

DO MESMO AUTOR, NESTA COLEÇÃO, CO-EDITADAS COM A ANNABELUME
Marxismo e Filosofia da Linguagem

*A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:
o Contexto de François Rabelais*

MIKHAIL BAKHTIN

QUESTÕES
DE LITERATURA
E DE ESTÉTICA
A Teoria do Romance

EQUIPE DE TRADUÇÃO (DO RUSSO)
AURORA FORNONI BERNARDINI
JOSÉ PEREIRA JÚNIOR
AUGUSTO GÓES JÚNIOR
HELENA SPRYNDIS NAZÁRIO
HOMERO FREITAS DE ANDRADE

QUINTA EDIÇÃO

SBD-FFLCH-USP



232767

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE



21300126934

ANNABELUME



HUCITEC

802. 953
2142 PF
5.ed. / 2002
NS 1254668
Pcd: 1255950

e. 2

© Direitos da edição e tradução reservados por

Editora Hucitec Ltda.

Rua Gil Eanes, 713

04601-042 São Paulo, Brasil

Telefones: (11) 5044-9318 (geral)

(11) 5543-5810 (área comercial)

(11) 5093-5938 (fac-símile)

e-mail: hucitec@terra.com.br

home-page: www.hucitec.com.br

Depósitos legais efetuados.

ANNABLUME EDITORA . COMUNICAÇÃO

Rua Padre Carvalho, 275 . Pinheiros

05427-100 . São Paulo . SP . Brasil

Tel. e Fax. (011) 3812-6764 - Televidas 3031-9727

http://www.annablume.com.br

SUMARIO

Nota da edição russa	9
O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária	13
I Crítica da arte e estética geral	14
II O problema do conteúdo	29
III O problema do material	45
IV O problema da forma	57
O Discurso no Romance	71
I A estilística contemporânea e o romance	72
II O discurso na poesia e o discurso no romance	85
III O plurilinguismo no romance	107
IV A pessoa que fala no romance	134
V Duas linhas estilísticas do romance europeu	164
Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica)	211
I O romance grego	213
II Apuleio e Petronio	234
III Biografia e autobiografia antigas	250
IV O problema da inversão histórica e do cronotopo folclórico	263
V O romance de cavalaria	268
VI Funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance	275
VII O cronotopo de Rabelais	282
VIII Fundamentos folclóricos do cronotopo de Rabelais	317
IX O cronotopo idílico no romance	333
X Observações finais	349
Da Pré-História do Discurso Romanesco	363
Epos e Romance (Sobre a metodologia do estudo do romance)	397
Rabelais e Gógol (Arte do discurso e cultura cômica popular)	429

uma classe social — médicos, advogados, proprietários — surgiram inicialmente nos gêneros cômicos, depois passaram para os planos cômicos de segunda ordem do romance na qualidade de personagens objetivos secundários, e a seguir se transferiram para planos elevados podendo transformar-se em personagens principais. Um dos processos essenciais para transferir o herói do plano cômico para o plano superior é a sua representação na infelicidade e nos sofrimentos; os sofrimentos transferem o herói cômico para um outro registro elevado. Assim a figura cômica tradicional do avarento contribui para assimilar a nova imagem do capitalista, elevando-se até a figura trágica de *Dombey*.

A reacentuação de uma representação poética numa em prosa e o inverso têm um significado particular. Assim surgiu o epos paródico na Idade Média, que exerceu um papel substancial na preparação do romance da segunda linha (sua culminação paralela clássica é *Ariosto*). Tem grande significado a reacentuação das representações na sua transferência da literatura para as outras artes — teatro, ópera, pintura. O exemplo clássico é a reacentuação bastante significativa de *Evguêni Oniéguin* por Tchaikovski: ela exerceu forte influência na interpretação pequeno-burguesa dos personagens desse romance, tendo debilitado o seu aspecto paródico³⁸.

Esse é o processo de reacentuação. É preciso reconhecer-lhe um significado grande e produtivo na história da literatura. Num estudo estilístico objetivo dos romances de épocas distantes é preciso sempre ter em conta esse processo e correlacionar estritamente o estilo estudado com o seu fundo dialogizante do plurilinguismo da época correspondente. Além disso, o cômputo de todas as reacentuações ulteriores dos personagens de dado romance, por exemplo, do personagem de Dom Quixote, tem uma grande importância heurística, aprofunda e amplia a sua compreensão ideológico-literária, pois, repetimos, as grandes figuras do romance continuam a crescer e a se desenvolver mesmo após a sua criação, podendo alterar-se nas obras de outras épocas, muito distantes do dia e da hora do seu primeiro nascimento.

1934-1935.

38 É extremamente interessante o problema do discurso bivocal, paródico e irônico (mais exatamente, das suas analogias) na ópera, na música, na coreografia (danças paródicas).

FORMAS DE TEMPO E DE CRONOTOPO NO ROMANCE

Ensaio de poética histórica

Em literatura, o processo de assimilação do tempo, do espaço, e do indivíduo histórico real que se revela neles, tem fluído complexo e intermittenemente. Assimilaram-se os aspectos isolados de tempo e de espaço acessíveis em dado estágio histórico do desenvolvimento da humanidade, foram elaborados também os métodos de gênero correspondentes ao reflexo e à elaboração artística dos aspectos assimilados da realidade.

A interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa "tempo-espaço"). Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). Não é importante para nós esse sentido específico que ele tem na teoria da relatividade, assim o transportaremos daqui para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente); nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronotopo como uma categoria conteúdoístico-formal da literatura (aquí não relacionamos o cronotopo com outras esferas da cultura)¹.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. [Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo.] Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.

1 O autor destas linhas participou, no verão de 1925, da conferência de A. A. Ukhomski acerca do cronotopo na biologia; na conferência foram também abordadas questões de estética.

O cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros na literatura. Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria conteúdostíco-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica².

Como já dissemos, a assimilação do cronotopo real e histórico na literatura fluiu complexa e intermitentemente: assimilaram-se alguns aspectos determinados do cronotopo acessíveis em dadas condições históricas, elaboraram-se apenas formas determinadas de reflexão do cronotopo real. Essas formas de gênero, produtivas de início, fortaleceram-se com a tradição e, no desenvolvimento subsequente, continuaram a subsistir tenazmente mesmo quando elas já tinham perdido completamente sua significação realisticamente produtiva e adequada. Daí a existência em literatura de fenômenos de tempo profundamente variados, o que dificulta ao extremo o processo histórico-literário.

Nos ensaios de poética histórica propostos, tentaremos demonstrar tal processo com base no desenvolvimento das diferentes variedades de gênero do romance europeu, começando pelo chamado "romance grego" e concluindo com o romance de Rabelais. A relativa estabilidade tipológica dos cronotopos dos romances produzidos nesses períodos nos permitirá lançar um olhar adiante sobre algumas variedades do romance nos períodos subsequentes.

Não almejamos a totalidade nem a precisão de nossas formulações teóricas e definições. Só há pouco tempo foi iniciado por nós e no exterior um trabalho sério de estudo das formas de tempo e de espaço na arte e na literatura. Esse trabalho, no seu desenvolvimento ulterior, completará e, talvez, venha a corrigir fundamentalmente as características dos cronotopos de romance dadas por nós aqui.

² Na sua "Estética Transcendental" (uma das partes básicas da *Crítica da Razão Pura*) Kant define o espaço e o tempo como formas indispensáveis de qualquer conhecimento, partindo de percepções e representações elementares. Tomamos a apreciação de Kant do significado destas formas no processo de conhecimento, mas nós as compreendemos, diferentemente de Kant, não como "transcendentais", mas como formas da própria realidade efetiva. Tentaremos revelar o papel destas formas no processo do conhecimento artístico concreto (visão artística) nas condições do gênero romance.

O ROMANCE GREGO

I

Já na Antiguidade foram criados três tipos fundamentais de unidade de romance e, por conseguinte, três métodos fundamentais de assimilação artística do tempo e do espaço no romance, ou, simplificando, três cronotopos do romance. Esses três tipos revelaram-se extraordinariamente produtivos e flexíveis, e em muita coisa determinaram o desenvolvimento de todo o romance de aventuras até a metade do século XVIII. Por isso é necessário começar pela análise mais detalhada dos três tipos clássicos, para depois desenvolver sucessivamente as variações desses tipos no romance europeu e revelar o quê de novo foi sendo criado no próprio âmbito europeu.

Nas análises seguintes, concentraremos toda nossa atenção no problema do tempo (o princípio condutor do cronotopo) e exclusivamente o que possui relação direta e objetiva com ele. Todas as questões de ordem histórico-genéticas serão deixadas quase totalmente de lado.

Chamaremos por convenção o primeiro tipo de romance clássico (primeiro não no sentido cronológico) de "romance de aventuras de provações". Aqui trataremos do assim chamado romance "grego" ou "sofista" que se desenvolveu durante os séculos II-VI da nossa era. Enumerarei exemplos que chegaram até nós integralmente e que possuem tradução russa: *A Novela Eitope* ou *Eitópica* de Heliodoro, *Leucipres* e *Clitofontes* de Aquiles Tatius, *Chereas* e *Callirhoé* de Chariton, *As Egestaças* de Xenofonte de Êfeso, *Dafnes* e *Chioé* de Longus. Alguns exemplos característicos chegaram até nós em fragmentos ou reproduções¹.

Nesses romances, encontraremos um tipo de *tempo de aventuras* profunda e meticulosamente desenvolvido, com todas as suas nuances e particularidades específicas. A elaboração desse tempo de aven-

¹ *Incríveis Aventuras do Quiro Lado de Thule* de Antonius Diógenes, o romance de *Nina*, o romance da *Princesa Chioné* e outros.

rica. A planta maravilhosa — *pantagruelin* — é a "erva-exploração" do folclore mundial.

Rabelais, no seu romance, como que nos revela o cronotopo ilimitado e universal da existência humana. E isso estava em total harmonia com a época das grandes descobertas geográficas e cosmológicas que se aproximava.

OBSERVAÇÕES FINAIS

X

O cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva. Por isso, numa obra, o cronotopo sempre contém um elemento valioso que só pode ser isolado do conjunto do cronotopo literário apenas numa análise abstrata. Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional. É evidente que uma reflexão abstrata pode interpretar o tempo e o espaço separadamente e afastar-se do seu momento de valor emocional. Mas a contemplação artística viva (ela é, naturalmente, também interpretada por completo, mas não abstrata) não divide nada e não se afasta de nada. Ela abarca o cronotopo em toda a sua integridade e plenitude. A arte e a literatura estão impregnadas por *valores cronotópicos* de diversos graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são estes valores.

Em nossos estudos, analisamos apenas os grandes cronotopos tipologicamente estáveis, que determinaram as variantes mais importantes do gênero romanesco nas primeiras etapas de sua evolução. Aqui, no final de nosso trabalho, apenas mencionaremos e abordaremos rapidamente alguns valores cronotópicos de diferentes níveis e volumes.

