nosso apetite. Por esse motivo, readaptamos, criamos novos inícios, novos meios e novos fins de uma mesma história. Concebemos novas narrativas paralelas, seguimos outros caminhos, fazemos outras escolhas, e assim formamos novos textos, em um movimento cíclico impulsionado pela nossa busca por significado e ânsia em consumir enredos.

Porém, ao estendermos essa discussão para além dos objetos de estudo de Brooks - os seletos romances tradicionais do séc XIX - precisamos ter em mente que muitas

⁴Página 41 da tradução.

das produções pós século XIX extrapolam o arquétipo aristotélico de começo, meio e fim. Muitos artistas propositalmente questionam e desafiam os limites da narrativa e da compreensão humana. O século XX foi marcado por novas descobertas científicas e sociais que lançaram novas dúvidas às questões que até então eram tidas como certezas, culminando na chamada “Crise da Razão”.

Na pintura, Salvador Dalí transformou o movimento surrealista com sua obra *A Persistência da Memória* (DALÍ, 1931), que se tornou símbolo da relatividade da temporalidade e da condição humana. Não coincidentemente, nesse mesmo século, Einstein e Freud, contemporâneos de Dalí, produziram estudos que mudaram permanentemente a percepção humana sobre os conceitos de tempo, mente e memória. Não é à toa que muitos estudiosos elaboram a relação entre a obra de Dalí e as teorias desses pensadores, que estão, até hoje, intimamente ligados às questões sobre o tempo e a memória, respectivamente.

Na literatura, Borges em seu conto, “O jardim de veredas que se bifurcam”, apresenta o conceito de um livro em que todas as decisões são tomadas simultaneamente, transformando a obra em um grande labirinto temporal, com diversos meios e diversos fins. No conto, esse livro se torna uma obra incompreensível e é considerado por todos como um grande fracasso. A genialidade do autor desse texto fictício é incompreendida por conta dos limites tanto da própria compreensão humana quanto do meio escolhido para contar essa história, ou seu suporte, a forma física do livro.

O advento da tecnologia é também um fator que mudou radicalmente nossa forma de produzir e consumir narrativas. Na indústria do entretenimento digital há a popularização de jogos do gênero RPG e *Visual Novel*, nos quais o jogador pode acessar diferentes versões da mesma história, a depender das decisões tomadas ao longo da narrativa do jogo. Esse formato permite, de certa forma, contemplar diversas ramificações dessa história, assim como no livro do conto de Borges. Pois, diferentemente das ficções tradicionais, em que “cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras” (BORGES, 2007), em um jogo de múltiplas ramificações, assim como na obra labiríntica representada por Borges, o leitor/jogador tem acesso a todas as variações da história.

É comum entre os consumidores desses gêneros de entretenimento atravessar o jogo diversas vezes, para acessar todos os possíveis meios e fins da história e conjecturar qual é o desfecho mais adequado ou correto para ela, tornando-se virtualmente aristotélicos⁵.

⁵Página 16 da tradução.

Tendo isso em mente, alguns jogos são desenvolvidos para reconhecer quando há essa tentativa de acessar outras ramificações da história e provocar o jogador. Nesse caso, é comum que haja uma quebra da quarta parede, de modo que o próprio jogo instiga o leitor/jogador a questionar esse poder quase divino e não natural sobre o desenvolvimento de uma história, como acontece em *Undertale*, ou até mesmo “punir” essa atitude, retirando esse poder do jogador, eliminando completamente a possibilidade de uma nova alteração da linha do tempo, como no jogo *Doki Doki Literature Club!*.

Esse novo meio de “engajamento” narrativo não só é um ótimo exemplo da concretização de *la passion du sens* e do nosso ímpeto de consumir narrativas, como também mostra como as novas formas de contar e interagir com uma história nos possibilitam chegar a novos debates e estudos sobre a narrativa. A história da contação de histórias é tão antiga quanto a própria humanidade e vai seguir se desenvolvendo e inovando enquanto ela existir. Ela, por sua vez, só existirá enquanto sua história puder ser contada e ouvida, e só se desenvolverá enquanto ainda houver histórias a serem contadas.

Bibliografia

- Barish, E. (2021) *Paul de Man*. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Paul-de-Man>. Acesso em 13/07/2022.
- Bohunovsky, R. (2008) A (im)possibilidade da “invisibilidade” do tradutor e da sua “fidelidade”: por um diálogo entre a teoria e a prática de tradução. *Cadernos de Tradução*.
- Borges, J. L. (2007) *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Brooks, P. (1984) *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative.*. New York: AA Knopf.
- Campos, G. (1986) *O Que é Tradução*. São Paulo: Brasiliense.
- Dalí, S. (1931) *The Persistence of Memory*. New York: Museum of Modern Art.
- Felluga, D. (2011) *Introductory Guide to Critical Theory*. Disponível em: <https://cla.purdue.edu/academic/english/theory/narratology/modules/brooksdesire.html>. Acesso em 13/07/2022.
- Fry, P. (2009) *ENGL 300: Introduction to theory of literature*. Disponível em: <https://oyc.yale.edu/english/engl-300/lecture-12>. Acesso em 13/07/2022.
- Gumbrecht, H. U. (2008) Reading for the stimmung? about the ontology of literature today. *boundary 2*, **35**, 213–221.
- Hutcheon, L. (2006) *A theory of adaptation*. New York: Routledge.
- Magill, F. N. (ed.) *"Reading for the Plot" Literary Masterpieces, Volume 11*. Disponível em: <https://www.enotes.com/topics/reading-plot#in-depth-reading-plot-1>. Acesso em 13/07/2022.

Menand, L. (2014) *The De Man Case*. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2014/03/24/the-de-man-case>. Acesso em 13/07/2022.

Peter Brooks / Department of Comparative Literature. Disponível em: <https://complit.yale.edu/people/peter-brooks>. Acesso em 13/07/2022.

The, H. (2021) *Undertale, Narrative Desire, and Freud's Masterplot*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Sp_D97t4diY&ab_channel=TheHellfridge. Acesso em 13/07/2022.