

TRADUÇÃO

ENTRE TEMPO E NARRATIVA: CONCORDÂNCIA/DISCORDÂNCIA

*Paul Ricoeur*¹

*Tradução: João Batista Botton**
jb_botton@yahoo.com.br

Três pressuposições governam o estudo ao qual este ensaio é dedicado. Primeiramente, considero que, a despeito da heterogeneidade aparente das obras que são ordinariamente tratadas sob o título amplo de “narrativa” é sempre possível discernir a identidade do *ato de narrar*. O conceito de intriga – ou melhor, de pôr-em-intriga, como diremos adiante – será considerado como o princípio estruturante subjacente às relações de família que permanecem, dizemos, entre narrativa de ficção e narrativa histórica como também, nas obras de ficção, entre epopéia, drama e romance. Essa primeira pressuposição não tem nenhuma implicação hermenêutica particular, na medida em que sua validade remonta a uma pura análise estrutural. Mas, como ela constitui o pano de fundo necessário da segunda pressuposição, mais tipicamente hermenêutica, é preciso incluí-la no campo mais vasto de uma hermenêutica da narração.

1 Professor honorário da Universidade de Paris X – Nanterre. Conferência proferida ao *Groupe de Recherches sur la Philosophie et le Langage*, Grenoble 1981 – 1982. Traduzido do francês *Entre Temps et récit: concorde/discorde*, in *Recherches sur la philosophie et le langage, Cahier du groupe de recherches sur la philosophie*. Université des Sciences Sociales de Grenoble, 1982, por João Batista Botton (Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Greice Lisian Folk Fonseca (Graduação em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e Noeli Dutra Rossatto (Departamento de Filosofia (UFSM)). O texto antecede e antecipa os desenvolvimentos de *Temps et Récit*. Esta tradução foi facilitada pelo comitê editorial do *Fonds Ricoeur* a quem pertence o copyright.

* Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Artigo recebido em 8/11/2011 e aceito em 22/6/2011.

A segunda pressuposição é a seguinte: considero que é tarefa de uma hermenêutica desimplicar das pretensões referenciais de toda obra literária o tipo de *mundo* que essa obra desdobra. Podemos chamar tal mundo de “mundo da obra”. O que é, com efeito, interpretado em um texto é um mundo pró-posto (*pro-posé*), um mundo que eu poderia habitar e no qual eu poderia projetar minhas capacidades mais próprias.

A terceira pressuposição repousa sobre a precedente: considero que o caráter temporal da experiência humana é o que está em jogo especificamente nas pretensões referenciais de toda obra *narrativa* (narrativo (*narratif*) será sempre tomado aqui como o adjetivo correspondente ao substantivo narração (*récit*), as duas expressões terão, pois, sempre a mesma extensão).² Em outros termos, o tempo devém tempo humano na medida em que é articulado de modo narrativo, e os relatos adquirem sentido ao tornarem-se as condições da existência temporal.

A defesa dessa terceira pressuposição implica em fazer a defesa das duas precedentes à medida que a identidade presumida no ato de narrar repousa sobre a capacidade do relato de projetar um mundo narrativo, e também à medida que essa capacidade é fundada por sua vez sobre a correlação primordial entre narratividade e temporalidade. A afirmação dessa correlação constitui assim a tese hermenêutica desse ensaio.

Em um sentido, a tese tem algo de circular como todo enunciado hermenêutico. Portanto, o ensaio quer mostrar que a tese não é puramente analítica, quero dizer tautológica, na medida em que nós temos um acesso distinto à forma da experiência temporal, por uma parte, e à estrutura do ato de narrar, por outra parte. O que está em jogo, a partir de então, não é somente a correlação entre narratividade e temporalidade, mas o tipo de circularidade que essa afirmação implica enquanto enunciado hermenêutico.

I. Os paradoxos da experiência do tempo

Proponho partir dos paradoxos da experiência do tempo, de modo a mostrar de que forma eles fazem apelo à atividade narrativa, se é que eles não devem cair no puro absurdo. Partindo do lado “mundano” do problema, sublinhamos ao mesmo tempo o valor ontológico da tese de base.