No primeiro estudo, tratamos do cronotopo do encontro; neste cronotopo predomina o matiz temporal; ele distingue-se por um forte grau de intensidade do valor emocional. O cronotopo da *estrada*, que se liga a ele, possui volume mais amplo, porém um pouco menos de intensidade de valor emocional. No romance, os encontros ocorrem freqüentemente na "estrada". Ela é o lugar preferido dos encontros casuais. Na estrada ("a grande estrada") cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. Aqui podem se encontrar por acaso, as pessoas nor-

malmente separadas pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de toda espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos. As séries espaciais e temporais dos destinos e das vidas dos homens se combinam de modo peculiar, complicando-se e concretizando-se pelas *distâncias sociais*, que não superadas. Este é o ponto do enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos. Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos); daí a tão rica metáforização do caminho-estrada: "o caminho da vida", "ingressar numa nova estrada", "o caminho histórico" e etc.; a metáforização do caminho é variada e muito planejada, mas o sustantivo principal é o transcurso do tempo.

A estrada é particularmente proveitosa para a representação de um acontecimento regido pelo acaso (mas nem só para isso). A partir daqui se compreende o papel temático da estrada na história do romance. Ela passa pelo romance de costumes e de viagens antigo, o *Satiricon* de Petrónio e *O Asno de Ouro* de Apuleio. Os heróis dos romances de cavalaria da Idade Média saem para a estrada, em torno da qual, freqüentemente, todos os acontecimentos do romance se desenrolam ou estão concentrados (estão dispostos de ambos os lados). E num romance como *Parzival*, de Wolfram von Eschenbach, o caminho-estrada real do herói até Montsalvat transforma-se despidamente numa metáfora da estrada, o caminho da vida, da alma, que ora se aproxima de Deus, ora se distancia dele (dependendo dos erros, dos percalços do herói, dos acontecimentos que o encontram na estrada real). Ela determinou os temas do romance picaresco espanhol do século XVI (*Lazarillo*, *Guzmán*). No limiar dos séculos XVI e XVII, é Dom Quixote que vai para a estrada para encontrar nela toda a Espanha, desde o forçado que anda nas galés, até o duque. Esta estrada já é profundamente intensificada pelo transcurso do tempo histórico, pelas marcas e pelos sinais da sua marcha, pelos indícios da época. No século XVII, sobre uma estrada marcada pelos acontecimentos da Guerra dos Trinta Anos, surge *Simplicissimus*. Posteriormente, ainda conservando seu significado principal, a estrada passa por obras cruciais para a história do romance, tais como *Françon* de Sorel, *Gil Blas* de Le Sage. O significado da estrada permanece (embora enfraquecido) nos romances (picarescos) de Defoe e de Fielding. A estrada e os seus encontros mantêm o seu significado temático também nos *Anos de Aprendizagem* e nos *Anos de Viagens de Wilhelm Meister* (ainda que o sentido ideológico se modifique substancialmente, pois as categorias do "acaso" e do "destino" são radicalmente repensadas). De uma estrada semi-real e semimetáforica saem Henri von Ofterdingen, de Novalis, e outros heróis do romance romântico. Finalmente, o significado da estrada e dos encontros que nela ocorrem permanece no romance histórico,

em Walter Scott e, muito particularmente, no romance histórico russo, por exemplo: *Lúri Miloslávski* de Zagoskin¹ é baseado na estrada e nos seus encontros. O encontro de Grinióv e Pugachóv na estrada, em meio a uma *nevasca*, determina o enredo de *A Filha do Capitão*. Lembremos também o papel da estrada em *Almas Mortas* de Gógol e em *Quem Vive Bem na Rússia* de Nekrássov².

Sem abordar aqui o problema da mudança das funções da "estrada" e do "encontro" na história do romance, destacaremos apenas um traço muito importante da "estrada", comum a todas as variantes enumeradas: a estrada atravessa o *país natal*, e não um *mundo exótico* e estranho (a Espanha de Gil Blas é convencional, e a permanência temporária de *Simplicissimus* na França não é substancial, pois a estranheza do país estrangeiro é fictícia, nem sequer se trata de exotismo); é revelado e mostrado o aspecto *sócio-histórico múltiplo* desse país natal (assim se se pode falar aqui de exotismo, seria acerca do "exotismo social" — os tugúrios, os *bas-fonds*, o mundo dos ladrões). Nessa sua função, a estrada também foi empregada fora do romance, nos gêneros atemáticos como as viagens publicistas do século XVIII (o exemplo clássico é a *Viagem de Petersburgo a Moscou* de Radtchév³) e os diários de viagens dos publicistas da primeira metade do século XIX (por exemplo, em Heine). As variantes romanescas enumeradas distinguem-se por esta particularidade da "estrada" de uma outra linha do romance de peripécias, representada pelo romance antigo de viagens, pelo romance dos sofistas gregos (a cuja análise nós dedicamos o primeiro ensaio do presente trabalho) e pelo romance barroco do século XVII. Nestes romances, "o mundo estrangeiro", separado do país natal pelo mar e pela distância, tem uma função análoga à estrada.

Na Inglaterra do fim do século XVIII, formou-se e fortaleceu-se no assim chamado romance "gótico" ou "negro", um novo território para a realização dos acontecimentos romanescos: o "castelo" (pela primeira vez tratado com este sentido por Horace Walpole em *O Castelo de Otranto*, em seguida por Radcliffe, Lewis e outros). O castelo está repleto de tempo, que por sinal é histórico no exato sentido da palavra, ou seja, o tempo do passado histórico. O castelo é o lugar onde vivem os senhores feudais (por conseguinte, também as figuras históricas do passado), as marcas dos séculos e das gerações estão depositadas sobre várias partes do edifício, no mobiliário, nas armas, na galeria de retratos dos ancestrais, nos arquivos de fami-

1 M. N. Zagoskin (1789-1853), escritor russo inspirado em Walter Scott

(N.d.T.).

2 N. Nekrássov (1821-1877), grande poeta russo (N.d.T.).

3 A. Radtchév (1749-1802), populista russo da época de Catarina II (N.d.T.).

lia, nas relações humanas específicas da sucessão dinástica, da transmissão dos direitos hereditários. Enfim, as lendas e as tradições revivem, pelas recordações dos acontecimentos passados, todos os recantos do castelo e das cercanias. É isto que cria a temática do castelo desenvolvida nos romances góticos.

