

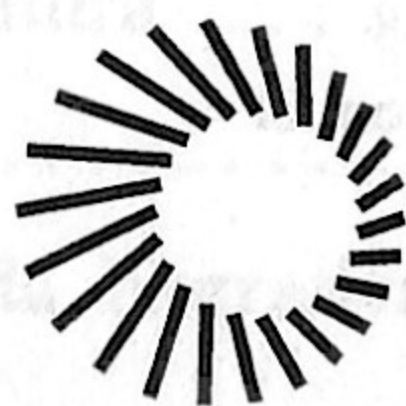
Tudo de original em francês
Para uma Teoria da Narrativa
Copyright © Tzvetan Todorov

Os dois livros de Tzvetan Todorov
são publicados em uma única edição
em uma única obra de 2008
em uma única obra de 2008

tzvetan todorov

AS ESTRUTURAS NARRATIVAS

1. Teoria da Narrativa I (Quadrante I e II) - 111 páginas
2. Teoria da Narrativa II (Quadrante III e IV) - 111 páginas



PERSPECTIVA

3. OS HOMENS-NARRATIVAS

“Que é uma personagem senão um determinante da ação? Que é a ação senão a ilustração da personagem? Que é um quadro ou um romance que não seja uma descrição de caracteres? Que outra coisa neles procuramos, neles encontramos?”

Essas exclamações vêm de Henry James e se encontram em seu célebre artigo *The Art of Fiction* (1884). Duas idéias gerais vêm à luz através delas. A primeira concerne à ligação indefectível dos diferentes constituintes da narrativa: as personagens e a ação. Não há personagens fora da ação, nem ação independentemente de personagens. Mas, sub-repticiamente,

uma segunda idéia aparece nas últimas linhas: se as duas estão indissolivelmente ligadas, uma é entretanto mais importante que a outra: as personagens. Isto é, os caracteres, isto é, a psicologia. Toda narrativa é “uma descrição de caracteres”.

É raro observar um caso tão puro de egocentrismo que se toma por universalismo. Se o ideal teórico de James era uma narrativa onde tudo está submetido à psicologia das personagens, é difícil ignorar a existência de toda uma tendência da literatura na qual as ações não existem para servir de “ilustração” à personagem mas onde, pelo contrário, as personagens estão submetidas à ação; e onde, por outro lado, a palavra “personagem” significa coisa bem diversa de uma coerência psicológica ou de uma descrição de caráter. Essa tendência da qual a *Odisséia* e o *Decameron*, *As Mil e Uma Noites* e o *Manuscrito Encontrado em Saragossa* são algumas das manifestações mais célebres, pode ser considerada como um caso-limite de a-psicologismo literário. Tentemos observá-la de mais perto, tomando como exemplo as duas últimas obras¹.

Contentamo-nos, habitualmente, ao falar de livros como *As Mil e Uma Noites*, com dizer que a análise interna dos caracteres aí está ausente, que não há descrição dos estados psicológicos; mas essa maneira de descrever o a-psicologismo não sai da tautologia. Seria preciso, para melhor caracterizar esse fenômeno, partir de uma certa imagem do andamento da narrativa, quando esta obedece a uma estrutura causal. Poder-se-ia então representar qualquer momento da narrativa sob a forma de uma oração simples, que entra em relação de consecução (notada por um +) ou de consequência (notada por \Rightarrow) com as orações precedentes e seguintes.