² No que segue, na maioria das vezes, como no título do artigo, preferimos traduzir *récit* pelo substantivo feminino “narrativa”, ao invés do literal “relato”. O mesmo uso é feito na tradução ao português de *Temps et Récit* (Tempo e Narrativa), que o presente texto antecipa. Com isso, marcamos a proximidade temática entre as obras (N. dos T.).

O tempo não tem nada de paradoxal quando é descrito em termos de pura sucessão entre os “agora” (*maintenant*) abstratos, e enquanto somente o caráter quantitativo dos intervalos entre os eventos distintos for levado em conta. Os paradoxos que afligem nossa experiência humana do tempo vão mais além do caráter puramente linear e cronológico – ou antes cronométrico – do tempo. Eles acompanham toda tentativa de elaborar a relação dialética entre passado, presente e futuro, e a relação dialética entre parte e todo temporal.

Santo Agostinho nos ajudará a elaborar esses paradoxos ao acentuar os aspectos mais que lineares e cronométricos do tempo humano.

Podemos ler o paradoxo central relativo ao tempo no Livro XI das *Confissões*. Este mesmo paradoxo procede da solução ou da dissolução de dois paradoxos anteriores recebidos da tradição. O primeiro se enuncia assim: o tempo não tem ser porque o futuro não é ainda, o passado não é mais e o presente desaparece. E apesar disso, dizemos alguma coisa de positivo sobre o tempo porque dizemos que o futuro será, o passado tem sido e o presente está sendo. Conhecemos a solução desse paradoxo: o passado está em um sentido presente na alma, graças às imagens de eventos passados que nós chamamos de lembranças; o futuro está igualmente presente na alma, graças a outras imagens, as da antecipação ou da expectativa; memória e expectativa se reúnem no presente, entendido como atenção ou expectativa. Mas a solução do paradoxo é ela mesma um paradoxo já que se faz necessário falar de três tipos de presente: um presente de coisas passadas, um presente de coisas presentes e um presente de coisas futuras (XI, 20). O caráter paradoxal desse tríplice presente passa ao primeiro plano quando tentamos explicar o fato de que falamos de maneira inteligível do tempo como longo ou curto, como fazemos nessa parte da retórica consagrada à métrica na qual falamos de sílabas longas ou breves. Como é isso possível, visto que o presente não tem extensão?

É neste ponto que Agostinho introduz seu mais audacioso paradoxo, que sublinha o caráter paradoxal inerente à noção de um tríplice presente. Ele precisa admitir que, mesmo não comportando a extensão de um corpo físico, a alma é “distendida” de uma maneira que se aplica somente às almas. A alma, diz ele, se estende, se alonga, de uma maneira que torna possível a comparação entre diferentes lapsos de tempo. Agostinho exclama: “é em ti, oh minha alma, que eu meço meus tempos”. Para compreender essa *distentio animi*, tomemos o exemplo de Santo Agostinho da recitação de um poema ou de um salmo.

Como veremos mais adiante, este exemplo nos põe sobre a via que conduz da consideração do tempo à narração. Quando eu começo a recitar, o poema inteiro está sob o modo da antecipação. Mas na medida em que o recito, o futuro antecipado decresce, enquanto o passado aumenta à custa, por

assim dizer, do futuro. Produz-se então um movimento que vai do futuro em direção ao passado através do presente, o qual é propriamente atravessado por essa experiência de um futuro que decresce e de um passado que aumenta. Mas o paradoxo inicial do tríplice presente é exaltado antes que resolvido: a alma, com efeito, é dispersa e distendida na proporção de sua atração e de sua intenção que a reporta ao poema tomado como um todo, tal como é antecipado no começo da experiência. A dialética da lembrança, da espera e da atenção, no interior do tríplice presente, é desde então duplicada pela dialética entre intenção e distensão que torna o presente “humano, demasiado humano”, por comparação com o eterno presente de Deus, que é o Agora absoluto em *simul tota*, simultâneo a tudo.

Os paradoxos são tão constrangedores e tão intrigantes que Agostinho pode exclamar em um lamento: “O que é o tempo? Se ninguém me perguntar eu sei, mas se alguém me fizer a pergunta, já não sei mais”.