A historicidade do tempo do castelo lhe permitiu exercer um papel assaz importante na evolução do romance histórico. O castelo veio dos séculos passados e está voltado para o passado. É verdade que as marcas do tempo assumem nele um certo caráter de museu, de antiquário. Walter Scott soube superar este perigo da Antigüidade por meio de uma orientação preponderante sobre a lenda do castelo, sobre a sua ligação com as paisagens percebidas e interpretadas historicamente. No castelo, ocorre a fusão orgânica do ambiente dos aspectos-indícios espaciais e temporais, e a intensidade histórica desse cronotopo determina a sua produtividade representativa nas diferentes etapas da evolução do romance histórico.

Nos romances de Stendhal e de Balzac surge um lugar realmente novo para a realização das peripécias do romance: o *salão-sala de visita* (em sentido amplo). Naturalmente, este lugar não apareceu pela primeira vez em seus romances, mas foi aí que ele adquiriu a plenitude do seu significado como ponto de interseção das séries espaciais e temporais do romance. Do ponto de vista temático e composicional é aí que ocorrem os encontros (que já não têm o antigo caráter especificamente fortuito do encontro na "estrada" ou no "mundo estrangeiro"), criam-se os nós das intrigas, frequentemente realizam-se também os desfechos; finalmente ocorrem, o que é particularmente importante, os diálogos que adquirem um significado extraordinário no romance, revelam-se os caracteres, as "idéias" e as paixões dos heróis.

Este significado temático-composicional é totalmente compreensível. É lá, na sala de visitas da Restauração e da Monarquia de Julho que se encontra o barômetro da vida política e dos negócios. É lá que as reputações políticas, comerciais, sociais e literárias são criadas e destruídas, as carreiras iniciam e fracassam, estão em jogo os destinos da alta política e das altas finanças, decide-se o sucesso ou o revés de um projeto de lei, de um livro, de um ministro ou de uma cortesã-cantora; nela estão representadas de forma bem completa (e reunidas num único lugar e num único tempo) as graduações da nova hierarquia social; finalmente, revela-se em formas visíveis e concretas o poder onipresente do novo dono da vinda — o dinheiro.

Mas o principal nisto tudo é o entrelaçamento do que é histórico, social e público com o que é particular e até mesmo puramente privado, de alcova; a associação da intriga pessoal e íntima com a intriga política e financeira, do segredo de Estado com o segredo da

alcova, da série histórica com a série biográfica e de costumes. Lá estão condensados, concentrados os signos patentes e visíveis tanto do tempo histórico, como também do tempo biográfico e quotidiano, e, simultaneamente, eles estão unidos na imagem mais densa, fundidos nos signos unitários da época, que se torna concreta e tematicamente visível.

Naturalmente, nos grandes realistas, Stendhal e Balzac, nem só a sala de visitas serve como lugar de interseção das séries espacial e temporal, lugar de condensação dos traços do decurso do tempo no espaço. Ela é apenas um dos lugares. A capacidade de Balzac *ver* o tempo no espaço era excepcional. Lembremos, nem que seja a notável representação das casas em Balzac como uma materialização da História, sua descrição das ruas, da cidade, da paisagem rural no plano da sua elaboração temporal, histórica.

Vejamos mais um exemplo de interseção das séries temporal e espacial. Em *Madame Bovary* de Flaubert, o lugar da ação é uma *cidadezinha provinciana*. Esta cidadezinha provinciana e pequeno-burguesa, com seus costumes holorentos, é um lugar muito utilizado para a realização das peripécias romanescas do século XIX (tanto antes como depois de Flaubert). Ela tem diversas variantes, entre as quais uma que é muito importante, a variante idílica (nos regionallistas). Nós mencionaremos somente a variante flaubertiana (que, na verdade, não foi criada por ele).

Essa cidadezinha é o lugar do tempo cíclico dos costumes. Nela não há acontecimentos, há apenas "o ordinário" que se repete. O tempo é privado do curso histórico progressivo, ele se move por círculos estreitos: o círculo do dia, da semana, do mês, de toda a vida. Um dia nunca é um dia, um ano nunca é um ano, uma vida nunca é uma vida. Dia após dia se repetem os mesmos atos habituais, os mesmos temas de conversa, as mesmas palavras, etc. Durante este tempo, as pessoas comem, bebem, dormem, têm esposas, amantes (não romanescos), fazem intrigas mesquinhas, sentam nas suas lojas ou escritórios, jogam cartas, mexericam. É o tempo cíclico, comum, ordinário, quotidiano. Ele também nos é familiar em diversas variantes por intermédio de Gógol e Turguêniev, Gleb Uspíanski, Tchchédrin⁴ e Tchékhov. Os indícios deste tempo são simples, grosseiramente materiais, estão solidamente ligados às particularidades locais: as casinholas e as saletas da cidadezinha, as ruas sonolentas, a poeira e as moscas, os clubes, os bilhares e etc. Aqui o tempo não tem peripécias e parece quase parado. Não ocorrem nem "encontros" nem "partidas". É um tempo denso, viscoso, que rasteja no espaço. Por isso ele não pode ser o tempo principal do romance. É utilizado

4 M. E. Saltkov-Tchédrin (1826-1889), escritor satírico russo (N.d.T.).

pelos romancistas como um tempo secundário, mistura-se com as outras séries temporais, não cíclicas, ou é recordado por elas; frequentemente serve de fundo contrastante para as séries temporais, enérgicas e fatuais.