A primeira oposição entre a narrativa preconizada por James e a das *Mil e Uma Noites* pode ser assim ilustrada: se existe uma oração “X vê Y”, o importante, para James, é X, para Sherazade, Y. A

(1) O acesso aos textos desses livros coloca ainda sérios problemas. Conhece-se a história movimentada das traduções das *Mil e Uma Noites*; referir-nos-emos aqui à nova tradução de René Khawam (t. I: *Damas insignes e servidores galantes*; t. II: *Os corações desumanos*, Flammarion, 1965 e 1966); para os contos ainda não publicados nessa tradução, à de Galland (Garnier-Flammarion, t. I-III, 1965); para o texto de Potocki, que continua incompleto em francês, refiro-me ao *Manuscrito Encontrado em Saragossa* (Gallimard, 1958, 1967) e a *Avadoro, história espanhola* (t. I-IV Paris, 1813). (N. do A.)

narrativa psicológica considera cada ação como uma via que abre acesso à personalidade daquele que age, como uma expressão senão como um sintoma. A ação não é considerada por si mesma, ela é transitiva com relação a seu sujeito. A narrativa a-psicológica, pelo contrário, caracteriza-se por suas ações intransitivas: a ação importa por ela mesma e não como indício de tal traço de caráter. *As Mil e Uma Noites* pertencem, pode-se dizer, a uma literatura predicativa: a ênfase recairá sempre sobre o predicado e não sobre o sujeito da oração. O exemplo mais conhecido desse obscurecimento do sujeito gramatical é a história de Sindbad, o marujo. Até mesmo Ulisses sai de suas aventuras mais determinado do que ele: sabe-se que ele é esperto, prudente etc. Nada disso pode ser dito de Sindbad: sua narrativa, embora conduzida na primeira pessoa, é impessoal; deveríamos anotá-la não como “X vê Y” mas como “Vê-se Y”. Somente a mais fria das narrativas de viagem pode rivalizar, em impessoalidade, com as histórias de Sindbad; mas não qualquer narrativa de viagem: pensemos na *Viagem Sentimental*, de Sterne!

A supressão da psicologia se faz aqui no interior da oração narrativa; continua com mais êxito ainda no campo das relações entre orações. Certo traço de caráter provoca uma ação; mas há duas maneiras diferentes de fazê-lo. Poder-se-ia falar de uma causalidade imediata oposta a uma causalidade mediatizada. A primeira seria do tipo “X é corajoso \Rightarrow X desafia o monstro”. Na segunda, a aparição da primeira oração não seria acompanhada de nenhuma consequência; mas, no decorrer da narrativa, X apareceria como alguém que age com coragem. É uma causalidade difusa, descontínua, que não se traduz por uma só ação, mas por aspectos secundários de uma série de ações, frequentemente afastadas uma das outras.

Ora, as *Mil e Uma Noites* não conhecem essa segunda causalidade. Só de passagem nos dizem que as irmãs da sultana são ciumentas, que põem um cachorro, um gato e um pedaço de pau no lugar dos filhos dela. Cassim é ávido: portanto, vai procurar dinheiro. Todos os traços de caráter são imediatamente causais; assim que aparecem, provocam uma ação. A distância entre o traço psicológico e a ação que ele provoca é aliás mínima; e mais que de uma oposição qualidade/ação,

trata-se de uma oposição entre dois aspectos da ação: durativo/pontual ou iterativo/não-iterativo. Sindbad gosta de viajar (traço de caráter) \Rightarrow Sindbad parte em viagem (ação): a distância entre os dois tende a uma redução total.

Outra maneira de observar a redução dessa distância é procurar saber se uma mesma oração atributiva pode ter, no decurso da narrativa, várias conseqüências diferentes. Num romance do século XIX, a oração "X tem ciúmes de Y" pode ocasionar "X foge do mundo", "X se suicida", "X faz a corte a Y", "X prejudica Y". Nas *Mil e Uma Noites*, só há uma possibilidade: "X tem ciúmes de Y \Rightarrow X prejudica Y". A estabilidade da relação entre as duas orações priva o antecedente de toda autonomia, de todo sentido intransitivo. A implicação tende a se tornar uma identidade. Se os conseqüentes são mais numerosos, o antecedente terá maior valor próprio.