No entanto, a análise de Agostinho abre o caminho que considera a atividade narrativa como solução “poética” do paradoxo especulativo, como se vê pela própria escolha do exemplo da recitação de um poema. O exemplo contém ao mesmo tempo a exposição do paradoxo e a maneira pela qual ele é tornado inteligível; e, se podemos dizer, produtivo no plano dos atos de *discurso*. A recitação, de igual modo, revela e ultrapassa o paradoxo, na medida em que ela própria comporta em um só tempo a intenção e a distensão. O próprio Agostinho, ao fim de sua análise, sugere de que maneira essa via poderia ser seguida, quando ele descreve a recitação do salmo ou do poema como a miniatura de formas cada vez mais amplas de recitação que primeiro envolveriam pedaços mais vastos de ação, depois uma vida inteira, e finalmente toda a história da humanidade.

II. Narrativa e intriga

A tarefa seguinte será mostrar de que forma a atividade narrativa – e mais ainda o ato de contar uma história, tanto quanto o de escrever a história – responde e corresponde a esses paradoxos de base do tempo.

Da mesma maneira que nos concentramos sobre um paradoxo central da experiência do tempo, aquele da distensão e da intenção, nos ligamos a uma estrutura correlativa da narratividade, a estrutura que Aristóteles indica na sua *Poética* sob o título de *mythos* do poema épico ou trágico. O termo grego pode ser traduzido por fábula ou por intriga. O contexto mostra que as duas implicações devem ser preservadas no restabelecimento do termo grego. O que está em jogo, com efeito, é a união da ficção e da ordem no

seio de uma única e mesma operação. Mais precisamente, a *Poética* contém a *poiesis* do poema; dito de outra forma, diz mais sobre a estruturação que sobre a estrutura; e assim fazemos justiça à intenção de Aristóteles ao falar de pôr-em-intriga, para designar a composição da fábula, unindo ficção e ordem. A escolha dessa categoria literária tem a vantagem evidente de sublinhar a função mediatrix da intriga. Uma intriga faz a mediação entre os eventos ou incidentes isolados e uma história tomada como um todo. Esse papel mediador pode ser lido em dois sentidos: uma história é *feita de...* (acontecimentos) na medida em que a intriga transforma esses acontecimentos *em...* (uma história). Um acontecimento, desde então, deve ser mais que uma ocorrência singular e única. Ele recebe sua definição a partir de sua contribuição para o desenvolvimento de uma intriga. Uma história, por outro lado, deve ser mais que uma enumeração de eventos em uma ordem sucessiva, ela deve aferir um todo inteligível dos incidentes, de tal sorte que seja sempre possível perguntar qual é o “tema” ou o “sujeito” da história.

Essa função de mediação da intriga entre evento e história resulta da operação complexa que é a *poiesis* do poema. É uma operação que ao mesmo tempo reflete e resolve o paradoxo do tempo – de maneira “poética”.

Ela o reflete na medida em que o ato de pôr-em-intriga combina em proporções variáveis duas dimensões temporais, uma cronológica e outra não-cronológica. A primeira pode ser chamada de dimensão episódica, ela caracteriza a história como “feita de” - eventos. A segunda é a dimensão da configuração, graças à qual a intriga constrói totalidades significantes a partir de eventos isolados. Tomo de empréstimo aqui a noção de ato configuracional de Louis O. Mink, que ele descreve como um “tomar em conjunto” (*prendre-ensemble*). Enquanto tal, esse ato oferece um parentesco notável com o “julgamento reflexivo” na *Crítica da faculdade de julgar*, a qual, segundo Kant, opera ao mesmo tempo no plano do julgamento estético de gosto e no do julgamento teleológico aplicado às totalidades orgânicas. O ato da intriga tem uma função similar enquanto extrai uma figura de uma sucessão.

Mas a *poiesis* do poema faz mais do que refletir o paradoxo da temporalidade. Conjugando os dois pólos, do evento e da história, ela fornece ao paradoxo uma solução que é o próprio ato poético. Esse ato, que nós caracterizamos como o ato de extrair uma figura de uma sucessão, escapa à descrição se o abordamos do ponto de vista de quem conta a história. Ele é menos elusivo se o tomamos pelo ponto de vista de quem segue a história. Nesse sentido, a inteligibilidade da história como um todo consiste em sua *capacidade de ser seguida*.