Qualificaremos ainda um cronotopo impregnado de intensidade, com forte valor emocional, como cronotopo *da soleira*; ele pode se associar com o tema do encontro, porém é substancialmente mais completo: é o cronotopo da *crise* e da *mudança* de vida. A própria palavra "soleira" já adquiriu, na vida da linguagem (juntamente com seu sentido real), um significado metafórico; uniu-se ao momento da mudança da vida, da crise, da decisão que muda a existência (ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar). Na literatura, o cronotopo da "soleira" é sempre metafórico e simbólico, às vezes sob uma forma aberta, mas, com mais frequência, implícita. Em Dostoiévski, por exemplo, o limiar e os cronotopos da escada, da antessala, do corredor, que lhes são contíguos, e também os cronotopos da rua e da praça, que lhes seguem, são os principais lugares da ação nas suas obras, são os lugares onde se realizam os acontecimentos das crises, das quedas, das ressurreições, dos renascimentos, das clarividências, das decisões que determinam toda uma vida. Nesse cronotopo o tempo é, em suma, um instante que parece não ter duração e sai do curso normal do tempo biográfico. Em Dostoiévski, esses momentos decisivos estão incluídos nos grandes cronotopos, que tudo englobam, do tempo dos *mistérios* e do carnavalesco. Esses tempos se avizinham de modo singular, se cruzam e se entrelaçam na criação de Dostoiévski, da mesma forma como eles fizeram por longos séculos nas praças públicas da Idade Média e do Renascimento (e substancialmente, mas de modo algo diferente, nas praças antigas da Grécia e de Roma). Em Dostoiévski, nas ruas e nas cenas públicas, no interior das casas (sobretudo nas salas de visita), a antiga praça dos carnavais e dos mistérios parece se reanimar e transluzir⁵. Naturalmente, os cronotopos de Dostoiévski ainda não se esgotam com isso: eles são complexos e variados, tais quais as tradições que neles se renovam.

À diferença de Dostoiévski, na obra de L. N. Tolstói o cronotopo básico é o tempo biográfico que flui nos espaços interiores das casas e das mansões dos nobres. Naturalmente, nas obras de Tolstói também há crises, quedas, regenerações, ressurreições, mas elas não

são momentâneas e não saem do curso do tempo biográfico, estão firmemente soldadas a ele. Por exemplo, a crise e a clarividência de Ivan Ilich⁶ estende-se por todo o último período da sua doença, só terminando um pouco antes de morrer. A regeneração de Pierre Bezukhov (*Guerra e Paz*) foi longa e gradual, totalmente biográfica. Menos longa, mas não momentânea, é a regeneração e a penitência de Nikita (*O Poder das Trevas*). Em Tolstói, nós encontramos só uma exceção: a radical regeneração de Brekhunov no último instante da sua vida, totalmente inesperada, que não foi preparada por nada (*Patrão e Empregado*). Tolstói não apreciava o instante, não procurava preenchê-lo com algo de substancial e decisivo, a palavra "de repente" é raramente encontrada e nunca incluída num acontecimento de qualquer forma significativo. A diferença de Dostoiévski, Tolstói gostava da duração, da extensão do tempo. Depois do tempo e do espaço biográfico, tem um significado capital para Tolstói o cronotopo da natureza, o cronotopo do idílio familiar e mesmo o cronotopo do trabalho idílico (na representação do trabalho agrícola).

No que reside o significado dos cronotopos analisados por nós? Em primeiro lugar, é evidente seu significado *temático*. Eles são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo.

Ao mesmo tempo salta aos olhos o significado *figurativo* dos cronotopos. Neles o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto; no cronotopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue. Pode-se relatar, informar o fato, além disso, pode-se dar indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização. Mas o acontecimento não se torna uma imagem. O próprio cronotopo fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos. Isso graças justamente à condensação e concretização espaciais dos índices do tempo — tempo da vida humana, tempo histórico — em regiões definidas do espaço. Isso também cria a possibilidade de construir a imagem dos acontecimentos no cronotopo (em volta do cronotopo). Ele serve de ponto principal para o desenvolvimento das "cenas" no romance, quando outros acontecimentos de ligação, que se encontram longe do cronotopo, são dados em forma seca de informação e de comunicação (em Stendhal, por exemplo, a informação e a comunicação têm grande peso: a repre-

5

As tradições culturais e literárias (inclusive as mais antigas) se conservam e vivem não na memória individual e subjetiva de um homem isolado em algum "psiquismo" coletivo, mas nas formas objetivas da própria cultura (inclusive nas formas linguísticas e verbais), e nesse sentido elas são intersubjetivas e interindividuais (conseqüentemente, também sociais); daí elas chegam às obras literárias, às vezes quase passando por cima da memória individual subjetiva dos autores.

6 Cf. *A Morte de Ivan Ilich* (N.D.T.).

sentença é concentrada e condensada numas poucas cenas que lançam uma luz de "concretude" sobre as partes informativas do romance — veja-se, por exemplo, a construção de *Armanca*). Desta forma, o cronotopo, como materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance — as generalizações filosóficas e sociais, as idéias, as análises das causas e dos efeitos, etc. — gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, se iniciam no caráter imagístico da arte literária. Este é o significado figurativo do cronotopo.

Os cronotopos analisados têm um caráter típico de gênero, eles baseiam-se em variantes definidas do gênero romanesco, que se formou e se desenvolveu durante séculos (na verdade, as funções, por exemplo, do cronotopo da estrada se alteram nesse processo de evolução). No entanto, toda imagem de arte literária é cronotópica. A linguagem é essencialmente cronotópica, como tesouro de imagens. É cronotópica a forma interna da palavra, ou seja, o signo mediador que ajuda a transportar os significados originais e espaciais para as relações temporais (no sentido mais amplo). Aqui não há lugar para abordarmos esse problema tão especial. Referir-nos-emos no capítulo correspondente ao trabalho de Cassirer (*Filosofia das Formas Simbólicas*), onde é dada uma análise rica, baseada em fatos do reflexo do tempo na língua (a assimilação do tempo pela linguagem).