Toca-se aqui uma propriedade curiosa da causalidade psicológica. Um traço de caráter não é simplesmente a causa de uma ação nem simplesmente seu efeito: é as duas coisas ao mesmo tempo, assim como a ação. X mata sua mulher porque é cruel; mas é cruel porque mata sua mulher. A análise causal da narrativa não remete a uma origem, primeira e imutável, que seria o sentido e a lei das imagens ulteriores; por outras palavras, em estado puro, é preciso poder perceber essa causalidade fora da imagem do tempo linear. A causa não é um *antes* primordial, ela é apenas um dos elementos da dupla "causa-efeito" sem que um seja por isso mesmo superior ao outro.

Seria pois mais justo dizer que a causalidade psicológica reforça a causalidade das ações, do que dizer que ela não interfere nesta última. As ações se provocam umas às outras; e, por acréscimo, uma dupla causa-efeito psicológicos aparece, mas num plano diferente. Aqui podemos colocar a questão da coerência psicológica: esses suplementos caracteriais podem formar ou não um sistema. *As Mil e Uma Noites* oferecem novamente um exemplo extremo. Tomemos o famoso conto de Ali Babá. A mulher de Cassim, irmão de Ali Babá, está inquieta com o desaparecimento de seu marido. "Passou a noite em prantos." No dia seguinte, Ali Babá traz o corpo de seu irmão em pe-

daços e diz, à guisa de consolo: "Cunhada, eis aqui para vós um motivo de aflição, tanto mais que não o esperáveis. Embora o mal seja sem remédio, se alguma coisa entretanto for capaz de vos consolar, ofereço-vos de juntar os poucos bens que Deus me enviou aos vossos, desposando-vos..." Reação da cunhada: "Ela não recusou o partido, encarou-o pelo contrário como um motivo razoável de consolo. Enxugando as lágrimas que começara a verter com abundância, e suprimindo os gritos agudos comuns às mulheres que perderam os maridos, testemunhou suficientemente a Ali Babá que aceitava sua oferta..." (Galland, III). Assim passa do desespero à alegria a mulher de Cassim. Os exemplos semelhantes são inúmeros.

Evidentemente, contestando a existência de uma coerência psicológica, entra-se no domínio do bom senso. Existe, sem dúvida, uma outra psicologia onde esses dois atos consecutivos formam uma unidade psicológica. Mas *As Mil e Uma Noites* pertencem ao domínio do bom senso (do folclore); e a abundância dos exemplos basta para nos convencer de que não se trata aqui de outra psicologia, nem mesmo de uma anti-psicologia mas de uma a-psicologia.

A personagem não é sempre, como pretende James, o determinante da ação; e nem toda narrativa consiste numa "descrição de caracteres". Mas o que é então uma personagem? *As Mil e Uma Noites* nos dão uma resposta muito clara, que retoma e confirma o *Manuscrito Encontrado em Saragossa*: a personagem é uma história virtual que é a história de sua vida. Toda nova personagem significa uma nova intriga. Estamos no reino dos homens-narrativas.

Esse fato afeta profundamente a estrutura da narrativa.

Digressões e Encaixes

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o "eu estou aqui agora" da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama encaixe.

Essa não é, evidentemente, a única justificativa do encaixe. *As Mil e Uma Noites* já nos oferecem outras: assim, em "O pescador e o djinn" (Khawam, II) as histórias encaixadas servem como argumentos. O pescador justifica sua falta de piedade para com o djinn pela história de Dubane; no interior desta, o rei defende sua posição pela do homem ciumento e o periquito; o vizir defende a sua pela do príncipe e do vampiro. Se as personagens permanecem as mesmas na história encaixada e na história encaixante, essa motivação mesmo é inútil: na "História das duas irmãs ciumentas da caçula" (Galland, III), a narrativa do afastamento dos filhos do sultão do palácio e de seu reconhecimento pelo sultão, engloba o da aquisição de objetos mágicos; a sucessão temporal é a única motivação. Mas a presença dos homens-narrativas é certamente a forma mais espetacular do encaixe.