Seguir uma história é prosseguir em meio a contingências e peripécias, sobre a pressão de uma espera que encontra sua plenitude na “conclusão” da história. Mas a conclusão não é a implicação lógica de quaisquer premissas anteriores. É o “ponto final” que fornece o ponto de vista de onde a história pode ser percebida como um todo. Compreender a história é compreender como e porque os episódios sucessivos *conduzem* a essa conclusão, a qual ao não ser previsível deve ser finalmente aceitável, graças a sua relação de conveniência com os episódios imitados pela história.

É a capacidade de a história ser seguida que constitui a solução poética do paradoxo da distensão-intenção. A capacidade de a história ser seguida converte o paradoxo em dialética viva. De um lado, a dimensão episódica da narração faz pender o tempo narrativo para o lado da representação linear do tempo. E isso de diferentes maneiras. Em princípio, a resposta “e então” que corresponde à questão “e depois?”, sugere uma relação de exterioridade entre as fases da ação. De outro, os episódios constituem uma série aberta de eventos que autorizam a acrescentar aos “e então”..., “e então”, um: “e assim por diante...”. Finalmente, os episódios se seguem segundo a ordem irreversível do tempo comum aos eventos humanos e físicos.

A dimensão de configuração, em contrapartida, apresenta os traços temporais que resultam da transfiguração ou da metamorfose da sucessão em configuração. Antes de tudo, o arranjo configurante transforma a sucessão dos eventos em uma totalidade significativa, correlata do ato de “tomar em conjunto” (*prendre-ensemble*): é esse arranjo que faz com que a história possa ser seguida. Graças a esse ato reflexivo, a intriga como um todo pode ser traduzida em um “pensamento” único: é o que acima chamamos de “sujeito” ou “tema” da intriga. Mas seria um erro total tomar esse “pensamento” por in-temporal. O tempo da “fábula” – e do “tema” – é o tempo narrativo que faz mediação entre o episódio e a configuração.

Em segundo lugar, a configuração da intriga imprime sobre a simples sucessão aberta o que Frank Kermode chama “*the sense of an ending*”. O que traduzo por o “sentido do ponto final”. Já falamos do “ponto final” como o ponto de vista de onde a história é apreendida como um todo. Podemos, entretanto, acrescentar que é o ato de re-narrar (*re-raconter*) de preferência ao de narrar que exhibe essa função estrutural do ponto final. Desde que uma história seja bem conhecida – como é o caso da maior parte das narrativas tradicionais e populares, assim como da crônica nacional dos eventos fundadores de uma dada comunidade –, seguir uma história consiste menos em fazer frente às surpresas e às descobertas que acompanham o reconhecimento da significação associada à história como um todo, que em apreender o fim bem conhecido

como implicado no começo e nos episódios bem conhecidos que conduzem a esse fim. Uma qualidade nova de tempo emerge dessa compreensão.

Finalmente, a retomada da história, governada enquanto tal pela sua maneira de “terminar”, oferece uma solução alternativa à representação do tempo como escoando do passado para o futuro, segundo a metáfora bem conhecida da “flecha do tempo”. Tudo se passa como se a retomada invertesse o que nós chamamos de ordem “natural” do tempo. Lendo o fim no começo e o começo no fim, aprendemos também a ler o próprio tempo *ao revés*, como a recapitulação das condições iniciais de um curso de ação em suas consequências terminais.

Em suma, o ato de narrar uma história, tal como ele se reflete no de seguir uma história, torna produtivos os paradoxos que têm conduzido a perplexidade de Agostinho à proximidade do silêncio.

III. O círculo hermenêutico entre o ato de narrar e a experiência do tempo

Queria ainda enfrentar as dificuldades epistemológicas suscitadas pelo nexos *circular* que se estabelece entre o ato de narrar uma história e a nossa experiência quase muda do tempo.

Podemos ser seduzidos pôr duas maneiras mutuamente excludentes de explicar essa conexão.

a) De um lado, podemos ser tentados a dizer que a narração põe a “consonância” lá onde há somente “dissonância”. Dessa maneira, a narração dá forma ao que é informe. Mas então o pôr em forma pela narração pode ser suspeito de trapaça. Ou melhor, ele fornece o “como se” próprio a toda ficção que nós sabemos não ser senão ficção, artifício literário. É assim que ela consola perante a morte. Mas desde que não nos iludamos mais recorrendo à consolação oferecida pelos paradigmas, tomamos consciência da violência e da falsidade, e estamos a ponto de sucumbir à fascinação pelo informe absoluto e pela apologia dessa radical honestidade intelectual que Nietzsche chamava *Redlichkeit*. Não é então, salvo por uma nostalgia qualquer da ordem que nós iremos resistir a essa fascinação, e que iremos aderir desesperadamente à ideia de que a ordem é nossa pátria *a despeito de tudo*. Deste modo, a “consonância” narrativa imposta à “dissonância” temporal acaba sendo obra do que é preciso chamar de violência da interpretação. A “solução” narrativa do paradoxo não é, em consequência disso, senão o rebento dessa violência.