O princípio de cronotopia da imagem artístico-literária foi descoberto pela primeira vez, com toda clareza, por Lessing no seu *Laocóonte*. Ele estabelece o caráter temporal dessa imagem. Tudo o que é estático-espacial não deve ser descrito de modo estático, mas deve ser incluído na série temporal dos acontecimentos representados e da própria narrativa-imagem. Assim, no famoso exemplo de Lessing, a beleza de Helena não é descrita por Homero, é mostrado, porém, seu efeito sobre os velhos troianos, efeito este que é revelado numa série de movimentos e ações dos velhos. A beleza é introduzida numa cadeia de acontecimentos representados e ao mesmo tempo se apresenta não como o objeto de uma descrição estática, mas como o objeto de uma narrativa dinâmica.

Lessing, entretanto, além de abordar o problema do tempo na literatura de modo muito substancial e produtivo, coloca o sobretudo num plano formal e técnico (naturalmente, não no sentido formalista). O problema da assimilação do tempo real, ou seja, o problema da assimilação da realidade histórica na imagem poética não é posto por ele de modo imediato, embora seja abordado no seu trabalho.

Baseado nessa cronotopia geral (formal e material) da imagem poética como imagem da arte temporal que representa os fenômenos espaciais e sensoriais no seu movimento e na sua transformação, escla-

rece-se a singularidade dos cronotopos tipicamente temáticos e formadores do enredo, sobre os quais nós falamos até agora. Trata-se dos cronotopos específicos, romanescos e épicos que servem para assimilar a verdadeira realidade temporal (até um certo limite, histórica) e que permitem refletir e introduzir no plano artístico do romance os momentos essenciais dessa realidade.

Aqui nós só falamos dos cronotopos grandes, fundamentais, que englobam tudo. Porém, cada um destes cronotopos pode incluir em si uma quantidade ilimitada de pequenos cronotopos: pois cada tema possui o seu próprio cronotopo, sobre o que já falamos.

Nos limites de uma única obra e da criação de um único autor, observamos uma grande quantidade de cronotopos e as suas inter-relações complexas e específicas da obra e do autor, sendo que um deles é freqüentemente englobador ou dominante. (Estes, principalmente, foram objeto de nossa análise.) Os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permitir, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas. Estas inter-relações entre os cronotopos já não podem surgir em nenhum dos cronotopos isolados que se inter-relacionam. O seu caráter geral é *diológico* (na concepção ampla do termo). Mas esse diálogo não pode penetrar no mundo representado na obra nem em nenhum dos seus cronotopos: ele está fora do mundo representado, embora não esteja fora da obra no seu todo. Esse diálogo ingressa no mundo do autor, do intérprete e no mundo dos ouvintes e dos leitores. E esses mundos também são cronotópicos.

Mas como são apresentados os cronotopos do autor e do ouvinte-leitor? Primeiramente, eles aparecem na existência material exterior da obra e na sua composição puramente externa. O material da obra, porém, não é inerte, é falante, significativo (ou sígnico), nós não o vemos nem tocamos, mas sempre ouvimos a sua voz (mesmo numa leitura silenciosa e de si para si). E-nos dado um texto que ocupa um lugar definido no espaço, ou seja, localizado; mas a sua criação, as informações que se tem dele fluem no tempo. O texto como tal não é inerte. Se partirmos de qualquer texto, passando às vezes por uma longa série de elos intermediários, no final das contas sempre chegaremos à voz humana, por assim dizer, a apoiarmos no homem; pois o texto está sempre consolidado sobre um material morto qualquer: nos estágios primeiros do desenvolvimento da literatura, sobre os sons físicos, no estágio da escrita, sobre os manuscritos (pedra, tijolo, couro, papiro, papel); posteriormente, o manuscrito pode receber a forma de um livro (livro-pergamimho ou livro-códex). Mas

qualquer que seja a forma dos manuscritos e dos livros, eles se encontram já nos limites entre a natureza morta e a cultura; se nós os abordamos como portadores do texto, eles entrarão no campo da cultura, no nosso caso, no campo da literatura. Naquele tempo-espaco totalmente real onde ressa a obra, onde se encontra o manuscrito ou o livro, encontra-se também o homem real que criou a lingua falada, que ouve e lê o texto. Naturalmente, esses seres reais, autores e ouvintes-leitores, podem se encontrar (e freqüentemente se encontram) em tempos-espacos diferentes, separados às vezes por séculos e por distâncias espaciais, mas se encontram da mesma forma num mundo uno, real, inacabado e histórico que é separado pela fronteira rigorosa e intransponível do mundo *representado* no texto. Por isso nós podemos chamar esse mundo de *criador* do texto: pois todos os seus elementos — a realidade refletida no texto, os autores que o criam, os intérpretes (se eles existem), e, finalmente, os ouvintes-leitores que o reconstituem e, nessa reconstituição, o renovam — participam em partes iguais da criação do mundo representado. Dos cronotopos reais desse mundo representado, originam-se os cronotopos refletidos e *criados* do mundo representado na obra (no texto).