A estrutura formal do encaixe coincide (e não se trata, como se vê, de uma coincidência gratuita) com a de uma forma sintática, caso particular da subordinação, à qual a lingüística moderna dá precisamente o nome de encaixe (*embedding*); para desnudar essa estrutura, tomemos esse exemplo alemão (já que a sintaxe alemã permite encaixes muito mais eloqüentes)²:

Derjenige, der den Mann, der den Pfahl, der auf der Brücke, der auf dem Weg, der nach Worms führt, liegt, steht, umgeworfen hat, anzeigt, bekommt eine Belohnung. (Aquele que indicar a pessoa que derrubou o poste que se ergue sobre a ponte que se encontra no caminho que leva a Worms receberá uma recompensa.)

Na frase, a aparição de um nome provoca imediatamente uma oração subordinada que, por assim dizer, conta sua história; mas como essa segunda oração contém também um nome, pede por sua vez uma oração subordinada, e assim por diante, até uma interrupção arbitrária, a partir da qual se retoma, uma por vez, cada uma das orações interrompidas. A narrativa de encaixe tem exatamente a mesma estrutura, sendo o papel do nome representado pela personagem: cada nova personagem ocasiona uma nova história.

(2) Tomo-o emprestado a Kl. Baumgartner, "Formale Erklärung poetischer Texte", in *Matematik und Dichtung*, Nymphenburger, 1965, p. 77. (N. do A.)

As Mil e Uma Noites contém exemplos de encaixe não menos vertiginosos. O *record* parece pertencer ao que nos oferece a história da mala sangrenta (Khawam, I). Com efeito, nela

Sherazade conta que

Dja'far conta que

o alfaiate conta que

o barbeiro conta que

seu irmão (ele tem seis) conta que...

A última história é uma história em quinto grau; mas é verdade que os dois primeiros graus são completamente esquecidos e não representam mais nenhum papel. O que não é o caso de uma das histórias do *Manuscrito Encontrado em Saragossa* (Avadoro, III) onde

Alphonse conta que

Avadoro conta que

Dom Lope conta que

Busqueros conta que

Frasqueta conta que...

e onde todos os graus, a partir do primeiro, estão estreitamente ligados e incompreensíveis se os isolamos uns dos outros³.

Mesmo se a história encaixada não se liga diretamente à história encaixante (pela identidade das personagens), é possível que as personagens passem de uma história a outra. Assim, o barbeiro intervém na história do alfaiate (salva a vida do corcunda). Quanto a Frasqueta, ela atravessa todos os graus intermediários para chegar à história de Avadoro (é ela a amante do cavaleiro de Toledo); o mesmo acontece com Busqueros. Essas passagens de um grau a outro têm um efeito cômico no *Manuscrito*.

O processo de encaixe chega a seu apogeu com o auto-encaixe, isto é, quando a história encaixante se

(3) Não me proponho estabelecer aqui tudo o que, no *Manuscrito Encontrado em Saragossa*, vem das *Mil e Uma Noites*, mas é certamente uma grande parte. Contento-me com assinalar algumas das coincidências mais evidentes: os nomes de Zibedé e Ermina, as duas irmãs maléficas, lembram os de Zobeida e Amina ("História dos três calênderes...", Galland, I); o tagarela Busqueros que impede o encontro de Dom Lope está ligado ao barbeiro tagarela que realiza a mesma ação (Khawam, I); a mulher encantadora que se transforma em vampiro está presente em "O príncipe e o vampiro" (Khawam, II); as duas mulheres de um homem que se refugiam, na sua ausência, no mesmo leito, aparecem na "História dos amores de Camaralzaman" (Galland, II) etc. Mas essa não é evidentemente a única fonte do *Manuscrito*. (N. do A.)