Não nego que semelhante dramatização da dialética entre narratividade e temporalidade revela de forma inteiramente apropriada o caráter de concordância/discordante que se liga à relação entre narração e tempo. Mas, sempre que colocarmos de forma unilateral a consonância apenas do lado da narração e a dissonância apenas do lado da temporalidade, tal como o argumento sugere, perderemos o caráter propriamente dialético da relação.

Primeiramente, a experiência da temporalidade não se reduz à simples discordância. Como temos visto com santo Agostinho, distensão e intenção se enfrentam mutuamente no interior da experiência mais autêntica. É preciso preservar o paradoxo do tempo do nivelamento que conduz sua redução à simples discordância. Será preciso antes perguntar se a apologia de uma experiência temporal radicalmente informe não é ela própria o produto da fascinação geral pelo informe que caracteriza nossa modernidade. Isso porque, quando pensadores ou críticos literários parecem ceder à nostalgia da ordem ou, pior, ao terror do caos, o que os move em última instância é o reconhecimento autêntico dos paradoxos do tempo, para além da *perda* de significância característica de uma cultura particular – a nossa.

Em segundo lugar, o pretense caráter de “consonância” mostrado pelo pôr-em-intriga exige múltiplas correções. Antes de tudo, nos iludimos ao racionalizar em excesso a inteligibilidade pela qual, na esteira de Aristóteles, caracterizamos a conexão interna operada pelo pôr-em-intriga. O tipo de inteligibilidade que está aqui em jogo tem muito mais a ver com a imaginação do que com a razão. O pôr-em-intriga, para mim, é uma das expressões mais impressionantes do poder de esquematização que Kant atribui a “imaginação produtiva”. Esse parentesco profundo entre a estruturação narrativa e a imaginação produtiva implica por sua vez em que o pôr-em-intriga opere sempre no quadro de uma tradição cultural. Enquanto uma lógica das possíveis narrativas, se é que há uma, será trans-cultural na medida em que for independente das transformações culturais; o poder de esquematização que está na obra no pôr-em-intriga é, de um outro modo, trans-cultural pela sua maneira de tomar forma mediante os paradigmas transmitidos pelas tradições. Tais paradigmas, entendidos como modos típicos de pôr-em-intriga, procedem da sedimentação do trabalho da imaginação produtiva e fornecem as regras para uma experimentação ulterior no domínio narrativo. É assim que eles mudam sobre a pressão de novas invenções, na medida mesma em que procedem da dinâmica do pôr-em-intriga. Mas eles mudam lentamente, e até mesmo resistem às mudanças na medida em que são as formas sedimentadas desse processo. Invenção e sedimentação estão implicadas a igual título na constituição das tradições. A arte de narrar satisfaz a essa estrutura dupla dos

paradigmas tradicionais. Por essa mesma razão, o equilíbrio entre invenção e sedimentação pode ser afetado de duas maneiras opostas: pela aplicação servil das regras ou pela cultura sistemática do desvio. Entre esses dois extremos, a “deformação calculada” caracteriza a relação mediana entre o paradigma e a obra singular. O desvio, quando se torna cisma, não é senão o oposto da aplicação servil.