Como dissemos, entre o mundo real representante e o mundo representado na obra, passa uma fronteira rigorosa e intransponível. Isto nunca se pode esquecer; não se pode confundir, como se fez e até hoje ainda se faz, o mundo representado com o mundo representante (realismo ingênuo), o autor-criador da obra com o autor-indivíduo (biografismo ingênuo), o ouvinte-leitor de diversas (e muitas) épocas, que reconstitui e renova, com o ouvinte-leitor passivo seu contemporâneo (dogmatismo de concepção e de avaliação). Confusões deste gênero são totalmente inadmissíveis do ponto de vista metodológico. Porém, é igualmente inadmissível a concepção dessa fronteira rigorosa como absoluta e intransponível (especificação dogmática e sim-plista). Apesar de toda inseparabilidade dos mundos representado e representante, apesar da irrevogável presença da fronteira rigorosa que os separa, eles estão indissoluvelmente ligados um ao outro e se encontram em constante interação: entre eles ocorre uma constante troca, semelhante ao metabolismo que ocorre entre um organismo vivo e o seu meio ambiente: enquanto o organismo é vivo, ele não se funde com esse meio, mas se *for* arrancado, morrerá. A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo da sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores. Esse processo de troca é sem dúvida cronotópico por si só: ele se realiza principalmente num mundo social que se desenvolve historicamente, mas também sem se separar do espaco histórico em mu-

tação. Pode-se mesmo falar de um cronotopo *criativo* particular, no qual ocorre essa troca da obra com a vida e se realiza a vida particular de uma obra.

É preciso ainda que nos detenhamos brevemente sobre o autor-criador da obra e a sua atividade.

Encontramos o autor fora de sua obra como um homem que vive sua vida biográfica, mas dentro dela o encontramos como criador, fora, porém, dos cronotopos representados, como que numa tangente a eles. Nós o encontramos (isto é, a sua atividade) em primeiro lugar na composição da obra: ele a desmembra em partes (cantos, capítulos, etc.), que naturalmente recebem uma expressão exterior qual-quer, mas que não se refletem diretamente nos cronotopos representados. Esses desmembramentos variam segundo os diversos gêneros. Em alguns deles conservaram-se tradicionalmente as divisões que eram determinadas pelas condições reais de execução e audição das obras desses gêneros, nas épocas primeiras da existência pré-gráfica (oral). Assim, nós distinguimos muito nitidamente o cronotopo do cantor e o do ouvinte na articulação do cantos épicos antigos, ou o cronotopo da narração nos contos maravilhosos. Mas na articulação das obras da Idade Moderna são considerados tanto os cronotopos do mundo representado, como os cronotopos dos leitores e dos criadores da obra, isto é, realiza-se a interação dos mundos representado e representante. Esta interação revela-se muito claramente em alguns aspectos compositionais elementares: toda representação tem *começo* e *fim*, um acontecimento representado nela, também; entretanto, estes *começos* e *fins* se encontram em mundos diferentes, em cronotopos diferentes, que às vezes não podem se fundir ou se identificar e que, ao mesmo tempo, estão correlacionados e ligados entre si. Poderíamos dizer o seguinte: diante de nós há dois fatos — o que é contado na obra e o que é da própria narração (deste último nós mesmos participamos como ouvintes-leitores); esses acontecimentos ocorrem em tempos diferentes (diferentes também pela duração) e em lugares diferentes; simultaneamente, eles estão indissoluvelmente unidos num acontecimento único, mas complexo, que nós podemos assinalar como a obra em sua plenitude factual, incluindo aqui seus dados materiais externos, seu texto, o mundo nele representado, o autor-criador e o ouvinte-leitor. Assim, nós percebemos essa plenitude na sua totalidade e indivisibilidade, mas ao mesmo tempo compreendemos também toda a diversidade dos elementos que a compõem.

O autor-criador move-se livremente no seu tempo: ele pode começar sua narrativa pelo fim, pelo meio ou por qualquer instante dos

acontecimentos representados, sem com isso destruir o curso objetivo do tempo no acontecimento representado. Aqui manifesta-se claramente a diferença entre o tempo que representa e o tempo que é representado.

No entanto, daí surge um problema mais geral: de que ponto espaço-temporal observa o autor os acontecimentos por ele representados? Primeiramente; eles os observa a partir de sua contemporaneidade inacabada em toda a sua complexidade e completude, encontrando-se ele mesmo como que numa tangente da realidade representada. Esta contemporaneidade por onde observa o autor, compreende principalmente o domínio da literatura; não só contemporânea, no sentido estrito da palavra, mas também passada, que continua a vida e se renova na atualidade. O domínio da literatura e, mais amplamente, da cultura (da qual não se pode separar a literatura) compõe o contexto indispensável da obra literária e da posição do autor nela, fora da qual não se pode compreender nem a obra nem as intenções do autor nela representadas⁷. A relação do autor com as diferentes manifestações literárias e culturais assume um caráter dialógico, análogo às inter-relações entre os cronotopos do interior da obra (sobre os quais nós falamos acima). Mas estas relações dialógicas entram numa esfera *semântica* particular que extrapola os quadros da nossa análise puramente cronotópica.

Como já dissemos, o autor-criador, situando-se fora dos cronotopos do mundo por ele representado, encontra-se não exatamente fora, mas como que na tangente desses cronotopos. Ele pinta o mundo ou do ponto de vista de um personagem que participa do fato ilustrado, ou do ponto de vista do narrador, ou do falso autor, ou, finalmente, sem recorrer a ninguém como intermediário, ele conduz a narrativa diretamente por si, como autor verdadeiro (no discurso direto do autor); mas neste caso, ele também pode representar o mundo espaço-temporal, com os seus eventos, *como se* ele o visse, o observasse, *como se* ele fosse a sua testemunha onipresente. Mesmo se ele escrevesse uma autobiografia ou a mais verdadeira das confissões, como seu criador, ele igualmente permanecerá fora do mundo representado. Se eu narrar (escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro, *como narrador* (ou escritor), fora do tempo-espaço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu "eu" como o "eu" de que falo, como suspender a si mesmo pelos cabelos. O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem. Eis por-

⁷ Aqui vamos nos abstrair dos outros domínios da experiência social e pessoal do autor-criador.