encontra, num quinto ou sexto grau, encaixada por ela mesma. Esse "desnudamento do processo" se apresenta tanto nas *Mil e Uma Noites* quanto no *Manuscrito*; e conhece-se o comentário que faz Borges a respeito do primeiro texto: "Nenhuma [interpolação] é mais perturbadora que a da seiscentésima segunda noite, noite mágica entre as noites. Essa noite, o rei ouve da boca da rainha sua própria história. Ouve a história inicial, que abrange todas as outras, que — monstruosamente — abrange a si mesma... Se a rainha continuar, o rei imóvel ouvirá para sempre a história truncada das *Mil e Uma Noites*, daí por diante infinita e circular..." Da mesma forma, no fim do *Manuscrito*, Alphonse, a personagem principal, descobre um manuscrito que contém a história que ele acaba de nos contar. A vertigem das narrativas se torna angustiante; e nada escapa mais ao mundo narrativo, recobrando o conjunto da experiência.

A importância do encaixe se encontra indicada pelas dimensões das histórias encaixadas. Pode-se falar de digressões quando essas são mais longas que a história da qual se afastam? Pode-se considerar como uma digressão, como um encaixe gratuito todos os contos das *Mil e Uma Noites*, porque estão todos encaixados na história de Sherazade? O mesmo acontece no *Manuscrito*: enquanto a história de base parecia ser a de Alphonse, é o loquaz Avadoro que finalmente recobre com suas narrativas mais de três quartos do livro.

Mas qual é a significação interna do encaixe, por que todos esses meios se encontram reunidos para lhe dar importância? A estrutura da narrativa nos fornece a resposta: o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe.

As *Mil e Uma Noites* revelam e simbolizam essa propriedade da narrativa com uma nitidez particular.

Diz-se freqüentemente que o folclore se caracteriza pela repetição de uma mesma história; com efeito, não é raro, num dos contos árabes, que a mesma aventura seja contada duas vezes, senão mais. Mas essa repetição tem uma função precisa, que se ignora: ela serve não somente a reiterar a mesma aventura mas também a introduzir a narrativa que dela faz uma personagem; ora, na maior parte das vezes, é a narrativa que importa para o desenvolvimento ulterior da intriga. Não é a aventura vivida pela rainha Badur que a faz merecer as graças do rei Armanos mas a narrativa que ela lhe faz ("História dos amores de Camaralzaman", Galland, II). Se Tormenta não pode fazer avançar sua própria intriga, é que não lhe permitem contar sua história ao califa ("História de Ganem", Galland, II). O príncipe Firuz ganha o coração da princesa de Bengala, não por viver sua aventura, mas por contá-la ("História do cavalo encantado", Galland, III). O ato de contar nunca é, nas *Mil e Uma Noites*, um ato transparente; pelo contrário, é ele que faz avançar a ação.

Loquacidade e curiosidade. Vida e morte

A opacidade do processo de enunciação recebe, no conto árabe, uma interpretação que não deixa dúvidas quanto à sua importância. Se todas as personagens não cessam de contar histórias, é que esse ato recebeu uma suprema consagração: contar é igual a viver. O exemplo mais evidente é o de Sherazade ela própria, que vive unicamente na medida em que pode continuar a contar; mas essa situação é repetida constantemente no interior do conto. O dervixe mereceu a cólera de um ifrit; mas contando-lhe a história do invejoso, obtém sua graça ("O carregador e as damas", Khawam, I). O escravo cometeu um crime; para salvar sua vida, seu mestre só tem um caminho: "Se me contares uma história mais espantosa que esta, perderei a teu escravo. Senão, ordenarei que seja morto", diz o califa ("A mala sangrenta", Khawam, I). Quatro pessoas são acusadas do assassinio de um corcunda; uma delas, inspetor, diz ao rei: "Ó Rei afortunado, tu nos farás o dom da vida se eu te contar a aventura que me aconteceu ontem, antes que eu encontrasse o corcunda, introduzido por artimanha em minha própria casa? Ela

é certamente mais espantosa que a história desse homem. — Se ela é como tu dizes, concederei a vida aos quatro, respondeu o Rei”. (“Um cadáver itinerante” Khawam, I).