Essas notas concernentes ao tipo de inteligibilidade característico do pôr-em-intriga nos permitem corrigir, em igual medida, o caráter de “consonância” que somos tentados a opor de maneira não dialética ao caráter de “dissonância” de nossa experiência do tempo. O pôr-em-intriga nunca é o simples triunfo da “ordem”. Mesmo o paradigma da tragédia grega abre espaço ao papel perturbante da *peripeteia*, das contingências e reviravoltas do acaso que suscitam pavor e piedade. As próprias intrigas coordenam distensão e intenção. Precisamos falar também de outro paradigma que, segundo Frank Kermode, tem reinado sobre o “sentido do ponto final” na nossa tradição ocidental; penso no modelo apocalíptico que sublinha tão magnificamente a correspondência entre o começo, a Gênese, e o fim, o Apocalipse; e o próprio Kermode não erra ao sublinhar as tensões inumeráveis engendradas por esse modelo em tudo que diz respeito aos eventos que sucedem “entre os tempos” e, sobretudo, nos “últimos tempos”. A reviravolta é enaltecida pelo modelo apocalíptico na medida em que o fim é a catástrofe que abole o tempo e que prefigura o “terror dos últimos dias”. Mas o modelo apocalíptico, a despeito da persistência que atestam seus ressurgimentos modernos sob a forma de utopias, não é senão *um* paradigma entre outros, que não esgota de modo algum a dinâmica narrativa. Os paradigmas não cessam de ser engendrados pelo mesmo processo de formação da tradição que nós ligamos acima ao poder de esquematização próprio à imaginação produtiva. Assim, a “concordância” segue o destino da ordem paradigmática das estruturas da intriga. Mesmo a rejeição de todo paradigma, ilustrada pelo anti-romance de hoje, acentua a história paradoxal da “concordância”. A favor das frustrações engendradas por seu desprezo irônico a todo paradigma, e graças ao prazer mais ou menos perverso que o leitor sente ao ser excitado e frustrado, essas obras modernas satisfazem ao mesmo tempo à tradição que elas levam ao limite e às experiências desordenadas que finalmente elas imitam a força de não imitar os paradigmas herdados. Esse último caso, exatamente oposto ao triunfo da ordem no modelo apocalíptico, mostra, a sua maneira, que a noção formal de ordem narrativa é suscetível de variações infinitas, e inclui a recusa irônica de todo paradigma recebido.

b) É nesse ponto que a interpretação oposta da solução poética trazida ao paradoxo do tempo põe em questão todos os nossos argumentos anteriores. Poderíamos sustentar que quando a “concordância” não é imposta pela violência à “discordância” de nossa experiência do tempo, a distância irônica, tomada ao olhar a totalidade do paradigma, finalmente imita e mesmo amplia essa experiência discordante. Podemos então suspeitar que a pretendida “discordância” da nossa experiência temporal não é ela própria senão um artifício literário. Depois de ter enfrentado a *violência da interpretação*, é preciso que façamos frente à possibilidade inversa, a *redundância da interpretação*. Nos dois casos, a inteira circularidade do argumento torna-se suspeita, senão viciosa.

A redundância da interpretação não está implicada somente nos casos extremos de discordância engendrados no coração de nossa existência pelas obras literárias em conflito com todo tipo de paradigmas. Ela é sugerida pelo fato mais ordinário de que não existe experiência humana que não seja mediada por sistemas simbólicos, e entre eles pelas narrativas. Como falaremos da qualidade narrativa da experiência, como poderemos falar dela como uma história em estado nascente, se nós não temos acesso aos dramas temporais da vida humana fora das histórias contadas a seu respeito pelos outros ou por nós mesmos?

Entretanto, a objeção não faz justiça a um fenômeno fortemente intrigante que, a meu ver, nos obriga a conceder à experiência como tal uma narratividade incoativa. Não somos inclinados a ver em certo episódio de nossa vida as histórias “ainda não narradas”, as histórias que pedem para ser narradas, as histórias que oferecem os pontos de ancoragem à narração? Não ignoro o quanto é incongruente a expressão “história (ainda) não narrada”. As próprias histórias não são narradas por definição? Isso não é discutível se nós falarmos de histórias efetivas. Mas a noção de história potencial é ela inaceitável?

Gostaria de me deter em duas situações nas quais a expressão ganha sentido. O paciente que se dirige ao psicanalista lhe apresenta os pedaços de histórias vividas, os sonhos, as “cenas primitivas”, os episódios conflituosos - e as ciências psicanalíticas podem parecer visar a uma narrativa que, para o analisado, seja por sua vez mais suportável e mais inteligível. Roy Shafer nos ensina a considerar o conjunto das teorias meta-psicológicas de Freud como um sistema de regras para re-narrar a história de uma forma mais saudável. Essa interpretação narrativa da teoria psicanalítica implica em que a história de uma vida proceda de histórias não narradas e recalçadas na direção de histórias efetivas que o sujeito poderia tomar em troca, e ter como constitutivas de sua identidade pessoal. É a busca dessa identidade pessoal que assegura a

continuidade entre a história potencial ou incoativa e a história expressa da qual nós assumimos a responsabilidade.