que o termo "imagem do autor" me parece infeliz: tudo o que se tornou imagem numa obra e, conseqüentemente, ingressou nos seus cronotopos, é criado e não criador. "Imagem do autor", caso se compreenda com isso o autor-criador por baixo dela, é uma *contradição in adiecto*; toda imagem é sempre algo criado, não criador. Naturalmente, o ouvinte-leitor pode criar ele mesmo a imagem do autor (e freqüentemente cria-a, ou seja, de alguma forma representa o autor); com isso ele pode utilizar o material biográfico e autobiográfico, estudar a época em que o autor vivia e criava, e outros materiais sobre isso. Entretanto, ele (o ouvinte-leitor) cria apenas a imagem artístico-histórica, que pode ser mais ou menos verdadeira e profunda, ou seja, subordinada aos critérios que freqüentemente são empregados para esse tipo de imagem; mas, naturalmente, ele jamais poderá penetrar na trama figurada da obra. Todavia, se essa imagem for verdadeira e profunda, ela ajudará o ouvinte-leitor a compreender com mais exatidão e profundidade a obra do autor em questão.

No presente trabalho, nós não abordaremos o complexo problema do ouvinte-leitor, sua posição cronotópica e seu papel de *renovador* da obra (no processo da existência dela); indicaremos somente que toda obra literária é *dirigida para fora de si*, para o ouvinte-leitor e, em certa medida, antecipa suas possíveis reações.

Como conclusão, resta-nos tratar de um problema muito importante: o dos limites da análise cronotópica. A ciência, a arte e a literatura têm relação com os elementos semânticos que, como tais, não resistem a definições temporais e espaciais. Assim são, por exemplo, todas as noções matemáticas: nós as empregamos para medir fenômenos espaciais e temporais, mas eles mesmos, enquanto tais, não possuem definições espaço-temporais; eles são o objeto de nossa reflexão abstrata. É uma formação abstratamente conceitual, indispensável à formalização e ao estudo estritamente científico de muitos fenômenos concretos. Mas os significados existem não apenas na reflexão abstrata; a reflexão artística também tem relação com eles. Esses significados artísticos também não se prestam a definições espaço-temporais. Ademais, qualquer fenômeno, nós, de alguma forma, o *interpretamos*, ou seja, o incluímos não só na esfera da existência espaço-temporal, mas também na esfera semântica. Essa interpretação compreende também um elemento de apreciação. Mas os problemas do modo de existência dessa esfera e do caráter e da forma das avaliações interpretativas, questões puramente filosóficas (porém não metafísicas, naturalmente) não podem ser discutidos aqui. Pois nos importa o seguinte: para entrar na nossa experiência (experiência social, inclusive), esses

significados, quaisquer que eles sejam, devem receber uma expressão espaço-temporal qualquer, ou seja, uma forma *signica* audível e visível por nós (um hieróglifo, uma fórmula matemática, uma expressão verbal e lingüística, um desenho, etc.). Sem esta expressão espaço-temporal é impossível até mesmo a reflexão mais abstrata. Consequentemente, qualquer intervenção na esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronotopos.]

Como já dizíamos no começo dos nossos ensaios, o estudo das relações espaciais e temporais nas obras de literatura só teve início há muito pouco tempo; além do mais, foram estudadas sobretudo as relações espaciais, que estão obrigatoriamente ligadas às primeiras, isto é, não houve a abordagem cronotópica devida. O quanto esta abordagem proposta no nosso trabalho seja importante e fecunda, só poderá ser determinado no futuro pela evolução dos estudos literários. 1937-1938⁸.

DA PRÉ-HISTÓRIA DO DISCURSO ROMANESCO

O estudo estilístico do romance começou não faz muito tempo. O classicismo dos séculos XVII e XVIII não considerava o romance como um gênero poético independente, e o relacionava aos gêneros retóricos mistos. Os primeiros teóricos do romance — Huet (*Essay sur l'Origine des Romans*, 1670), Wieland (no célebre prefácio para *Agathon*, 1766-1767) Blankenburg (*Versuch über den Roman*, que saiu sem nome em 1774) e os românticos (Friedrich Schlegel, Novalis) quase nunca tocaram as questões de estilística¹. Na segunda metade do século XIX surge um vivo interesse pela teoria do romance como gênero predominante da Europa², mas o estudo concentra-se quase exclusivamente em questões de composição e temática³. As questões de estilística eram citadas somente de passagem e tratadas inteiramente sem método.

A partir dos anos 20 do nosso século a situação modificou-se basicamente: surgiram alguns trabalhos de estilística de romancistas e de romances isolados. Estes trabalhos eram freqüentemente ricos em valiosas observações⁴. Mas as particularidades do discurso romanescas, o *specificum* estilístico do gênero romanescas, permaneceram inexploradas.

¹ Os românticos afirmavam que o romance era um gênero misto (mistura de versos e prosa), que encerrava na sua composição diversos gêneros (em particular, líricos), mas eles não fizeram deduções estilísticas desta afirmação. Veja-se, por exemplo: *Carta Sobre o Romance*, de Friedrich Schlegel.

² Na Alemanha, a partir dos trabalhos de Spielhagen (surgidos a partir de 1864) e em particular com o trabalho de R. Riemann, *Goethes Romantechnik* (1902); na França, principalmente pela iniciativa de Brunetière e Lanson.

³ Do problema fundamental dos vários estilos e planos do gênero romanescas aproximaram-se os investigadores da técnica da "emolduração" (Ramenezählung) da prosa literária e do papel do narrador no epos (Käte Friedmann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig, 1910); mas no plano estilístico o problema permaneceu sem elaboração.

⁴ Particular valor apresenta o trabalho de H. Hatzfeld, *Don Quixote als Wortkunstwerk*, Leipzig-Berlin, 1927.