A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte. Se Sherazade não encontrar mais contos a narrar, será executada. É o que acontece ao médico Dubane quando ele é ameaçado de morte. Ele pede ao rei a permissão de contar a história do crocodilo; a permissão lhe é recusada e ele morre. Mas Dubane se vinga pelo mesmo meio e a imagem dessa vingança é uma das mais belas das *Mil e Uma Noites*: oferece ao rei impiedoso um livro que este deve ler enquanto cortam a cabeça de Dubane. O carrasco faz seu trabalho; a cabeça de Dubane diz:

“— Ó rei, podes compulsar o livro”.

O rei abriu o livro. Encontrou as páginas coladas umas às outras. Pôs o dedo na boca, umedeceu-o de saliva e virou a primeira página. Depois virou a segunda e as seguintes. Continuou a agir do mesmo modo, abrindo as páginas com dificuldade, até que chegou à sétima folha. Olhou a página e não viu nada escrito:

— Ó médico, disse ele, não vejo nada escrito nesta folha.

— Vira ainda as páginas, respondeu a cabeça.

Abriu outras páginas e ainda não encontrou nada. Um curto momento mal se tinha passado quando a droga penetrou nele: o livro estava impregnado de veneno. Deu então um passo, vacilou sobre as pernas e inclinou-se para o solo...” (“O pescador e o djinn”, Khawam, II).

A página branca é envenenada. O livro que não conta nenhuma narrativa mata. A ausência de narrativa significa a morte.

Ao lado dessa ilustração trágica do poder da não-narrativa, eis uma outra, mais agradável: um dervixe contava a todos os passantes qual era o meio de se apoderar do pássaro que fala; mas estes tinham todos malogrado, e se haviam transformado em pedras negras. A princesa Parizade é a primeira a se apoderar do pássaro, e ela liberta os outros infelizes candidatos. “A multidão quis ver o dervixe na passagem, agradecer-lhe a boa acolhida e os conselhos salutareos que tinham achado sinceros; mas ele tinha morrido e não

se pode saber se fora de velhice ou porque ele não era mais necessário para ensinar o caminho que conduzia à conquista das três coisas das quais a princesa Parizade acabava de triunfar” (“História das duas irmãs”, Galland, III). O homem é apenas uma narrativa; desde que a narrativa não seja mais necessária, ele pode morrer. É o narrador que o mata, pois ele não tem mais função.

Enfim, a narrativa imperfeita também é igual, nessas circunstâncias, à morte. Assim, o inspetor que pretendia contar uma história melhor que a do corcunda termina-a dirigindo-se ao rei: “Tal é a história espantosa que eu queria te contar, tal é a narrativa que ouvi ontem e que te conto hoje com todos os detalhes. Não é ela mais prodigiosa que a aventura do corcunda? — Não, não é, e tua afirmação não corresponde à realidade, respondeu o rei da China. Vou mandar enforcar os quatro” (Khawam, I). Três jovens damas de Bagdá recebem em sua casa homens desconhecidos; elas lhes põem uma única condição, como recompensa dos prazeres que os esperam: “sobre tudo o que virdes, não peçais nenhuma explicação”. Mas o que os homens vêem é tão estranho que eles pedem às três damas que contem sua história. Mal formulam esse desejo e as damas chamam seus escravos. “Cada um deles escolheu seu homem, precipitou-se sobre ele e o derrubou por terra batendo-lhe com a parte chata do sabre.” Os homens devem ser mortos pois o pedido de uma narrativa, a curiosidade, é passível de morte. Como sairão eles dessa? Graças à curiosidade de seus carrascos. Com efeito, uma das damas diz: “Eu lhes permito sair para seguir o caminho de seus destinos sob condição de cada um contar sua história, narrar a série de aventuras que os trouxeram a nos visitar em nossa casa. Se eles recusarem, vós lhes cortareis a cabeça”. A curiosidade do receptor, quando não é igual à sua própria morte, devolve a vida aos condenados; estes, em compensação, não podem escapar, salvo se contarem uma história. Enfim, terceira reviravolta: o califa que, disfarçado, estava entre os convidados das damas, convoca-as no dia seguinte em seu palácio; perdoa-lhes tudo; mas com uma condição: contar... As personagens desse livro são obcecadas pelos contos; o