Mas há outra situação em que a noção de história não narrada parece convir. Wilhelm Schapp em *In Geschichten verstrickt* (1976) – emaranhado em histórias – descreve o caso no qual um juiz se aplica em compreender um curso de ação, um caráter, desembaraçando o labirinto de intrigas no qual um suspeito é apanhado. O acento aqui recai sobre “estar emaranhado” (*verstrickt sein*) como acontece a qualquer um. Não é mais possível dizer que é porque nós contamos uma história que as pessoas estão emaranhadas nas histórias. Esse emaranhamento aparece antes como a “pré-história” da história que tem um começo escolhido pelo narrador. Essa “pré-história” da história é o que a religa a um todo mais vasto e lhe dá um “pano de fundo”. Esse pano de fundo é feito da “imbricação viva” de todas as histórias vividas umas nas outras. É preciso, pois, que as histórias narradas “possam emergir” (*auftauchen*) desse pano de fundo. Com essa emergência, o sujeito implicado emerge também. Podemos então dizer: “a história vale pelo homem” (*die Geschichte steht für den Mann*). A principal consequência dessa análise existencial do homem como “ser emaranhado nas histórias” é que narrar é um processo secundário, aquele do “vir-a-ser-conhecido” (*das Bekanntwerden der Geschichte*)³. Narrar, seguir, compreender as histórias não é senão a “continuação” dessas histórias não expressadas.

A crítica literária formada na tradição aristotélica, para a qual a história é um artifício criado pelo escritor, não ficará muito satisfeita com essa noção de uma história narrada que esteja em “continuidade” com o emaranhamento passivo dos sujeitos em histórias que se perdem em um horizonte brumoso. Entretanto, a prioridade dada à história ainda não narrada pode servir de instância crítica contra toda ênfase no caráter artificial da arte de narrar. Contamos histórias porque finalmente as vidas humanas têm necessidade e merecem ser narradas. Essa nota ganha toda a sua força quando evocamos a necessidade de preservar a história dos vencidos e dos perdedores. Toda história do sofrimento clama por vingança e exige narração.

Mas a crítica literária experimentará menos repugnância em acolher a noção de história como isso em que nós estamos emaranhados se ela prestar atenção a uma sugestão relevante de seu próprio domínio de competência. Em *The Genesis of secrecy*, Frank Kermode introduz a ideia de que certas narrativas podem não visar a esclarecer, mas a obscurecer e a dissimular. Esse

será o caso, entre outros, das parábolas de Jesus que, segundo a interpretação do evangelista Marcos, são ditas com vistas a não serem compreendidas por “aqueles de fora”. Mas existem outras tantas narrativas que têm esse poder enigmático de “banir os intérpretes de seus lugares secretos”. Certamente, esses lugares secretos são lugares no texto. Eles marcam a inesgotabilidade do texto. Mas não podemos dizer que o “potencial hermenêutico” das narrativas desse tipo encontra senão uma consonância, pelo menos uma ressonância nas histórias não ditas de nossa vida? Não há uma cumplicidade escondida entre o “segredo” engendrado pela própria narração – ou pelo menos pelas narrativas próximas das de Marcos e de Kafka – e as histórias ainda não ditas de nossas vidas que constituem a pré-história, o pano de fundo, a imbricação viva da qual a história narrada emerge? Em outros termos, não há uma afinidade escondida entre o segredo de *onde* a história emerge e o segredo *ao qual* a história retorna? Qualquer que possa ser a força constrangedora dessa última sugestão, podemos aí encontrar um reforço para o nosso argumento principal, segundo o qual a circularidade manifesta de toda análise da narração, que não cessa de interpretar uma pela outra a forma inerente da experiência temporal e a estrutura narrativa, não é uma tautologia morta. É preciso antes ver aí um círculo bem sustentado no qual os argumentos apresentados pelas duas vertentes do problema se mantêm mutuamente socorridos.