grito das *Mil e Uma Noites* não é “A bolsa ou a vida!” mas “Uma narrativa ou a vida!”

Essa curiosidade é fonte ao mesmo tempo das inúmeras narrativas e dos incessantes perigos. O dervixe pode viver feliz em companhia dos dez rapazes, todos vinhos do olho direito, com uma única condição: “não faças nenhuma pergunta indiscreta nem sobre nossa enfermidade nem sobre nosso estado”. Mas a pergunta é feita e a calma desaparece. Para procurar a resposta, o dervixe vai a um palácio magnífico; vive aí como um rei, cercado de quarenta belas damas. Um dia elas se vão, pedindo-lhe que, se ele quiser continuar naquela ventura, não entre em certo cômodo; elas o previnem: “Temos muito medo de que não possas te defender da curiosidade indiscreta que será a causa de tua infelicidade”. Está claro que, entre a felicidade e a curiosidade, o dervixe escolhe a curiosidade. Da mesma forma Sindbad, apesar de todas as suas infelicidades, parte novamente depois de cada viagem: ele quer que a vida lhe conte novas e novas narrativas.

O resultado palpável dessa curiosidade são as *Mil e Uma Noites*. Se as personagens tivessem preferido a felicidade, o livro não teria existido.

*A Narrativa: Suplente e Suprido*⁴

Para que as personagens possam viver, devem contar. É assim que a primeira narrativa se subdivide e se multiplica em mil e um noites de narrativas. Tentemos agora colocar-nos no ponto de vista oposto, não mais o da narrativa encaixante, mas o da narrativa encaixada, e perguntar-nos: por que essa última precisa ser retomada em outra narrativa? Como explicar que ela não baste a si própria, mas que tenha necessidade de um prolongamento, de uma moldura na qual ela se torna a simples parte de outra narrativa?

Se assim se considera a narrativa, não como englobando outras narrativas, mas como se englobando a si própria, uma curiosa propriedade vem à luz. Cada narrativa parece ter alguma coisa *demais*, um excedente, um suplemento, que fica fora da forma fechada produzida por seu desenrolar. Ao mesmo tempo, e

(4) Devo agradecer aqui a Jacques Derrida. (N. do A.)

por isso mesmo, esse algo mais próprio da narrativa é também algo menos; o suplemento é também uma falta; para suprir a falta criada pelo suplemento, uma outra narrativa se faz necessária. Assim a narrativa do rei ingrato, que faz perecer Dubane depois de este lhe ter salvado a vida, tem qualquer coisa a mais que a própria narrativa; é aliás por essa razão, em vista desse suplemento, que o pescador a conta; suplemento que pode ser resumido numa fórmula: não se deve ter piedade do ingrato. O suplemento pede para ser integrado noutra história; assim, ele se torna o simples argumento utilizado pelo pescador quando este vive aventura semelhante à de Dubane, com relação ao djinn. Mas a história do pescador e do djinn tem também um suplemento, que exige uma nova narrativa; e não há nenhuma razão para que isso pare em algum ponto. A tentativa de suprir é portanto vã: sempre haverá um suplemento que espera uma narrativa futura.

Esse suplemento toma várias formas nas *Mil e Uma Noites*. Uma das mais conhecidas é a do argumento, como no exemplo precedente: a narrativa se torna um meio de convencer o interlocutor. Por outro lado, nos níveis mais elevados de encaixe, o suplemento se transforma numa simples fórmula verbal, numa sentença, destinada tanto ao uso das personagens quanto ao dos leitores. Enfim, uma integração maior do leitor é igualmente possível (mas ela não é característica das *Mil e Uma Noites*): um comportamento provocado pela leitura é também um suplemento; e uma lei se instaura: quanto mais esse suplemento é consumido no interior da narrativa, menos essa narrativa provoca reação da parte do leitor. Chora-se à leitura de *Manon Lescaut* mas não à das *Mil e Uma Noites*.

Eis um exemplo de sentença moral. Dois amigos discutem acerca da origem da riqueza: basta ter dinheiro como ponto de partida? Segue-se a história que ilustra uma das teses defendidas; e no fim, conclui-se: “O dinheiro não é sempre um meio seguro de se juntar mais e ficar rico”. (“História de Cogia Hassan Alhabbal”, Galland, III.)

Da mesma forma que para a causa e o efeito psicológicos, impõe-se pensar aqui essa relação lógica fora do tempo linear. A narrativa precede ou acompanha a máxima, ou as duas coisas ao mesmo tempo. Assim,

no *Decameron*, certas novelas foram criadas para ilustrar uma metáfora (p. ex., "raspar o tonel") e ao mesmo tempo elas a criam. É vão perguntar hoje se foi a metáfora que engendrou a narrativa ou a narrativa que engendrou a metáfora. Borges propôs mesmo uma explicação inversa da existência do livro todo: "Essa invenção [as narrativas de Sherazade] . . . é, segundo parece, posterior ao título e foi imaginada para o justificar". A questão da origem não se coloca: estamos fora da origem e incapazes de a pensar. A narrativa suprida não é mais original que a narrativa suplente; nem o inverso; cada uma delas remete à outra, numa série de reflexos que não pode chegar ao fim, salvo se se tornar eterna: assim por auto-encaixe.

Tal é o jorrar incessante de narrativas nessa maravilhosa máquina de contar que são *As Mil e Uma Noites*. Toda narrativa deve tornar explícito seu processo de enunciação; mas para tanto é necessário que uma nova narrativa apareça, na qual esse processo de enunciação é apenas uma parte do enunciado. Assim a história contante torna-se sempre também uma história contada, na qual a nova história se reflete e encontra sua própria imagem. Por outro lado, toda narrativa deve criar outras; no interior dela mesma, para que suas personagens possam viver; e no exterior dela mesma, para que seja consumado o suplemento que ela comporta inevitavelmente. Os múltiplos tradutores das *Mil e Uma Noites* parecem todos ter sofrido o poder dessa máquina narrativa: nenhum pôde contentar-se com uma tradução simples e fiel do original; cada tradutor acrescentou e suprimiu histórias (o que é também uma maneira de criar novas narrativas, sendo a narrativa sempre uma seleção); o processo de enunciação reiterado, a tradução representa ela mesma um novo conto que não espera mais seu narrador: Borges contou uma parte deles em "Os tradutores das *Mil e Uma Noites*".

Há portanto tantas razões para que as narrativas não parem nunca que nos perguntamos involuntariamente: que acontece antes da primeira narrativa? que acontece depois da última? *As Mil e Uma Noites* não deixaram de dar uma resposta, resposta irônica para aqueles que querem conhecer o antes e o depois. A primeira história, a de Sherazade, começa por estas

palavras, válidas em todos os sentidos (mas não se deveria abrir o livro para procurá-las, deveríamos adivinhá-las, tão bem estão em seu lugar): "Conta-se..." Inútil procurar a origem das narrativas no tempo, é o tempo que se origina nas narrativas. E se antes da primeira narrativa há "contou-se", depois da última haverá "contar-se-á": para que a história pare, devem dizer-nos que o califa maravilhado ordena que a inscrevam em letras de ouro nos anais do reino; ou ainda que "essa história . . . se espalhou e foi contada em toda parte em seus mínimos detalhes".